

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERU
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



La Construcción del Uno y del Otro en una cultura del Ritmo,
Recontextualización, Performance y Memoria
de una Tradición (negra).

Obra de un teatro itinerante.

Tesis para optar el Título de Licenciado en Sociología

Presentada por:

Fernanda Montenegro Doig.

Enero, 2008.

Índice

Introducción	I
PARTE I	1
Los antecedentes y algunas consideraciones	1
I	1
II	3
III	5
IV	7
V	13
VI	16
VII	19
VIII	23
PARTE II	27
Performance, experiencia y memoria	27
I	27
II	33
El Teatro	35
I	35
II	36
III	37
IV	39
Kimbafá	41
I	41
II	43
Escena I: La Invasión	43
Escena II: Los 'informales' y el afilador	47
Escena III: El taller de mecánica y La Combi	50
Escena IV: El Bar	55
Escena V: El Estadio	58
Escena VI: La Iglesia	65
Escena Final	68
Recapitulando escenas	69
PARTE III	79
Las Conclusiones	79
I	79
II	82
III	84
IV	85
Bibliografía	87
Anexos	93

INTRODUCCIÓN (al modo de prólogo)

Franz Fanon decía una frase: *“El negro no es un hombre. El negro es un hombre negro y usa de la base de su sufrimiento”*. Hombre negro, pero no hombre a secas.

Para las mariposas. Y para
la madre de ellas.

En estas páginas se cuenta la historia del Hombre Negro. Y digo historia y no cuento porque ésta tiene siempre o un final encantador o uno trágico; un final en donde la ficción y la fantasía dan paso a realidades nunca antes imaginadas ni pensadas. Sabemos por la historia que los finales del Hombre Negro muy pocas veces han sido reconocidos como épicos o gloriosos y que, la mayor parte del tiempo han estado, más bien, relacionados con la desdicha y el infortunio. La historia existe y en países como el nuestro se vive. Ser negro en Lima es (y será) una experiencia distinta ya que aquí esta manera de ser está cargada de formas de pensar al Otro que responden a años de historia, y con ella, a años de prejuicios, a relaciones de poder y hegemonías distintas, a maneras de sentirnos y pensarnos, por las que lo negro ha sido siempre considerado inferior.

Esta experiencia de ser negro hoy, en Lima, es Kimbata. Ella nos ofrece la visión del Uno que tiene el colectivo del Teatro del Milenio, sus autores, y su relación con el Otro, la que lleva, implícitamente, una cuestión de hegemonía y dominación. Y mi intento es buscar descubrir y mostrar las maneras en las que una tradición particular -en este caso la negra- es expuesta y recontextualizada, tal vez, con la finalidad de (re)construir una identidad. En estas páginas me pregunto y cuestiono un mundo maravilloso, formado de sonidos y escenas, sonidos que son sólo negros, y escenas que son una exposición del uno, que juntas en esta propuesta nos hablan de una cultura del ritmo, del sabor y del sañero, inmersa dentro de un complejo contexto social, definido por relaciones de poder, por las cuales lo negro ha sido siempre imperfecto. Esta obra nos narra la Lima de hoy, y nos cuenta la manera en la que se va configurando lo negro, un proceso que se hace siempre en negativo, a partir de aquello que no se es, de manera contraria al Hombre Blanco, quien es siempre bueno, acertado y culto, y que se configura en positivo.

INTRODUCCIÓN

(A modo de prólogo)

Franz Fanon decía una frase: *“El negro no es un hombre. El negro es un hombre negro y esa es la base de su sufrimiento”*. Hombre negro, pero no hombre a secas.

En estas páginas se cuenta la historia del Hombre Negro. Y digo historia y no cuento porque éste tiene siempre o un final encantador o uno trágico; un final en donde la ficción y la fantasía dan paso a realidades nunca antes imaginadas ni pensadas. Sabemos por la historia que los finales del Hombre Negro muy pocas veces han sido reconocidos como épicos o gloriosos y que, la mayor parte del tiempo han estado, más bien, relacionados con la desdicha y el infortunio. La historia existe y en países como el nuestro se vive. Ser negro en Lima es (y será) una experiencia distinta ya que aquí esta manera de *ser* está cargada de formas de pensar al Otro que responden a años de historia, y con ella, a años de prejuicios, a relaciones de poder y hegemonías distintas, a maneras de sentirnos y pensarnos, por las que lo negro ha sido siempre considerado inferior.

Esta experiencia de *ser negro* hoy, en Lima, es Kimbafá. Ella nos ofrece la visión del Uno que tiene el colectivo del Teatro del Milenio, sus autores, y su relación con el Otro, la que lleva, implícitamente, una cuestión de hegemonía y dominación. Y mi intento es buscar descubrir y mostrar las maneras en las que una tradición particular -en este caso la negra- es expuesta y recontextualizada, tal vez, con la finalidad de (re)construir una identidad. En estas páginas me pregunto y cuestiono un mundo maravilloso, formado de sonidos y escenas, sonidos que son sólo negros, y escenas que son una exposición del *uno*, que juntas en esta propuesta nos hablan de una cultura del ritmo, del sabor y del salero, inmersa dentro de un complejo contexto social, definido por relaciones de poder, por las cuales lo negro ha sido siempre imperfecto. Esta obra nos narra la Lima de hoy, y nos cuenta la manera en la que se va configurando lo negro, un proceso que se hace siempre en negativo, a partir de aquello que *no* se es, de manera contraria al Hombre Blanco, quien es siempre bueno, acertado y culto, y que se configura en positivo.

KimbaFá es un espacio para investigar, para cuestionar, para crear una nueva propuesta cultural de identidad, y para definirse. Es así como la entiendo. Es una manera de narrarse, de construirse a partir de lo propio, del ritmo y la risa, y de lo que históricamente se ha definido como natural de lo Negro. Y es también una manera de construir al Otro, invirtiendo los papeles, haciendo explícito aquello que en el pasado se asumía como fijo, contraponiendo atributos que socialmente se le atribuyen al Hombre Negro. En una sociedad en la que la gente categoriza a los individuos por el color de su piel, el uso de estereotipos y del humor es una forma de mirar al Otro y de mirarse a uno mismo, basados en el deseo de diferenciarse; es una manera de contraponer la historia y de romperla. Estos son dos elementos de los que se vale KimbaFá para contarnos su historia. Ésta es pues una propuesta desde un punto de vista particular para hablar de la realidad negra, de lo que pasa hoy en lo negro, a partir de su propio lenguaje. Contarse, narrarse, de esta manera es humanizarse.

Antes de continuar es necesario precisar que cada quien escribe y piensa teniendo en cuenta la posición que ocupa en el mundo y su manera de verlo, de entenderlo; esto es, dependiendo siempre de algo: su sexo, su carrera, su visión del mundo, sus supuestos, sus intereses, etc. Esta es una historia contada e interpretada desde el punto de vista de una mujer no negra, lo que puede significar, por un lado, una falta de exactitud tremenda, pero por otro, una demanda por incorporar en nuestros imaginarios a estos Hombres (con H mayúscula para hacer más honorable este sereno espectáculo). Como mujer y socióloga, el mío es un intento por tratar de trabajar un tema en particular sin caer en esencialismos (ni en ninguna otra clase de *ismos*), dícese: una apuesta por renovar la tradición de un grupo subalterno, la construcción de un Nosotros imaginario y del intento de (re)construir la identidad que en ella se esconde, desde otra perspectiva, una que nos sumerge en la cultura del ritmo y la performance a partir del trabajo de KimbaFá. En palabras de Luis Sandoval, director del grupo Teatro del Milenio, quienes llevan a escena este espectáculo, KimbaFá es:

“... un espectáculo que mezcla el ritmo, el zapateo y la percusión, transformando estos elementos en lenguajes y códigos con los cuales se hace una parodia de la vida cotidiana. Y de la forma de convivir. Es una

mirada contemporánea de la Lima actual, una urbe consecuencia de migraciones indígenas, europeas, negras y orientales. La ciudad y los personajes populares son los protagonistas de esta historia, atravesada por el sabor, la quimba y la alegría cultural de los negros, quienes reclaman sin decirlo en este espectáculo, una reivindicación por su aporte a la cultura nacional. Los instrumentos que se usan son los elementos cotidianos, que muestran nuestra cultura del deshecho y el acondicionamiento de los mismos afines creativos. Todo puede sonar y puede sonar armoniosamente. Lima es una ciudad que habla a gritos y que quiere dejarse escuchar. Kimbafá es los sonidos de Lima madrugadora, de Lima popular, de Lima alegre entre dientes que no deja salir la alegría. Una manifestación de un pueblo que goza para adentro. Una muestra de nuestro arraigo indígena, de una Lima violenta asolapada como en la religión y casi en todo lo que hacemos... una Lima retrochera... solapada. Kimbafá es resultado de un proceso largo de investigación que da como resultado un producto del juego por el cual los actores dejan salir su creatividad y sus vivencias como niños. Como espectáculo está orientado por una reflexión minuciosa de la realidad, las manifestaciones de un pueblo que tiene la lejana certeza de ser capaz de emprender grandes cosas, y KIMBAFÁ es muestra de este deseo”¹.

Es, entonces, desde Kimbafá desde donde parto. La manera de narrarnos es inherente al proceso de construcción de identidad y, en éste, la forma en la que el Otro nos construye ha jugado siempre un papel fundamental. Dentro de este espacio se mueven los estereotipos, los cuales responden a una relación de poder, y se pueden entender como una especie de lentes, a través de los cuales miramos al Otro, y que nos permiten, además, representar lo diferente. Construir al Otro, y por lo tanto nuestro Nosotros, es un proceso que se edifica desde una posición de mismidad, mediante la cual se le atribuye a este Otro todos esos elementos diferentes a los nuestros. En este sentido, el Otro se construye en función de la oposición; y en ella los estereotipos cumplen un papel fundamental, ya que no sólo transmiten una idea de lo propio y de lo

¹Información obtenida de la página web del Teatro del Milenio: <http://www.delmilenio.com>

diferente, sino que a la vez separan lo que es de *uno* y lo que no. Es en esta línea en la que se enmarca este proyecto, es decir, en la manera en la que Kimbafá nos cuenta lo propiamente Negro a partir de la narración de su Nosotros, narración que encierra no sólo ciertos elementos que no son de nadie más, como la música negra, si no también mediante la repetición de ciertos estereotipos que han estado vinculados, desde siempre, con lo negro.

Detrás de esta narración se esconde un intento de reflexionar sobre la presencia negra en el país, sobre su aporte a lo limeño, a lo peruano. Dentro de todos los mundos posibles, existe uno en el que lo imaginario es entendido como lo real. Donde las personas que viven en él son seres extraños: los Otros, terribles, agresivos y disformes; los Unos, pacíficos y bellos; en todo caso, expresiones curiosas que pueblan espacios reales en la Tierra o en el más allá. En este sentido, Fernando Rosas Moscoso (2005) sostiene que desde el unicornio o el kraken hasta los gigantes magallánicos, en todos los tiempos, la prolífica imaginación humana ha generado una fauna o una humanidad fantástica detrás de la cual también puede estar presente el temor. El temor nos lleva a construir distancias nada insignificantes. Pero lo interesante es que cuando los hombres definen ciertas situaciones como reales, éstas, entonces, *son* reales en sus consecuencias. Es así que determinados grupos sociales fueron expulsados del tiempo y de la historia. La imagen de estos seres extraños y temidos se congela. La imagen del negro como el creador de una gran cultura y como hombre de grandes logros en el pasado es congelada y sirve para ignorarlo en el presente. Una de las características en nuestra sociedad es la incapacidad de ver al Otro, de entendernos, de comunicarnos. La imposibilidad de vernos cuando estamos cerca. Flores Galindo decía que uno de los costos más terribles del colonialismo fue generar una cultura del miedo y la desconfianza, de los celos mutuos. Debemos preguntarnos, pues, si las visiones colonialistas han desaparecido para evitar asociar lo negro a lo desconocido y a lo malvado.

Este mirar nuestra ciudad desde el punto de vista del Hombre Negro implica un regreso al pasado para reelaborar lo que se es. Es, pues, un intento colectivo de volver a hablar de que se es negro, desde nuestra cultura y desde nuestra historia. Esta manera de

mirarse a través del Otro, es decir, recogiendo aquello que el Otro ha analogado históricamente al Hombre Negro, es también una forma de mirarse a uno mismo y de reconocerse, porque supone un quiebre, una ruptura. Y es, precisamente, esta ruptura la que (re)construye. El uso de la ironía, del humor y de la risa, basada en copiar de una forma degradada, a propósito, un gesto, un discurso, una ideología, es un mecanismo para recuperar la autoestima. Es un *decir-nos*, que permite reivindicación. Este mirar nuestra ciudad y lo negro, desde el punto de vista del Hombre Negro, no es sólo una crítica al pasado, a la memoria. Encierra también un deseo de narrarse distinto y, con ello, de definirse dentro y desde de lo peruano.

Este trabajo está organizado en tres partes. La finalidad de todo esto discurría por la necesidad de presentar, de manera muy breve, la historia negra que es contada en esta obra, la manera en que puede ser vinculada al mundo real y a personas reales y, la consciencia que crea y recrea en el mundo negro. La primera parte representa un intento de acercarme al mundo negro, a su cultura y a sus imaginarios. Partiendo de la condición colonial del Hombre Negro salen a escena varios temas, entre ellos los estereotipos como etiqueta social, de los cuales es sumamente difícil desligarse; el anhelo y la ilusión de una suerte de comunidad afroperuana, conscientemente articulada y pensada; la resistencia como una lucha silenciosa e intensa; el logro político mas no social del término afroperuano y la aventura de hacerlo nuestro; entre otros.

La segunda de ellas recoge la perspectiva performativa desde la Antropología de la Experiencia y desde la Antropología de la Performance, para acercarnos al teatro como una representación cultural pensada y llevada a cado desde un punto de vista particular (el negro), donde la memoria, la experiencia y el cuerpo trastornan las ideas estáticas que asociaban estas representaciones a expresiones sin poder constitutivo y negaban la recontextualización y la desterritorialización de formas de cultura expresiva. Asimismo, partiendo del análisis que realizara Baltasar Fra Molinero sobre el Teatro Español del Siglo de Oro, en esta segunda parte se recogen también cuatro ideas de Homi K. Bhabha para penetrar y descubrir la ambivalencia, los estereotipos, la hibridación y el mimetismo que encarna Kimbafá. Brevemente, fijamos nuestra atención en Gayatri Spivak para reelaborar el supuesto de que el subalterno (por ser subalterno) no está autorizado ni preparado para elaborar un discurso- puesto que carece de un

lugar de enunciación. En nuestro caso el subalterno habla, conquista e invade espacios; conquista e invade lo simbólico. Sin embargo, es todo volátil, ambiguo e incoherente. Posteriormente, una efímera -mas no insignificante- descripción sobre lo que significa y simboliza Kimbafá, antecede a lo que es una profunda aproximación y análisis de cada escena. Y como en nuestros tiempos la memoria es frágil, terminamos recapitulando y comentando cada una de ellas.

Finalmente, nuestra tercera parte es una reflexión consciente de lo que deja la obra, de lo que nos permite ver y entender. Pero también de aquello que oculta y encubre.

Este intento de mostrar las simbologías del hombre negro y la mujer negra, y de comprenderlos, tuvo como base una serie de observaciones participantes, llevadas a cabo los días viernes 27, sábado 28, domingo 29 y lunes 30 de Octubre del 2006, y los días viernes 3, sábado 4, domingo 5 y lunes 6 de Noviembre del 2006, en el Teatro Canout. Posteriormente realicé una última observación el día viernes 26 de enero del 2007, en el Centro Cultural Rimac-Asia (Boulevard Sur Plaza). Finalmente, luego de un complicado proceso en la adquisición del video de esta propuesta teatral y de las conversaciones que tuve con Luis Sandoval, fueron repetidas las veces en la que presté atención a esta obra.

Antes de iniciar esta historia quisiera hacer una salvedad. A lo largo de estas páginas utilizo el término de *hombre negro* y *mujer negra* para referirme a la población negra del Perú. No lo hago con la intención racista que se percibe en muchas otras personas y propuestas. Lo hago, más bien, por una identificación y opción personal. En la aventura que significó para mí ingresar a este mundo Negro he percibido y conocido distintas posiciones. Algunas de ellas respaldan la idea de concebirse como *afroperuanos* o *afrodescendientes* -o algún término que resuma el valor cultural traído desde el África- por una necesidad más bien social y política. Otras pretenden pensarse como se piensan los Hombres Negros comunes y corrientes. Y así he decidido pensarlos yo.

Muchas veces me he preguntado, y sigo haciéndolo, hasta qué punto mi trabajo es realmente productivo o si servirá de algo, entendiéndolo, claro está, en términos occidentales. Los mineros extraen el mineral, los costureros remiendan la ropa en mal estado, los albañiles construyen casas y edificios, los pescadores venden su esfuerzo bajo el nombre de pescado, y hasta los funcionarios públicos mueven papeles aunque

sea solo encima de su mesa, para que en otro lugar se produzcan otros movimientos, aunque el proceso sea burocrático y paquidérmico. Pero nosotros, los sociólogos, ¿qué hacemos?, ¿qué producimos?, ¿para qué servimos?

La duda queda. Ella es parte de nuestra existencia. Es inherente a nuestra condición de seres humanos. Sin embargo, este es un intento de repensar el mundo negro, desde lo negro. Este mirarse a nosotros mismos desde lo que propone el Otro, rescatando lo que históricamente ha sido definido como nuestro, es narrarse de una forma distinta que permite contar el pasado y construir el presente de una manera particular. La misma forma en la que la puesta en escena está estructurada es un giro con el pasado, una ruptura. Es un replanteamiento del ser. El uso de instrumentos poco ortodoxos, desligados de la costumbre, es un quiebre con lo que tradicionalmente se ha entendido como “forma de producir o hacer teatro y música” y, con ello, un quiebre con la manera de pensarse que nos trae la memoria. Son elementos negros, que diferencian y que permiten reconocer y, en este sentido, (re)construir.

Como diría José Carlos Luciano (2002), el primer paso para enfrentar la discriminación que trae consigo la historia es recuperar la autoestima; lo que supone reconocerse como una persona poseedora de una dignidad intrínseca a la condición de ser humano. Considero que esa es la propuesta de Kimbafá, recuperar la autoestima contraponiendo la historia; lo positivo y lo negativo que se encuentra en nuestro inconciente social. Otro aspecto fundamental es que nadie puede erradicar ni enfrentar a solas la discriminación. Es importante que la gente se una para luchar y, quizá en este sentido, y leyendo telepáticamente a Luis Sandoval, dentro de una cultura del desecho no sólo Lima nos pide hablar a gritos y dejarse escuchar. El Hombre Negro lo hace también para tener la seguridad de ser parte de un pueblo que tiene la lejana certeza de ser capaz de emprender grandes cosas. Este, pretendo que sea mi aporte.

Finalmente, daré las gracias. Le agradezco infinitamente a Luis Sandoval por una ayuda disfrazada. Aunque no fueron muchos los momentos conversados, secretamente me aproveché de su puesta en escena para hacer y decir lo que hasta hoy se ha dicho. Agradezco también infinitamente a Patricia Ruiz Bravo, sin ella probablemente mi tema de investigación no hubiera llegado a ser nunca lo que es hoy y, quizás, tampoco hubiera llegado el momento de planteármelo. A Aldo Panfichi por sus ideas, que fueron

más que suficientes; pero le agradezco también su tiempo y su confianza, su ánimo. Agradezco también a Gonzalo Portocarrero por los interminables monólogos que, sin duda alguna, contribuyeron enormemente en el devenir de este ensayo. Finalmente, agradezco las tertulias de todos aquellos que contribuyeron de alguna forma con estas líneas. Lo más probable de todos los posibles es que sean infinitas las personas a las que deba agradecer y ciertamente lo haré, pero en caso de olvidarme de alguno espero sean agradecidos por nuestra providencia.



PARTE I

Los antecedentes y algunas consideraciones

(A modo de pre-prólogo)

I

Como punto de partida fundamental para cualquier análisis de la realidad socio-histórica y cultural de los Afroperuanos en el Perú debemos, ante todo, partir del hecho colonial entre otras razones porque *la esclavitud y la dominación colonial de los grupos afrodescendientes e indígenas son antecedentes que ayudan a entender en perspectiva histórica los procesos actuales de exclusión económica, política y social*²; y, añadiremos nosotros, cultural.

Desde la conquista, se dice, quienes representaban lo hegemónico impusieron un tipo especial de racionalidad, completamente ajena a aquellas que ya existían. Este suceso marcó profundamente nuestros significados y nuestros imaginarios y, hoy, es algo que todavía nos define. Y nos define de tal manera en que unos siempre estarán en la capacidad de nominar lo que es correcto e incorrecto, y todo lo que de ello se desprende. Los criterios raciales que por desgracia todavía dominan gran parte de nuestro imaginario, establecieron no solo supuestas diferencias biológicas sino también las relaciones de poder imperantes (en este tipo de *verdad* se basó nuestra élite blanca -y se basa aún- para construir mundos y culturas completamente excluyentes unas de otras donde significativamente, se decía, que habían unas superiores a las otras). Es más, bajo esta lógica, *unos* siempre estarán en la capacidad de nominar las formas de *ser* y *hacer* de quienes, por lo mágico del destino, son, y serán siempre, distintos de ellos.

Antes de continuar con estas ideas es necesario precisar algo. El partir del hecho colonial nos remite inmediatamente a distinguir dos situaciones distintas. Por un lado, es necesario reconocer que la situación colonial del Hombre Negro es distinta a la situación colonial del Hombre Indígena. La una es más bien de servicio personal; donde las relaciones más familiares y alguna forma de confianza determinaron al mismo

² Martín Hopenhayn, Álvaro Bello, Francisca Miranda (2006).

tiempo el vínculo y la oposición entre el español y el Hombre que fue traído desde el África. La otra, es de una contradicción abierta. El Imperio indígena fue derrotado, fue conquistado y, más aún, colonizado; la confianza no existe entre unos ni otros, ni puede ser pensada; las relaciones entre ambos, más allá de la cuestión sexual, es confusa y contradictoria. Por otro lado, es necesario advertir también que ambas situaciones tuvieron como producto distintas formas de dominación e incorporación al mundo del colonizador. El Hombre Negro fue cooptado desde una posición subordinada para compartir y participar de la vida del conquistador; mientras tanto, el Hombre Indígena, igualmente sometido, fue más bien invitado a olvidar el pudor de esta vida privada.

La conquista hispana implicó no solo la derrota militar de nuestros pueblos originarios, sino el sometimiento de muchas civilizaciones, la desestructuración de su universo social, político y cultural; la imposición de un nuevo régimen sociopolítico y la introducción de nuevos valores y sentidos del ser humano³. Bajo este panorama se construye un discurso donde personajes de la élite blanca aparecen como los únicos forjadores posibles de la nación. Sin lugar a dudas *representaban* lo bueno, lo moderno, lo culto y lo verdadero. A través de este mecanismo, indígenas y afroperuanos se convirtieron en pueblos sin historia, anónimos y poco importantes en la construcción de un imaginario colectivo. Para ellos mismos y para el resto del país, *representaban* lo negativo y el sinónimo del atraso, de la inferioridad, de la maldad. Es por ello que se sostiene que el conflicto entre estas civilizaciones determinó un mundo donde las culturas de los pueblos dominados fueron declaradas como *no culturas* y se definió - hasta hoy- a la cultura dominante como *La cultura*. De esta manera estos pueblos dominados se construyeron, y lo hicieron negándoseles la posibilidad de sentirse parte de este nuevo mundo así como también invisibilizando su historia, su sabiduría, su cultura, sus costumbres y a ellos mismos, desligándolos completamente de aquella cultura nacional que intentaba emerger puesto que, desde siempre, el Hombre Negro – y también nuestra población indígena- ha sido asociado a una población ajena y lejana;

³ Desde el lado del descubridor, el conquistador, el evangelizador, el colonizador, el criollo, y finalmente el blanco, la negación parte de un doble movimiento: de una parte se diferencia al Otro respecto de sí mismo, y en seguida se lo desvaloriza y se lo sitúa jerárquicamente del lado del pecado, del error o la ignorancia.

y, por ende, inhabilitados a saberse parte del país⁴. Es importante destacar que en medio de estas construcciones de identidades y de sentidos existieron mecanismos de resistencia, lucha y respuesta, no obstante ello será tema de un acápite posterior.

Con la venida de nuestra época como república independiente era natural pensar que tal situación podría y debía ser revertida. Pero lo cierto es que ni lo uno ni lo otro ocurrió, conservándose intactas las lógicas de reproducción de una sociedad que debió dejar, tiempo atrás, su fundamento. Es importante resaltar que la imagen que se tiene hoy de las mujeres y de los hombres negros, y su sentido de seres humanos, viene desde esa mirada.

A lo largo de nuestra vida republicana, donde la esclavitud y la marginación social persistieron, se construyeron nuevos marcos de represión institucionalizada a partir de los cuales los Hombres Negros tuvieron que redefinir sus estrategias de respuestas, negándose como grupo. Para José Carlos Luciano (2002), los miembros de esta colectividad no tuvieron otra alternativa que dirigir su agresión hacia sí mismos, consolidando el proceso de despersonalización y desintegración grupal iniciado en la colonia. De esta manera, se optó por el mestizaje como vía de *blanqueamiento* y asenso social. Así transfigurado y convertido ya en *ciudadano*, su existencia empezó a ser negada tanto por la sociedad toda como por la propia colectividad afroperuana.

Hasta hoy el Perú no ha hecho una ruptura psicológica y colectiva del trauma de la esclavitud y del colonialismo; ese trauma todavía lo seguimos heredando y reproduciendo en nuestras relaciones cotidianas y, por lo tanto, seguimos reproduciendo también las maneras de ser que desde la conquista nos definieron. Para muchas mujeres y hombres negros resulta urgente cambiar este paradigma pero están de acuerdo en que mientras no haya también desde los actores políticos un auto-

⁴ En la Encuesta Nacional sobre Exclusión y Discriminación Social que realizara DEMUS en el mes de Febrero del 2005, se quiso explorar qué tanto se reconoce el rol de diferentes grupos étnicos o culturales en la construcción de nuestra historia nacional. Para ello se les pidió a los entrevistados que de una lista escojan cuál creían que es el grupo étnico que ha tenido el aporte positivo más importante en la historia peruana y cuál sería el que tuvo el aporte menos importante. Como correspondencia a la versión clásica de la historia nacional aprendida desde la escuela - la cual enfatiza el rol central del imperio Inca y de la colonia española en la definición de nuestra identidad nacional-, fueron los Hombres Blancos, Indígenas y Mestizos los considerados como aquellos grupos que han tenido los aportes más significativo en nuestro devenir nacional. Mientras tanto, nuevamente se invisibilizó el papel de la población negra en el imaginario colectivo.

Para una mejor comprensión se recomienda revisar el Anexo 1.

examen y una reflexión consciente hacia ellos es sumamente difícil que se resuelva este conflicto, que se produzcan cambios en las instituciones, en los imaginarios y, finalmente, en la vida misma.

II

Desde que empezó nuestra historia como colonia, los afroperuanos han sido poseedores de una etiqueta social que perjudica terriblemente su derecho al honor y a la buena reputación. En este sentido, desde siempre a las mujeres y a los hombres negros se les ha asignado toda una suerte de estereotipos que muchas veces impiden que se piensen a sí mismos en iguales condiciones que los Otros; poseedores de la misma capacidad física e intelectual -y, por lo tanto, humana- para realizar las tareas que, bajo el imaginario hegemónico, solo pueden realizar los no negros y los no indios; poseedores también de los mismos derechos y deberes de quienes los crean, de las mismas potencialidades y del mismo valor cultural que estos Otros⁵.

Generalmente se les ha asociado con las ideas de ser sucios, borrachos, crueles, ladrones, perezosos; este grupo étnico está fuertemente asociado con el robo, la delincuencia y la criminalidad⁶. Pero también con el ser alegres, divertidos, atletas, excelentes danzantes. Valientes. Hay, pues, una suerte de admiración y de temor en relación al Hombre Negro. De esto que se entiende como la ambivalencia del subalterno; al mismo tiempo que es objeto de deseo por lo que es, es brutalmente temido por lo mismo.

Otro de los estereotipos que se usa frecuentemente para calificar a esta colectividad es la idea de pobreza. Para muchas personas la imagen del negro tiene una correspondencia nítida con una persona pobre, donde la vida transcurre incorporando la inmundicia y la precariedad, y donde las formas ficticias o no de dejar de ser lo que Otros piensan que son, son buscadas con una impaciente manía⁷. En este sentido, el

⁵ Paréntesis: para Susan Stokes de la imagen del negro de buen físico, sensual, y corporal, hay apenas un paso para luego tomar el estereotipo a la del negro primitivo y semi-humano (socialmente muerto). Se perpetúan entonces imágenes caricaturizadas y distorsionadas del negro que lo vincularían con un ser socialmente muerto.

¿Si se usan estereotipos en la obra, pasaría que el hombre negro se convertiría en un ser socialmente muerto? ¿Y es que alguna vez dejó de serlo?

⁶ "La conexión entre negro y ladrón es brutalmente cierta para el estereotipo". José Carlos Luciano (2002).

⁷ Bajo esta idea es importante destacar que muchos afroperuanos al recibir insultos y burlas referentes a su condición (económica, socio-cultural, etc.) deciden huir de ésta a través de lo que se conoce como el

cuadro de un afroperuano vestido con pantalón, saco y corbata está asociada directamente al extranjero, al *no* nacional, porque no se concibe que haya un negro instruido en el Perú o de un buen nivel socio-económico. En cambio la imagen de un afroperuano mal trajeado está asociada al negro ignorante, sin preparación, al trabajador, al obrero, al no instruido. Antes que nada, el Hombre Negro es asociado, siempre y sin motivo de excepción, a lo viril, a la animalidad; y la Mujer Negra está más bien vinculada con la sensualidad y el placer⁸.

Para algunos afroperuanos como José Carlos Luciano, cuando se habla de estereotipos, debemos tener en cuenta que el primer estereotipo es precisamente la diferenciación blanco - negro, indio – mestizo, a cada uno de éstos después se les ha otorgado cualidades sumamente particulares. Los estereotipos de *blanco*, *negro*, *indio*, son estereotipos nucleares, centrales; y por eso, debido al colonialismo, siempre en América Latina y el Caribe el concepto de clase estuvo teñido por el concepto de raza⁹, el cual ha marcado profundamente el devenir de nuestros pueblos. En este sentido, Luciano (2002) sostiene que solamente rompiendo con estos estereotipos la colectividad afrodescendiente pasará a considerarse como una civilización o una sociedad de civilización y culturas, y no como una sociedad donde el color de la piel le robó la historia, la cultura y el pasado a un pueblo que fue obligado a quedarse en América.

III

Intelectuales y estudiosos que han venido discutiendo a favor de la colectividad afroperuana han demarcado y delimitado ciertos rasgos que hacen que ésta sea una colectividad peculiar; es decir, ciertos rasgos característicos y propios de *su cultura*. No obstante, no deberíamos dejar de preguntarnos si lo que se dice de ellos no responde a una suerte de naturalización de lo que se piensa de las mujeres y hombres negros.

proceso de *blanqueamiento*. En el imaginario afroperuano es posible encontrar ideas como que la riqueza blanquea, y la pobreza, por lo tanto, ennegrece, cholifica o inferioriza; es decir, naturalmente te degrada.

⁸ Remitiéndonos nuevamente a la Encuesta realizada por DEMUS, buena parte de los entrevistados considera que el Hombre Negro no solo es capaz de desempeñarse en diferentes actividades, sino que también se encuentra inextricablemente ligado a la danza y al baile. Por otra parte, es indudable, felizmente en más escasas situaciones, que persiste la figura tradicional que desvincula al Hombre Negro con actividades que demandan un esfuerzo intelectual consciente.

Para una mejor comprensión se recomienda revisar el Anexo 2.

⁹ El concepto de raza debe ser entendido como elemento “definitorio” de la etnicidad de este grupo. De alguna manera, es imposible escapar de este tipo de identidad.

Para Orlando Velásquez (2003), el negro por naturaleza es alegre y festivo, pícaro y cultor de una danza o ritmo natural, que le otorga una predisposición especial para el baile. Por ende, presenta una inclinación natural por la música, el habla espontánea y fluida, la respuesta fácil y el colorido de su vestimenta y simbología. Para este mismo autor, los afroperuanos sienten el baile y la música como propio, como *natural* o consustancial a su *raza*¹⁰. No sería necesario siquiera que los padres los incentiven a aprenderlas.

Para otros autores como Fernando Romero (1987), el poder de la palabra y la capacidad de comunicación de esta colectividad es lo que, de alguna manera, los hace ser únicos. *Su verbo es un arte, es sabiduría, es magia, es sobrevivencia*¹¹. Romero presenta el don de la palabra como una virtud de una raza que supo utilizarla para contrarrestar sus desventajas históricas, pero que se convirtieron en un aporte a la nueva cultura afroperuana que, para muchos, se va gestando¹².

Para José Carlos Luciano (2002) la cultura Afro en el Perú es una cultura del gesto, movimiento de las manos, movimiento del cuerpo, movimiento de los ojos, de la expresión facial y corporal. Es una cultura del ritmo, asociada a esto que denomina movimiento. Eso marca tal vez una diferencia con los otros grupos, que no son tan elocuentes en sus manifestaciones corporales como para la música o el baile¹³. Pero también se puede observar en los estilos de comunicación. Quizás, lo que suceda desde Kimbafá sea un esfuerzo consciente de romper con la caracterización de la palabra.

Los Afros somos un grupo de personas que, comparados con otros, hablamos más. Somos más sueltos, más hacia afuera, en contraposición, cuando nosotros hablamos de una cultura blanca estamos pensando en el refinamiento, en las costumbres, saber coger los cubiertos, no alzar la voz, hablar pausado, no utilizar el *tú* sino el *usted*, no relacionarse con

¹⁰ Orlando Velásquez (2003).

¹¹ Fernando Romero (1987).

¹² Paréntesis: si esto es así, ¿qué pasaría con el Teatro del Milenio si en sus representaciones justamente lo que no se encuentra presente son las palabras?

¹³ En contraposición con estas ideas, la cultura blanca implicaría un comportamiento poco gestual, el no tocarse, el estar rígido, el estar estático.

cualquiera que no sea de tu status, y preocuparse mucho por la apariencia exterior¹⁴.

Por otro lado, la invisibilidad sistemática de los y las afrodescendientes en América Latina ha obstaculizado la construcción de consensos sobre su definición y sobre sus definiciones culturales, sobre su pasado y sus tradiciones, sobre sus particularidades y alternativas para que la comunidad pueda participar como sujeto activo en la construcción de un imaginario colectivo y en el desarrollo del país¹⁵. En este sentido, podemos señalar que la construcción de una imagen propia y característica de los afrodescendientes en el Perú se ha hecho a partir del trabajo aislado de diversas organizaciones, cuyo objetivo principal reside en reivindicar la *cultura afroperuana*. Cada una de ellas, a lo largo de su compromiso con esta colectividad, ha privilegiado determinadas formas de esta cultura y, con ello, ha logrado invisibilizar parte sustancial de la misma. No necesariamente quiere decir que su trabajo haya sido en vano. La cultura afroperuana se puso en contacto directo consigo misma recién a partir de los años setentas y ochentas. Es pues muy poco el tiempo transcurrido para pretender haber alcanzado logros importantes no obstante se hayan dado de diversas maneras. Sin embargo, es necesario resaltar que un trabajo conjunto, que pretenda integrar a toda la colectividad afroperuana y todos los rasgos que les son propios, haría sin duda una mejor tarea e incentivaría la formación de un grupo que resista a los devenires que una sociedad, con rezagos colonialistas como la nuestra, sin duda alguna traerá consigo.

IV

Para buena parte de las y los afroperuanos intelectuales el término Negro confiere y precisa fuertes cargas de ambigüedad, subjetividad e imprecisión, tanto para

¹⁴Para José Carlos Luciano la cultura blanca esencialmente está vinculada, en la imaginación de los peruanos, a la cultura de la gente de la ciudad, a la buena educación, al buen status. Ahí hay una paradoja, porque se habla de cultura cuando en realidad estamos hablando de un conjunto de concepciones que tienen mucho que ver con estereotipos raciales. Más que hablar de una cultura, esencialmente estaríamos hablando de una manera de ser de un grupo racial. Aquí lo que podríamos llamar cultura blanca es profundamente una cultura mestiza, una cultura que ha tomado en préstamo una serie de valores y prácticas de otros grupos, sean indígenas o Afros y que han devenido a ser estilos aristocráticos de comportamiento. José Carlos Luciano (2002). Página 114-115.

¹⁵Más en este proceso es importante tener en cuenta la manera en la que se redefinen los criterios presentes en los estereotipos.

denominar a la colectividad a la que pertenecen, como también para una posible edificación de un nuevo proyecto de identidad grupal y nacional.

En principio el término *Negro* tiene un origen colonial nocivo. Surgió como el fruto de una sociedad dividida en castas, en la que el aspecto físico fue utilizado como medida de asignación de atributos, prerrogativas y limitaciones a los que debían estar sujetos cada uno de los estratos y clases de dicha organización socio-económica. Dadas estas características, el término fue utilizado para designar una condición infra-humana que suponía de facto la exclusión, y todas aquellas funciones consideradas como denigrantes y que surgían como fruto de la propia dinámica social. Así, por extensión, se construyó una vasta gama de estereotipos negativos encarnados en este concepto. Se hizo del color de piel la marca consustancial a la posición social posibilitando con ello el desarrollo de una secular marginación y prejuicio racial que, por desgracia, aún pesa sobre nosotros puesto que, nuestra vida todavía está signada por esta clasificación.

Sin embargo, el término *Negro* se construyó bajo esta dinámica como base del auto-reconocimiento de los miembros de esta colectividad. Y lo hizo con características propias que emanaban de esta peculiar situación de marginalidad a la que fueron enfrentados. No obstante, en el país no constituyeron ni representaron *una cultura africana*, como ocurrió en el Caribe. Más aún, el término *Negro* no los considera como miembros de esta nación. Actualmente representa el término impuesto por el esclavizador y que, sin lugar a dudas, no hace más que alusión al color de la piel y a la noción de raza. Sin embargo, para las y los afroperuanos comunes y corrientes utilizar lo *Afroperuano* para autodenominarse implica serios inconvenientes.

En un trabajo editado por Josefina Stubbs y Hiska N. Reyes¹⁶, Martín Benavides (2006) y sus colaboradores encuentran que la mayor parte de las y los afroperuanos entrevistados piensan que el término *Negro* resulta más apropiado y conveniente que el de *Afroperuano* para definirse como grupo étnico -este término les resulta lejano, extraño, ajeno e incluso inadecuado. Así mismo, sostienen que muchos de ellos tienen reticencias para identificarse como *Afroperuanos* y, más aún como *Afrodescendientes*. Prefieren usar – y que otros usen – el término *Negro* para referirse a ellos. Para estos

¹⁶Stubbs Josefina y Reyes Hiska (2006).

investigadores esto no resulta para nada extraño, ya que la base de la identificación grupal de los entrevistados alude directamente a la raza o al color de piel, antes que otros referentes simbólicos o imaginarios.

Asimismo, a partir de esta investigación se señala que el uso del término *Afroperuano* es más frecuente entre quienes han estado más influenciados por el discurso de las organizaciones afroperuanas: instituciones creadas por personas afrodescendientes que suelen contar con un nivel educativo relativamente mayor que el promedio, y que realizan acciones orientadas a reivindicar su cultura y su identidad¹⁷.

Para Rocío Muñoz, feminista negra, relacionar a los hombres negros y a las mujeres negras con África resulta, en muchos momentos, muy negativo porque la imagen de la África que tenemos aquí es la de una África salvaje, ignorante, con bajos niveles de vida, muy pobre, con gente que se come entre ellos y que se mata entre ellos. Esa es la imagen del África. *Entonces cuando tú le dices “tú eres un Afrodescendiente”, asumir que es parte de eso es muy duro para un negro; bastante carga tiene con asumir que ya sus antepasados fueron esclavos como para ponerle un ingrediente africano. Entonces, se convierte en una carga muy pesada.*¹⁸ Sin embargo, para los que sí pertenecen a organizaciones, hablar de *Afrodescendientes* o hablar de *Afroperuanos* se ha convertido en una construcción política muy importante puesto que permite generar la posibilidad de decir que se tiene un punto de referencia histórico y geográfico. Claro está, es un tema de debate, sigue siendo un tema de debate porque el negro o la negra no se ha apropiado del término, porque no lo entiende. Porque primero habría que deconstruir la imagen que tienen de África para poder construir una nueva imagen que, sin dejar de ser peruanos, los vincule de alguna forma con esta conexión que quieren creer con África.

Quizás es muy ambicioso y medio poético, pero es necesario porque sino no hay punto de partida. Es como cuando tú quieres armar tu árbol genealógico; seguramente tú vas a poder hacerlo con facilidad, pero tú pregúntanos a un Afro si podemos hacerlo con facilidad. No podemos, porque las movilizaciones de nuestros antepasados han sido muchas, se han movilizado mucho de un lugar a otro [de un lugar a otro]. Se han

¹⁷Es posible que el uso de este término esté completamente ligado al nivel educativo de quien lo adjudica.

¹⁸Entrevista con Rocío Muñoz (Miembro de Lundú) llevada a cabo el día 19 de Noviembre del 2006.

*perdido contactos, pierdes relaciones. Esta consecuencia de no haber podido decidir por sí mismos su futuro geográfico, cultural, intelectual, su proyecto de vida; no decides un proyecto de vida, entonces las consecuencias son estas*¹⁹.

Igualmente, para Rocío Muñoz, la significancia que se le ha dado a los términos tampoco ha pasado por un debate político en las organizaciones negras; porque, lamentablemente, las organizaciones afro –al igual que el mundo negro- están siempre, y con pocas posibilidades de dejar de estarlo, en conflicto.

De acuerdo a los alcances de la investigación citada es posible sostener que, para muchos afroperuanos, el uso del término *Negro* depende también del contexto y de la manera en la que se lo dice. *Los participantes no asumían que el llamarlos Negros fuera algo negativo, sino que dependía de la manera (tono o contexto) en que se lo dijeran.*

Por otro lado, las razones que se daban para preferirse el uso de la etiqueta *Negro* hacían mención al hecho *objetivo* de su color de piel; vale decir, lo que para ellos alude a la *raza*. Para ellos pues el término *Negro* es el que mejor define su *raza*²⁰. En este sentido, el uso de este término como etiqueta social y elemento integral en la definición de su identidad²¹, hace referencia no sólo a la noción de *raza* o al *color de la piel*, sino también a la idea -aunque vaga- que pudiesen tener acerca de sus antepasados y ancestros, de sus raíces y de su pasado común.

Por otro lado, es interesante descubrir cómo los miembros de esta colectividad se piensan en relación al *color* de los Otros. Es conocido que la misma comunidad afroperuana tiende a establecer diferencias respecto del color de piel entre ellos mismos. Zambo, mulato, sacalagua, colorado, moreno, negro fino, negro chusco, entre otros apelativos son comúnmente utilizados para definirse dentro de esta colectividad. Y son clasificadores que vienen desde la colonia, aquello que se ha denominado como cuotas de sangre. Es decir, formas de estratificación y diferenciación social que medían

¹⁹Ibidem.

²⁰En varios de los grupos focales realizados en dicha investigación varios entrevistados repitieron “*la raza es negra,*” y una persona afirmó “*es nuestra verdad.*” Según ellos, *reconocerse como negros tiene que ver con sus raíces y sus antepasados*. Stubbs Josefina y Reyes Hiska (2006). Página 67.

²¹Uso de las *etiquetas* como modo de llegar a comprender la forma cómo este grupo se autodefine y se auto reconoce.

la raza en cuanto a su pureza de sangre. Es por ello que decimos que la sangre negra produjo como definición externa –y produce aún partiendo de una definición interna- un orden social deliberado, donde hoy, el no ser tan *puro* es mas un recurso de blanqueamiento. Sin embargo, comúnmente estas son distintas categorías para poder definir y hablar de lo *Negro* lo cual, a su vez, contiene, la mayoría de las veces, una carga profundamente racista y despectiva²²: a partir de las gradaciones del color de piel se decide quién es *afro-descendiente* y quién no. Finalmente, un negro fino es alguien que es civilizado, es alguien que se ducha, que no asusta, que no apesta. Es alguien que tiene facciones occidentales y que pretende ser y actuar como tal.

En el Perú una cosa que llama mucho la atención es que con frecuencia, con el fin de evitar una ofensa a los afroperuanos, porque la connotación que tiene este concepto de *Negro* es siempre una connotación negativa, no se les dice *Negros* sino *morenos*. Sin embargo, el término *moreno* -con una aparente neutralidad- era y es todavía una forma de esconder el rechazo hacia lo *Negro*. Para buena parte de los afroperuanos, términos como *moreno* son considerados poco apropiados e incluso ofensivos porque, según ellos, denotan un intento de no aludir a su condición racial *de ser* negros e incluso llegan a ser percibidos como condescendientes.

Siempre se nos trata en un entorno condescendiente: *familia. La morena, el moreno*, pero nunca *el señor, la señora*. Siempre hay un trato que pretendiendo ser familiar se topa con el trato irrespetuoso. Estas son las dos manifestaciones más comunes que he visto. De un lado, está la exclusión y el trato desigual con respecto a otros (esto se da mucho en la escuela); y, de otro lado, el trato condescendiente y casi irreverente con que se suele tratar a los negros²³.

José Carlos Luciano (2002) fue juicioso al reconocer que solamente se es *Negro* acá. En el continente de donde descienden los afroperuanos no hay nadie que se crea

²²Algunos autores señalan la importancia que representa el color de piel para emprender estrategias definidas como *endracismo*; es decir una suerte particular de racismo asentado profundamente dentro de las y los afroperuanos, cuyas lógicas de reproducción parten de las diferentes gradaciones del color de piel de sus miembros.

²³Palabras de José Carlos Luciano recogidas por Joana Drzewieniecki en una entrevista que se le realizara en marzo del 2002. En: José Carlos Luciano (2002).

negro, al contrario, ellos son Bantúes, son Zulúes, son Congo, o quizás en una visión más nacional, son angoleños, congoleses, pero jamás se sienten negros. Los referentes y los parámetros desde los cuales los conceptos de blanco, cultura blanca; negro, cultura negra; indio, cultura india, son producto de *sociedades coloniales* como la peruana. Esto es muy difícil de encontrar en una sociedad donde el concepto de raza no ha marcado las jerarquías sociales como son los conceptos que manejamos acá. Para Luciano, el seguir trabajando todavía desde esa perspectiva el tema de su identidad constituye un error fundamental.

A partir de estas reflexiones son muchos quienes han tratado de omitir el uso de términos que generen sentimientos de rechazo a los miembros de esta colectividad. El uso del término *Afroperuano* ha sido un primer paso. Que el reconocerse como *Negros* no quiere decir que uno no sea igual ni mucho menos que no se posee las mismas potencialidades, ha sido un segundo paso. Sin embargo, es preciso resaltar que esto solamente se piensa, pero sigue siendo todavía una especie de reacción, más que de afirmación, porque no es el elemento fundamental, como es la cultura, lo que se trata de reivindicar. No está lo *Afro* todavía, solo está el color de la piel. El seguir peleando por éste hace que esta lucha constituya un proceso inconcluso de entendimiento de sí mismos: los afroperuanos no han asumido ni entendido su afroperuanidad, si se quiere, ni muchos menos encontrado un lugar en la sociedad peruana.

El uso del término *Afroperuano* constituye un logro *político*, pero falta aquel que puede denominarse *social*, es decir aquel por el cual la gente se autodenomine y se perciba - tal vez y se sienta- como tal. Es sumamente difícil que así de repente se les aleje de ser un color, ha tener una historia y un pasado, a representar su ancestralidad o su descendencia, a constituirse y sentirse, individual y colectivamente, como *Afroperuanos*.

Una vez más, José Carlos Luciano (2002) apunta que el término *Afroperuano* asusta a los Hombres Blancos del Perú: *usar este término es reconocer que tenemos una cultura, y si tenemos una cultura, tenemos las mismas potencialidades y eventualmente los mismos derechos. Y, además, si tenemos una cultura podemos reclamar esos*

*derechos; un pueblo con cultura, con identidad, escapa de reclamar para sí los derechos que les fueron negados al negársele su propia cultura*²⁴.

Hay pues muchísima resistencia para el uso de este término, no sólo de parte de quienes por el color de la piel son ajenos a los afroperuanos, sino también, esta resistencia parte de los mismos afrodescendientes. Y parte no solo porque para muchos este término les es completamente ajeno, sino también porque, sin lugar a dudas, éste se corresponde con la historia y los imaginarios arraigados en nuestra sociedad; la costumbre, pues, de (auto) denominarse *Negro* se encuentra aún muy enraizada entre nosotros. A pesar de que muchos, sobre todo los activistas afros, saben que no existen razas como tales en el discurso, la concepción antigua de raza sigue muy presente. Hoy en día lo *Afro* aún hace referencia a un color. Es necesario transformar estas ideas con la finalidad de rescatar la *cultura* y no *el color* de los miembros de esta colectividad.

Y esto es muy importante porque en una sociedad que hizo del color de la piel la línea demarcatoria entre los grupos sociales y del término *Negro* un concepto negador del hombre, el reivindicar la condición humana de éste significa rescatar el término *Negro* en la forja del nuevo hombre peruano, dialéctica en la cual el propio concepto de *Negro* es superado y trocado por el del *Hombre Universal*²⁵.

V

Se debe bregar por la autoestima porque en este país en tanto los campesinos se enorgullecen de descender de los indios, los negros no lo hacen con su ascendencia.

[Susana Baca].

Una vez más, esto simbolizaría el distinto papel que cumplió el Hombre Negro y el Indio en la colonia. Debido a nuestra herencia colonial y a nuestra precariedad sustancial, nos hemos construido en base a la negación del Otro; y esta negación del

²⁴Ibidem.

²⁵Carlos Aguirre (1993).

Otro es un cimienta permanente en el imaginario peruano. Signo, estigma, fantasma. Es en base a esta negación que tanto nosotros como los Otros (re) definimos y (re) construimos nuestra identidad.

A partir de los hallazgos de Martín Benavides (2006) en la investigación líneas arriba mencionada, desde la propia perspectiva de esta colectividad, la *raza* (entendida básicamente como color de piel) es un elemento definitorio en la identidad afroperuana. La cultura no lo es. Por un lado, la valoración de la *raza* contribuye a la afirmación de un sentido de pertenencia, pero al mismo tiempo hace más vulnerable esta identidad.

Para José Carlos Luciano (2002), la *negritud* (entendida como identidad) actualmente es más bien un producto del ambiente que de las circunstancias. En el Perú, a partir de la década de los setentas, emerge un ambiente efectivo que, inconscientemente, favorece el (re)encuentro de los afroperuanos con su pasado y con su identidad; a partir de esta fecha se forman organizaciones afroperuanas donde la colectividad habla y comparte su historia y cultura. En un país donde lo Afro no era, ni es, un referente claro; donde las raíces africanas están divididas e invisibilizadas; y donde la idea de esclavos y sujetos pasivos actúa nocivamente, pues inhibe el auto-reconocimiento de su procedencia y su identidad, causando dispersión y abstracción al asumir su negritud - generando una auto-negación-, las organizaciones afroperuanas ejercen un papel esencial para cuestionar y (re) pensar sobre sí mismos, para la reconstrucción de una memoria histórica y una cultura con referentes territoriales concretos.

Es interesante resaltar que bajo esta lógica, resulta necesario hablar del hecho de *ser* Afroperuanos, de *poseer* una cultura y una historia milenarias. Luciano (2002) sostenía la idea de que en *Estados Unidos los negros hablan de sí mismos desde 1773. Hay una literatura, hay una filosofía, hay algo de lo cual te puedes nutrir. Pero en cambio acá ¿cómo te encuentras?, ¿con quien te encuentras?* Este encuentro reclama, a manera de súplica, la necesidad de construir un discurso, una filosofía, una manera de mirar la negritud o la africanidad en el Perú ya que su ausencia impide que esta colectividad pueda encontrarse con eso que busca, consigo mismo.

Asimismo, el autor sostiene que en el Perú el problema que ha tenido la *comunidad afroperuana*, es que lo africano fue sustituido por lo *Negro*. La conciencia, la auto-imagen que tienen de sí mismos, más que una auto-imagen de africano es una imagen de *Negro*. Entonces, la gran mayoría de esta colectividad se considera más negra que africana: la posición del Afrodescendiente en nuestra sociedad no ha estado relacionada con su cultura en términos formales. Vivimos una amnesia colectiva que tiene que ver con el hecho que el Perú fue el centro del colonialismo en esta parte del continente. Hay, pues, un total desarraigo de los peruanos de su herencia africana. Entonces, simplemente, se les redujo a ser *Negros*, y esto explica el por qué del gran afán de la misma comunidad Afro de establecer diferencias de color entre ellos mismos. Bajo estas ideas, todavía seguiríamos atrapados en una concepción racista de la cultura Afro y de las relaciones del hombre y la mujer afro con el resto de la sociedad²⁶. Mientras el afroperuano siga definiéndose como *orgulloso de ser Negro, porque la cultura negra...*, está manteniendo todavía el esquema tradicional de confrontación inter-racial y no rompiendo con ese concepto que inhibe la forja de una identidad más verdadera y positiva (más que todo, esta idea resultaría de una identificación conflictiva).

Una de las herencias más enraizadas del colonialismo mental en la sociedad peruana, es que quienes luchan por combatir y acabar con el racismo, todavía mantienen una visión muy fuerte de que se es *Negro, indio, blanco o mestizo* y no que se es *persona*. En este sentido, el eje de la reivindicación de esta colectividad tiene que centrarse en el hecho *de ser personas* y que aquella lucha es precisamente porque a esas personas se les ha encasillado en un sobre en función del color de su piel. Por lo tanto, mientras se siga trabajando desde la piel, estaremos perdidos. Es necesario renunciar a ser *Negros*, no a ser *Afros*. Y esa renuncia es un paso fundamental para la recuperación de la identidad. Dejar de ser *Negro* no significa renegar de su cultura, significa renegar de la raza que históricamente se impuso.

²⁶Para aclarar un poco más el panorama se recomienda ver los datos de la encuesta realizada por DEMUS.

Socialmente me han condicionado y me han convertido en *Negro*, entonces, yo si creo que cambiar ese mecanismo de inferiorización es fundamental²⁷.

Para Martín Benavides, uno de los retos fundamentales para la conservación y el desarrollo de una identidad étnica en la población afrodescendiente en el Perú lo constituye el rechazo a la negritud que los afroperuanos manifiestan a través del deseo del *blanqueamiento*: por un lado, su auto-identificación está basada fuertemente en la raza y, por otro, los procesos de mestizajes al que dicha población está expuesta socavarían la base de dicha identificación²⁸. Asimismo, señala que existe también una relación entre la discriminación y la identidad étnica y cultural de los pueblos. Por un lado, las prácticas discriminatorias influyen en la definición de la identidad de los grupos étnicos reforzando ciertos valores culturales o moldeando otros; por otro lado, las construcción de la identidad también se hará a partir de las formas de respuesta diferentes frente a la discriminación (sea mediante la asimilación, la resistencia o la afirmación de la cultura propia).

Finalmente, se busca (re)construir ese pasado común, esa cultura difícil de reconocer, bajo un paradigma que se contradice con lo que los afroperuanos que no pertenecen al círculo intelectual abogan; es decir, con la manera a partir de la cual se identifican como miembros de una colectividad. ¿En qué medida estas contradicciones darán paso a la afirmación o consolidación de aquella identidad que se pretende (re) construir?

VI

Para tratar de debatir la idea de la existencia de una suerte de *comunidad afroperuana* me referiré casi en su totalidad al estudio publicado por Martín Benavides en febrero del 2006; mas no dejaré de introducir algunas pequeñas reflexiones que partieron de una conversación con Rocío Muñoz en octubre de ese mismo año. Para Benavides, resulta inconcebible pensar en la existencia de una *comunidad afroperuana* debido a que la trata de esclavos trajo consigo dotaciones heterogéneas de hombres y

²⁷José Carlos Luciano (2002).

²⁸Stubbs Josefina y Reyes Hiska (2006). Página 10.

mujeres que se sumaba a la ya existente, bloqueándose con ello la formación de un grupo étnico africano más o menos homogéneo, que pudiera reproducir en nuestro suelo las tradiciones y cultura africanas, o parte de ella, e incluso que sirviera como base hegemónica que permitiese la integración local o regional de diversos componentes étnicos culturales que se asentaron en la costa. Entonces, las escasas posibilidades de promoción y movilidad social fueron en detrimento de la propia integración grupal negra, aunque abrieron puertas para una movilidad personal, fruto de una suerte de negociaciones, siempre presente al interior del propio grupo y, por ello mismo, más peligrosa en lo que se refiere a la forja de un proyecto global alternativo al ordenamiento colonial.

Benavides comparte la idea de que por motivos vinculados a la dispersión de los orígenes étnicos africanos y a la forma de reclutamiento del sistema esclavista colonial, la población afrodescendiente no mantuvo las formas originales de las comunidades de base étnica que, al parecer, aún existían a inicios de la colonia. Durante ésta y buena parte de nuestra vida como un país independiente, los grupos de afrodescendientes estuvieron basados en vínculos familiares antes que en la organización de base comunal o étnica. En general, exceptuando a las organizaciones religiosas o las cofradías, se puede afirmar que los afrodescendientes han carecido de organizaciones sociales tradicionales²⁹.

Por otro lado, Benavides cita a Wade para rescatar el sentido de lo étnico y se plantea una interrogante que trata de vincular la noción de lo étnico con la pérdida de referencia a un territorio³⁰. Así, Wade propone que la diferencia cultural basada en la etnicidad supone utilizar un lenguaje de *lugar* o de *territorio*. Pero ¿qué ocurre cuando dicha referencia a un lugar es inexistente o dispersa y lejana como sucede en la experiencia del grupo afrodescendiente peruano? ¿Desaparece esta dimensión étnica?

Entiendo que el sentido de *comunidad* tiene una estrecha relación con la tierra, con el territorio, y no es precisamente una de las características de la población negra. El sentido de tierra o territorio no genera un sentimiento de pertenencia en ellos, tal vez

²⁹Stubbs Josefina y Reyes Hiska (2006). Página 14.

³⁰Para Bello, en el discurso étnico, la tierra y el territorio parecen estar profundamente ligados al destino histórico. Se trata de una relación inalienable, porque junto con desaparecer sus tierras, desaparecería su cultura y su lengua, así como el amplio conocimiento que poseen sobre sus recursos (Bello, 2004).

porque es muy fácil la movilidad del Hombre Negro de un lugar al otro³¹. Por otro lado, el sentido de tierra no genera una pertenencia porque tampoco se han afianzado costumbres que te permitan retornar, como los andinos por ejemplo, a su fiesta patronal: *regresan por el tata no sé cuánto, por el apóstol no sé quién, por San Cristóbal, por San Pedro, por San quién sea. En el caso negro no. No existe una ligazón, algo que te ligue, que te vincule en relación, por ejemplo, al tema de la cultura, de la religiosidad, y si existe pareciera ser muy fugaz*³². Por lo tanto y en palabras de Rocío Muñoz, hablar de comunidad, de La Comunidad Negra, hablar del Pueblo Negro, es bastante iluso. Además que, cuando tu intentas generar elementos que vinculen a los negros que viven en Piura con los negros de Tacna, no encuentras esos elementos. Ellos no identifican mayores elementos que, ahí si me permito rescatar, la cocina, la religiosidad, el ritmo o la música y el deporte, básicamente el fútbol y la afición por Alianza Lima³³.

Entonces, estarían estos cuatro elementos que pueden ser considerados como *elementos vinculantes* de la población negra; pero aún así, no se puede encontrar todavía fuertes lazos de vinculación entre un grupo de población y otro. También es cierto que las organizaciones Afro se han apropiado de este discurso, un discurso que se puede quedar sin piso rápidamente cuando se intenta generar elementos que vinculen. Pero también, que fue una construcción política y una necesidad política para poder vincular a las personas, para que la gente se identifique con algo, para que sienta un sentido de pertenencia con algo.

A lo largo de su análisis, Benavides hace importantes referencias a la cultura Afroperuana. Con la finalidad de esclarecer la idea de comunidad afroperuana me remitiré a destacar las ideas más importantes para realizar el análisis pertinente. Quizás el concepto más cercano a ese sentido de pertenencia étnica más amplio sea el que expresa el término *familia* que es usado en ciertas ocasiones entre las personas afrodescendientes.

³¹El caso del Hombre Negro entonces es particular. De ser esclavos pasaron a ser hombres libres. Mientras que en el caso del Hombre Negro hay cierta movilidad o una cierta tradición de libertad antes de ser esclavos, el caso de los indígenas no es del todo así. Se establecieron, entonces, menos raíces con la tierra, las incorporaciones al mundo colonial fueron más que todo individuales y lo que predominó, ante todo, fueron las negociaciones individuales.

³²Entrevista con Rocío Muñoz (Miembro de Lundú) llevada a cabo el día 19 de Noviembre del 2006.

³³Paréntesis: Kimbafá recrea, a su manera, estos cuatro elementos, ¿ello acaso aludiría a un esfuerzo colectivo por tratar de reconciliar(se) con la comunidad?

En primer lugar, Benavides sostiene que el ser *Negro* es uno de los elementos que trataba de delimitar el sentido de la *comunidad*, es decir es parte de aquella tradición inventada. No obstante, dicho término y, por ende, su identidad (como en el análisis anterior se trató de demostrar) empezó a ser cuestionada desde una sociedad cada vez más pluricultural y más consciente de que éste estaba directamente asociado con el oprobio y la degradación.

En segundo lugar, se sostiene que si desde la perspectiva de la misma población afroperuana la *raza* -entendida aquí como color de piel- constituye un elemento crucial en su identificación -más que las costumbres o la cultura-, el proceso de mestizaje racial podría tener como consecuencia el debilitamiento de los lazos de identificación étnica en el grupo. Asimismo, señala que, en nuestra sociedad, las identificaciones basadas en las características raciales y culturales no llegan a establecer un fuerte sentido de identidad étnica en esa población.

En tercer lugar, así como no existe un grupo *Negro* o *afroperuano* como tal, a partir del trabajo de campo, no queda muy clara la existencia de una cultura *afroperuana* como un sistema de valores, relaciones sociales y creencias propias de esa población. En suma, la vivencia de la etnicidad se plasma a través de la percepción de ciertos rasgos particulares o costumbres propias que no llegan a ser diferencias exclusivas ni excluyentes. El énfasis en este último aspecto hace que aquéllas aparezcan y sean vividas como rasgos o matices³⁴.

En cuarto lugar, Martín Benavides analiza el hecho de *ser Negro* en el Perú. Por un lado sostiene que, la población parece haber desarrollado una suerte de *orgullo* étnico-racial relativamente acendrado. Este *orgullo* es usado como *mecanismo de defensa* frente a la discriminación y, por lo tanto, también sirve para construir un sentido de comunidad. Pero este sentimiento, también, parece no ser tan fuerte por varios motivos. Primero, porque al igual que entre los andinos hay una tendencia a soslayar las diferencias (como forma de integración) y una aceptación del mestizaje como rasgo característico del proceso social y cultural de las últimas décadas en el país. En segundo lugar, está presente también, y en diferentes medidas, cierto sentido peyorativo -dentro de cada persona y entre personas- del significado de *ser Negro*.

³⁴Stubbs Josefina y Reyes Hiska (2006). Página 73.

Finalmente, en quinto lugar, Benavides añade el siguiente dato: la población afroperuana carece de algunos elementos culturales que sí tienen los andinos. Los Andinos provienen de culturas milenarias arraigadas en el territorio nacional, con largas tradiciones y un fuerte sentimiento de apego a la tierra como lugar de origen. Los primeros viajes de esclavos negros desde lejanas tierras del África parecen haber sido los iniciales eventos dentro una sucesiva historia llena de experiencias de desarraigo similares. Por así decirlo, en el camino perdieron gran parte de su cultura originaria. Quizás aquí resida gran parte de las diferencias que pueden encontrarse respecto a la población de origen andino³⁵.

Personalmente, las reflexiones y el análisis que propone Martín Benavides me resultan sumamente sugerentes. Sin embargo, es preciso destacar y analizar la última referencia que se le hizo al autor.

Comparto la idea de que sería idealista postular la tesis sobre la existencia de una comunidad afroperuana, a menos que su heterogeneidad las incluyera, totalmente integrada y a partir de la cual todos los afroperuanos (re) vivan y (re) construyan su pasado y su identidad, con la cual se trate de ejercer cierto poder para combatir las ideas profundamente arraigadas en nuestras mentalidades, y a partir de la cual se intente construir nuevos sentidos del ser humano. Pero de ahí a plantear la idea de que no existan por los menos débiles elementos que expresen un sentido de comunidad; y, finalmente, plantearnos la idea de que una comunidad afroperuana como tal no puede existir debido a que en el camino a América los afrodescendientes perdieron gran parte de su cultura originaria, me resulta bastante forzado.

Hayan o no perdido en el camino buena parte de su identidad, los afrodescendientes no resultaron incapaces de (re)crear una cultura –distinta o no de la anterior. Construida nuevamente o recreada en base a la memoria colectiva, hubo siempre un sistema de valores, relaciones sociales y creencias propias de esta población. Es imposible negar que, desde siempre, fueran poseedores de un amplio imaginario que les permitiera sentirse y saberse diferentes del resto.

VII

³⁵Stubbs Josefina y Reyes Hiska (2006). Página 75.

Inmediata y variada fue la resistencia y respuesta de nuestros pueblos a la dominación colonial hispana y al racismo; toda la historia del país desde entonces se puede resumir en el intento de consolidar el orden colonial y en la resistencia a este: insurrecciones indígenas; fugas, revueltas, motines promovidos por esclavos y mestizos pobres, cofradías de esclavos y libertos, las cuales actuaron como focos de resistencia cultural y de fortalecimiento de vínculos de solidaridad entre los Afroperuanos.

Frente a la feroz persecución de sus creencias y prácticas culturales, a su desintegración grupal y a la anulación de su libertad, los afrodescendientes utilizaron diversas formas de resistencia, ya sea esta activa o pasiva.

- | | | |
|-------------|---|---|
| Resistencia | { | <ul style="list-style-type: none"> - Activa: cimarrones, bandoleros, palenqueros, milicianos, independentistas. - Pasiva: camuflar creencias religiosas, músicas, danzas, prácticas medicinales, comida popular, pereza³⁶. |
|-------------|---|---|

Para algunos, como José Carlos Luciano, el *aporte* cultural del *Negro* fue un aporte desde la resistencia, que, a su vez, fue una acción y creación colectiva. Esta resistencia fue principalmente inorgánica, realizada desde la cotidianidad afectando, por tanto, el conjunto

de la vida social. Desde siempre, la defensa de su cultura aparece como una lucha silenciosa y voraz, capaz de mantenerse, incluso, hasta el día de hoy. Estas estrategias de preservación de la diferencia se observan claramente en la música, el arte, la danza, la cocina, el ritualismo y el sincretismo religioso, los sistemas de cultivo y de supervivencia, los vínculos comunitarios y las reivindicaciones de territorio y de uso de la lengua vernácula. Asimismo, una de las estrategias de los afrodescendientes a lo largo de la historia ha sido tratar de insertarse en otras clases sociales. La cultura dominante se ha resistido, en cambio, a reconocer que en la historia también se han dado formas concretas de enriquecimiento mutuo entre los dominios del rito³⁷ y del

³⁶Pereza como una forma única de resistencia, como una forma de resistencia cotidiana desde la que se pueden reforzar los estereotipos.

³⁷Rito como la realidad mágica, el folklore, el saber pre-científico, la expresividad espontánea y el arte local.

logos³⁸. Olvida que el Otro ha sido y es una presencia insoslayable en las más diversas manifestaciones de la cultura y la sociedad.

Es importante destacar que toda resistencia adoptaba un discurso radical, pero no vengativo, ni desesperanzado, sino más bien el llamado para la acción común, urgente y ciudadana para resolver, entre otras cosas, el racismo.

En su análisis Martín Benavides identifica diferentes estrategias de resistencia de la población afroperuana contemporánea. Entre estas es posible distinguir las siguientes: i) la aceptación y el reconocimiento del acto de discriminación; ii) la negación abierta del mismo; iii) la minimización de los eventos discriminadores como una forma de superarlos; y, iv) la afirmación de la identidad *Negra* como una forma de afrontarlos.

Así, Benavides señala que la negación del hecho discriminatorio puede llegar a ser algo común y responder a una estrategia típica de un *mecanismo de defensa* basado en el *olvido*. De hecho, no todas las técnicas resultan apropiadas para vencer ese tipo de resistencia como tampoco se garantiza que aún aplicando técnicas proyectivas o de indagación indirecta sea posible lograr un reconocimiento de parte de la persona que ha sido objeto de alguna forma de maltrato o discriminación³⁹.

Asimismo, sostiene que buena parte de los afrodescendientes presentan una suerte de tendencia a negar abiertamente la discriminación, como si ello implicara una forma de superarla o hacerle frente (este tipo de resistencia estaría actuando, igualmente, como un mecanismo de defensa y de olvido). Otro tipo de respuesta como estrategia fundamental de resistencia afroperuana consiste en la afirmación de su condición racial de *Negro*, representado a través de lo que Benavides ha dado en llamar *orgullo negro*⁴⁰.

Para Roger Bastide⁴¹ (1973), la lucha contra el colonialismo no fue solo una lucha por la independencia nacional; también estuvo signada por la decisión de reivindicar los valores africanos frente a los valores occidentales: eso es lo que ha recibido el nombre de *negritud*.

³⁸Logos como el dominio de la razón, del discurso verdadero, de la ciencia y del desarrollo.

³⁹Stubbs Josefina y Reyes Hiska (2006). Página 54.

⁴⁰"La afirmación de ese orgullo negro en parte es un resultado de la discriminación, vale decir, una forma de responder a ésta. En repetidas oportunidades la reivindicación de la raza aparece como una reacción a eventos discriminatorios". Stubbs Josefina y Reyes Hiska (2006). Página 56.

⁴¹Roger Bastide realiza esta afirmación de acuerdo a sus estudios sobre los afrodescendientes norteamericanos.

Bastide distingue dos tipos de aculturación: una material y otra formal. La aculturación material sería la que se inscribe en fenómenos observables: difusión de un rasgo cultura, cambio de una costumbre, imitación de un rito, etc. En cambio, la aculturación formal significa, más bien, una aculturación de la psicología y de la afectividad. Ya no se trata simplemente del contenido *material* de la cultura, sino de las *formas* de comprensión de esta cultura por la conciencia. Un grupo humano puede adoptar todas las manifestaciones culturales de otro grupo humano, y guardar sus propias formas de sentir, entender, interpretar, etc.; en ese caso, hay aculturación material y no formal⁴².

Denys Cuché (1975) sostiene que, de modo general se puede decir que la aculturación de los negros del Perú en el pasado era material más bien que formal su adaptación a la civilización blanca era táctica. En realidad, reinterpretaban según sus propias categorías culturales lo que les imponía la cultura dominante, seleccionando lo que les interesaba del folklore impuesto.

Además, la permanencia de un folklore auténticamente negro manifestaba su resistencia cultural. La cultura negra no sólo rehusaba morir, sino que vivía y se desarrollaba.

El problema, en realidad, es muy delicado, pues la inteligencia puede ser aculturizada (occidentalizada) mientras que la sensibilidad sigue siendo original (africana). Para estudiar de manera más precisa esta cuestión, Bastide propone el concepto de *ruptura*. El hombre aculturizado puede vivir, a la vez, en dos mundos distintos entre los cuales existe una *ruptura*, es decir, una heterogeneidad completa. Estos dos mundos no ocupan los mismos sectores de la vida económica, política, religiosa, social, etc. En lo económico el hombre aculturizado puede comportarse como lo pide la cultura dominante; pero eso no le impide conservar sus tradiciones religiosas, por ejemplo. Pero hay más: incluso en cada uno de los distintos sectores, puede haber ruptura. El negro, puede adoptar el comportamiento blanco para los momentos fuertes (fiestas, por ejemplo) y conservar sus costumbres en la vida diaria, o viceversa. Cuando rige este

⁴²La aculturación material se inscribe en los hechos perceptibles: difusión de un rasgo cultural, transformación ritual, propagación de un mito. Contenidos de la conciencia psíquica. La aculturación formal consiste en las transformaciones o metamorfosis de la forma de sentir y aprehender propia de esa conciencia.

A partir de esta aculturación formal es posible que poco a poco se vayan introduciendo cambios de contenido, sobre todo allí donde la memoria colectiva haya experimentado mayores pérdidas.

Pese a sus diferencias, cada una de estas formas de aculturación actúa siempre dentro de la otra, y en consecuencia pueden influirse recíprocamente. Las dos formas de aculturación son inconfundibles; más bien se oponen, o en todo caso constituyen mundos aparte.

principio de ruptura, eso indica que la aculturación formal todavía no existe o está incompleta. La ruptura entre diferentes esferas o momentos de la vida prueba que la mentalidad y la afectividad todavía no están convertidas a la cultura dominante⁴³.

A lo largo de nuestra historia, detrás de los conflictos sociales y persecuciones a la colectividad afroperuana, existían conflictos de seres humanos, de identidades, de colores de piel. Ante éstos los afrodescendientes respondieron en una forma silenciosa pero, a su vez, sumamente poderosa. Gracias a estas formas de resistencia cultural, los afroperuanos han logrado mantener ciertos rasgos particulares que, desde siempre, los definieron. Sin embargo, actualmente no solo se necesita una actitud de resistencia. Es necesaria una actitud transformadora como condición indispensable para el (re) conocimiento de todos los miembros de esta colectividad. Como señalara Luciano hace algunos años, tradicionalmente nos hemos acostumbrado a protestar, pero cuando uno reflexiona bien, se da cuenta de que la protesta sólo es defensiva, no pretende incentivar ni muchos menos posee capacidad de propuesta. Es necesario salir, conversar, negociar y hablar. Hay una auto-abstención; uno mismo reclama, pero no hace nada real por cambiar la situación a partir del diálogo con aquellos que tienen la capacidad de influir y de decidir. Además, muchos de nosotros -y de manera especial los afroperuanos- creemos que el principal mecanismo para la obtención de nuestros derechos es la protesta y no el diálogo. Preferimos protestar que dialogar, que proponer.

VIII

Se cree que, aproximadamente, los afrodescendientes representan entre el 1% y 9% de la población total del Perú⁴⁴. Ambos porcentajes no sólo representan números, representan también el poco interés desde el Estado por esta colectividad. La amplitud que existe entre estos dos datos prefigura y desaprueba tal desinterés. No obstante esta condición minoritaria y cierta apatía desde el Estado, se lucha por lograr un consenso que reconozca que los afrodescendientes han tenido una relevancia y un rol muy importante en la vida económica, social y cultural del país.

⁴³Denys Cuché (1975).

⁴⁴Datos recogidos de Stubbs Josefina y Reyes Hiska (2006).

En el Perú, la población afrodescendiente vive en condiciones de pobreza generalizada que se refleja en los bajos indicadores de salud, nutrición, educación e ingresos. En todos los países de América Latina y el Caribe, los afrodescendientes dejan la escuela temprano; solo un reducido porcentaje alcanza las aulas de la escuela intermedia y un grupo más reducido aún llega a las universidades. Entran temprano al mercado laboral, por lo regular el mercado de trabajo informal, con bajo salarios y limitados beneficios. En las escasas ocasiones en las que llegan al mercado laboral en igualdad de condiciones educativas, por lo general reciben menor salario y obtienen puestos de menor rango.

Así mismo, en el Perú los grupos que sufren mayores niveles de pobreza son aquellos que simultáneamente sufren las consecuencias de la exclusión y experimentan procesos de discriminación; es decir, las poblaciones indígenas y afrodescendientes. La exclusión y la pobreza incrementan la vulnerabilidad de las comunidades afrodescendientes. Pero sobre todo, la exclusión, las deficientes condiciones de vida de estas comunidades y las debilidades institucionales de sus organizaciones locales y territoriales debilita el potencial crecimiento económico y social de los países -y, por ende, la cohesión social- de la región latinoamericana en general. En nuestra sociedad, *exclusión, discriminación y pobreza* conforman una triada que perpetúa la desigualdad social y económica.

La población afrodescendiente ha compartido - y comparte aún- con la población indígena una situación de ausencia de reconocimiento de sus derechos culturales y sociales como grupo étnico. Tradicionalmente ni sus necesidades ni sus reivindicaciones (ni, siquiera, sus aportes) han sido tomadas en cuenta por los demás miembros de la sociedad. La invisibilidad social de estos grupos se (re)produce, incluso, a nivel político puesto que nunca han sido tomados demasiado en cuenta por las políticas nacionales del estado.

Desde siempre los hombres discriminan a los que no tienen la misma cultura que ellos. Para los blancos peruanos de hace dos siglos sólo existía una cultura verdadera: la suya. Así, en su desprecio racial para las clases de color, se mezclaban siempre elementos culturales. Para ellos, los *Negros* eran incultos; aún más: su aporte cultural

en la sociedad peruana había sido y era nulo. Hoy en día, la idea de *racismo moderno* propuesta por Van Dijk (1998) adquiere dimensiones nunca antes logradas. Para el autor, una de las formas de racismo moderno más difundidas en la actualidad es aquella que no está fundamentada en la biología sino en aspectos de carácter cultural: los otros no solamente son denostados por lo que son, sino también por lo que hacen y piensan. Bajo esta lógica el grupo afroperuano y andino comparten la percepción de que ellos son víctimas de una doble exclusión: por condición socio-económica y por condición étnico-racial⁴⁵. Desde la perspectiva de algunos, hay una situación de doble desventaja proveniente de la doble condición étnica y social: *negros y pobres, doble mal*. Aunque la discriminación referida al color de piel es más directa y evidente, persiste hasta hoy la discriminación de carácter socio-económico. Consideran que la discriminación se da más por el hecho de ser negros que por ser pobres.

A partir de los años setentas debido a diversos fenómenos sociales y económicos - como son: la migración rural-urbana y la reforma agraria; la expansión urbana y de los servicios educativos; y la modernización del país y la afirmación de la idea de ciudadanía-, dos elementos claves en el proceso de construcción de un colectivo afroperuano emergen: la afirmación de la cultura afroperuana y la creación de grupos artístico-culturales de defensa y difusión de los mismos; y la construcción en el área urbana y rural de grupos organizados de afroperuanos, interesados en la afirmación de su cultura e identidad. A partir de ellos se han logrado diversos alcances para el bienestar –especialmente- social de la colectividad afroperuana. Entre los más importantes vale la pena destacar los siguientes procesos fundamentales: i) la afirmación o el reconocimiento del ser *Negro* (así sea para negarlo); ii) el reconocimiento de la esclavitud como hito fundamental de la historia afroperuana; iii) el racismo como un problema consustancial a la sociedad puesto que, de una u otra manera, nos afecta a todos aunque no necesariamente por igual; iv) la necesidad de la unión afroperuana como colectividad; y, v) el sentimiento de libertad.

Más recientemente la globalización presiona a las comunidades afroperuanas y crea nuevas demandas y nuevas posibilidades de re-generar identidades locales. Potenciar

⁴⁵ Junto con género y clase, raza y etnicidad generan verdaderos sistemas y mecanismos culturales, sociales e incluso institucionales de dominación a través de los cuales se impide el acceso equitativo de grandes grupos humanos a los frutos del desarrollo económico.

el cruce cultural como un modo de hacer más tenues las fronteras sociales es un recurso fundamental tanto para renovar y reivindicar identidades, como para la construcción de la ciudadanía moderna. En la medida en que la propia dinámica cultural erosione la jerarquía entre lo *culto* y lo *popular*, lo *alto* y lo *bajo*, lo *ajeno* y lo *propio*, lo *moderno* y lo *marginal*, la sociedad incrementa su disposición cultural para aceptar al Otro, asumir su identidad y democratizar su comunicación interna.

Dentro del proceso de construcción de la nación es fundamental preguntarnos si estamos o no dispuestos a *ver* y *hacer* partícipes a los integrantes de la colectividad afroperuana. Lo que se requiere entonces es avanzar hacia nuevas formas de ciudadanía, basadas en procesos de integración de las diferencias. Necesitamos de una sociedad inclusiva donde todos tengan derechos a *ser* como *son*.

El principio básico para lograr mayor integración social de los grupos indígenas, afrodescendientes, migrantes y otras minorías discriminadas, pasa por el reconocimiento y valoración de la diversidad cultural. Esto plantea el gran desafío de superar desigualdades y exclusiones derivadas tanto de la discriminación como de la llamada *homogenización cultural*. La primera porque margina a los grupos en cuestión, la segunda porque los desculturaliza respecto de sus propias formas de vida⁴⁶. El reconocimiento de la diversidad multicultural y pluriétnica implica que los Estados y gobiernos reconozcan los derechos de estos grupos, los incorporen a la legislación, y provean los medios necesarios para el ejercicio real de sus derechos y las instancias para el desarrollo de sus potencialidades, capacitación para el manejo de los códigos básicos de la modernidad, sin que ello signifique la pérdida de su identidad⁴⁷.

⁴⁶Hopenhayn Martín, Bello Álvaro, Miranda Francisca (2006). Página 44.

⁴⁷Ibidem.

PARTE II

Performance, experiencia y memoria (A modo de subprólogo)

Las páginas preliminares buscaron introducirnos, de manera muy breve, en la historia negra que es contada en este ensayo, la manera en que puede ser vinculada al mundo real y a personas reales y, la consciencia que crea y recrea en el mundo negro. En esa primera parte el intento fue acercarse al mundo negro, a su cultura y a sus imaginarios. Partiendo de la condición colonial del Hombre Negro salieron a escena varios temas, entre ellos los estereotipos como etiqueta social de los cuales es sumamente difícil desligarse; el anhelo y la ilusión de una suerte de comunidad afroperuana conscientemente articulada y pensada; la resistencia como una lucha silenciosa e intensa; el logro político mas no social del término afroperuano y la aventura de hacerlo nuestro; entre otros. Esta segunda parte trae a escena la perspectiva performativa recogida por la Antropología como ciencia; el teatro como una expresión cultural donde es posible edificar conscientemente un discurso para, luego, contraponerlo a uno preexistente que descansa sin ánimos de hacerse diferente; a su vez, aparece por primera vez una referencia consciente a la obra que atrajo el deseo de decir lo que se ha dicho en estas páginas; y, finalmente, un cuidadoso análisis dará paso al final de estas líneas. Sin más preámbulos, y a fin de no repetir lo que se dirá más adelante, demos inicio a esta nuestra segunda parte.

I

No hace más de diez años se ha venido desarrollando una nueva manera de entender las distintas formas de representación cultural como la danza, la música, el ritual, el mito y las artes escénicas y plásticas. Sin duda alguna, la Antropología como ciencia ha sido su más ferviente promotora, propiciando y generando debates con la finalidad de consolidar importantes conceptualizaciones alrededor de estas expresiones culturales. En esta aventura, los acuerdos y tendencias más importantes en los últimos años han sido quizás entenderlas como *formas de cultura expresiva* precisamente por reconocerlas como actos *performativos* -todo acto preformativo tiene un carácter autorreferencial y reflexivo. Concebidas así, lo que se va a apreciar ahora no es *la* danza, *la* música, *la* fiesta y *el* ritual como cosas u objetos de análisis, sino como eventos comunicativos, los cuales generan experiencias mientras crean significados y viceversa⁴⁸. Eso quiere decir que toda forma de cultura expresiva, como tal, requiere de su puesta en escena, es decir, de su puesta en práctica. Con esta redefinición entonces, a las manifestaciones culturales se les otorga un nuevo valor, ya sea en tanto procesos de generación cultural, como en cuanto a datos de la vida social. Esta redefinición de los sentidos culturales se inscribe dentro de una antropología de la *experiencia* y de una antropología de la *performance*.

Mediante la idea de antropología de la experiencia la realidad a la que el observador puede acceder -y en este sentido se incluye tanto al investigador como al actor social mismo- no es la *realidad vivida*, sino la *realidad experimentada*. Ésta, para ser tal, requiere de la mediatización de formas expresivas. De este modo, hay experiencia en tanto que sea comunicada a través de alguna forma expresiva-lenguaje (palabras, imágenes, gestos) que a su vez crea experiencia. De esta interdependencia entre experiencia y expresión se desprende el hecho importante de que las expresiones culturales no sólo expresan experiencia, sino que además la constituyen (los significados se constituyen mientras son experimentados). Esta misma configuración de la experiencia en una forma expresiva constituye, además, el proceso a través del cual la experiencia individual es articulada intersubjetivamente; y es esta dimensión ejecutiva

⁴⁸Gisela Cánepa Koch (2001). Página 12.

y performativa, es decir, el significado puesto en práctica, lo que les otorga eficacia como formas constitutivas de la realidad⁴⁹.

Es en la puesta en escena de una expresión que nosotros re-experimentamos, re-vivimos, re-creamos, re-construimos, re-formulamos nuestra cultura. La puesta en escena no emite un significado preexistente que yace dormido en el texto. Por el contrario, la puesta en escena es en sí misma constitutiva. El significado está siempre en el presente, en el aquí y el ahora, no en manifestaciones pasadas como el origen histórico o la intención del autor. Tampoco existen textos silenciosos, porque una vez que prestamos atención a un texto, que le damos una voz o expresión, éste deviene texto realizado, activo, vivo⁵⁰.

Dentro de esta perspectiva existe una importante vinculación entre experiencia y memoria: aquella, al ser *vivida*, se traduce inmediatamente en memoria, y esta, al ser comunicada, en experiencia *vivida*⁵¹. Así, el transcurrir de la vida nunca es experimentado de manera neutra, sino a través de la memoria, que convierte *cada momento observado en un momento recordado*. Estas ideas resultan sumamente interesantes cuando la memoria de un grupo -subalterno y negro- guarda más que todo recuerdos de un pasado que lo vinculan directamente con la esclavitud y el colonialismo, con una sociedad donde el color de la piel le robó la historia, la cultura y el pasado a un pueblo que fue obligado a quedarse en América, y donde fueron obligados a constituir pueblos sin historia, anónimos y poco importantes en la construcción de un imaginario colectivo.

La memoria colectiva se realiza entonces en el presente, es decir, en el momento en que un sujeto comunica a otro un hecho pasado. En otras palabras, se constituye y experimenta a través de su puesta en escena. En este sentido, podemos entender estas expresiones culturales como la búsqueda por persuadir, dirigir y, transmitir un punto de vista propio donde la memoria, al recordar situaciones y vivencias pasadas, no sólo

⁴⁹Gisela Cánepa Koch (2001). Página 13.

⁵⁰Edward Bruner ("Experience and its Expressions") citado en Gisela Cánepa Koch (2001). Página 13.

⁵¹Para Gisela Cánepa esto se explicaría por el hecho de que toda expresión da forma y significado a la experiencia, que a su vez se experimenta a través de ella.

ejercería un papel comunicativo ante este hecho pasado, sino que además buscaría, por qué no, revertir la memoria del Otro -dominante y no negro- que se la impuso.

Según María Eugenia Ulfe (2006) para hablar de *memoria* no solo basta referirse a su carácter temporal y a su vinculación con la historia, es también necesario hacer cierta referencia a la relación que ambas, memoria e historia, (sos)tienen en la construcción de la identidad⁵². Antes de dedicar estas líneas a *nuestras* memorias es necesario reconocer que son *sujetos* quienes las construyen. Somos los seres humanos quienes construimos espacios para la memorialización del pasado, para evocarlo de cuando en cuando y, difícilmente, olvidarlo. En este sentido, evocamos vivencias que marcan nuestra cotidianidad y nos obligan a poner en funcionamiento una serie de mecanismos representacionales (escritos, orales, actuados, gestuales, etc.) que nos sirven para reproducir una experiencia del pasado en el presente, esto es para construir memoria. Ulfe (2006) sostiene que la memoria es un terreno de constante disputa y negociación de identidades puesto que la relación entre el recuerdo y el olvido se presta para muchos usos (y desusos)⁵³. La memoria nunca es, ni ha sido, un terreno de consensos. Es, más bien, conflictiva y cuestionadora. Sin embargo, solo a través de la vivencia se manifiesta nuestra identidad personal y se posibilita la continuidad de nuestra existencia. La memoria y la historia mantienen una estrecha relación con la construcción de la identidad, ya que “la representación del pasado se aborda como un hecho social contemporáneo inextricable de los procesos de construcción de identidad, puesto que la historia adquiere su mayor sentido justamente en la arena de la lucha identitaria”⁵⁴.

Ante el peligro de convertirnos en una sociedad desmemoriada, no debemos pensar que memoria e historia signifiquen lo mismo. Si bien es cierto que ambas se retroalimentan, la memoria se presenta como una necesidad por desarrollar una conciencia historia (crítica). Y esto exige que tanto la historia como la memoria deban escribirse desde cada presente. Al respecto Augé nos dice: “el olvido nos devuelve el presente, aunque se conjugue en todos los tiempos: en futuro, para vivir el inicio; en presente, para vivir el instante; en pasado para vivir el retorno; en todos los casos, para

⁵²Para esta autora, la memoria y la historia mantienen una estrecha relación con la construcción de la identidad, ya que “la representación del pasado se aborda como un hecho social contemporáneo inextricable de los procesos de construcción de identidad, puesto que la historia adquiere su mayor sentido justamente en la arena de la lucha identitaria”.

⁵³Cabe mencionar que el recuerdo y el olvido establecen una relación dialéctica, y que el olvido es configurado por los recuerdos.

⁵⁴María Eugenia Ulfe (2006).

no repetirlo. Es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles”⁵⁵.

Como bien lo señala Ulfe (2006), es necesario subrayar que en el proceso histórico reciente peruano no existe una sola historia, ni una sola verdad, ni una sola memoria. El recuerdo, como sostiene Connerton⁵⁶, es una práctica social que opera como una recolección de tradiciones culturales que se inscriben e incorporan en nosotros (en nuestros cuerpos, en nuestra cotidianidad, en nuestras actuaciones y rituales públicos) de diferentes maneras para transmitirse de una generación a otra. Esta época está marcada por un creciente interés por recobrar la memoria de los pueblos. En los últimos años vemos que con el desarrollo tecnológico aumenta el interés por la memoria como siuviésemos temor de desaparecer o de caer en el olvido. En este afán por recordar se desarrolla una serie de nuevas estrategias de mercantilización, de representación y de imaginación de la memoria; así como nuevos vehículos. Ninguno de estos espacios y medios (de comunicación y de poder) transportan la memoria pública con inocencia. La configuran en su estructura y en su forma⁵⁷. Connerton sostiene que la construcción de memoria colectiva de los grupos subordinados produce otro tipo de historia; una historia diferente que es vista como formas y detalles que emergen de narrativas distintas de ver, sentir y pensar la nación. En ese sentido, las memorias de la nación tampoco serán iguales ya que tendrán ritmos (temporales y culturales) distintos. “Al interior de una comunidad nacional hay múltiples memorias y existe una lucha por imponer una como la *memoria verdadera*, aquella que luego será recogida por los textos de historia patria”⁵⁸. Como diría Ulfe (2006), en realidad el problema no es que la nación sea imaginada, sino cómo es imaginada por los distintos grupos sociales que dialogan, se encuentran y se enfrentan.

Sin embargo, lo interesante es pensar en estas otras *grafías* (las no oficiales, las populares, las subalternas) que están ahí para leerse, que no ocupan posiciones de privilegio –manifestaciones artísticas, rituales, fiestas, cantos y narraciones orales- pero que también construyen formas de conocimiento que intervienen en nuestra sociedad. Entre estas memorias, las no oficiales y las oficiales, la distancia cultural es muchas

⁵⁵Citado en Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (2006). Como señala Ulfe, el pasado como tal es pensado desde cada presente; es un pasado que pasa por la reflexión y en ese momento se memorializa e instrumentaliza para crear diferencia (cultural).

⁵⁶Citado en Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (2006).

⁵⁷Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (2006). Página 38.

⁵⁸Citado en Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (2006).

veces enorme, pero todas circulan, convergen, se encuentran y disputan un espacio (social, territorial) en la esfera nacional.

Como bien señala Ulfe (2006), en un país con instituciones pobremente constituidas, en las cuales la gran mayoría no confía o confía poco, y con un Estado que es visto como débil y corrupto, pareciera que cada vez más las personas recurren a su voz, a su verdad, a su memoria. El problema con el uso de este recurso es que no todo se puede recordar ni tampoco narrar, menos narrarlo de la misma manera. Transmitir la voz y la verdad del Otro convirtiendo a sus objetos de arte y productos de cambio social en los medios a través de los cuales podían comunicar sus opiniones y verdades compartidas con su grupo social, revela una cierta tensión. De un lado, entre algo que se recuerda y algo que desea olvidarse y, de otro lado, el hecho de que esa experiencia dejó de ser solamente del testimoniante para formar parte de la memoria histórica de su comunidad. Como dice Gadamer⁵⁹ hablar es finalmente salir al encuentro de uno mismo y, en este sentido, debemos entender el uso de estos objetos y productos de arte como un esfuerzo por establecer un diálogo, por ser escuchado, por mostrar los vejámenes del poder, por buscar justicia. Denota una intencionalidad que debe verse como una herramienta política.

Por otro lado, desde el punto de vista de una antropología de la performance, es necesario recuperar estas manifestaciones como procesos experimentados intersubjetivamente que, a su vez, tienen la capacidad de crear experiencia vivida. Desde esta perspectiva, el énfasis está puesto no sólo en la consideración de las formas de cultura expresiva en tanto procesos de ejecución –contextualización– sino también en la negociación entre el agente de la performance y la audiencia que la interpreta, acepta o rechaza. En este sentido, el acto de representación implica tomar en cuenta el momento y el lugar de representación, así como la presencia y la identidad de quien efectúa una puesta en escena y de la audiencia hacia la cual la representación está dirigida. Pero la noción de performatividad supone algo más, y es que la consideración del contexto se hace necesaria porque el sujeto que representa lo ha tenido en cuenta previamente. Éste pues, es un agente que no simplemente hace una puesta en escena, sino que tiene conciencia de que está involucrado en un acto

⁵⁹Citado en Cánepa Koch Gisela (2006).

comunicativo. Para Gisela Cánepa (2001) el acto preformativo implica, de parte del sujeto que ejecuta, tomar en cuenta a una audiencia hacia la cual la puesta en escena está explícitamente dirigida, pero con la que además, a través de la representación misma, establece una relación⁶⁰. Por lo tanto, una puesta en escena no sólo implica una actitud reflexiva, sino también una situación política.

Una vez establecido que las formas de representación cultural constituyen procesos a través de los cuales se representa y genera experiencia, el foco de análisis se ha trasladado a aquel lugar en el que tal experiencia se realiza: el cuerpo⁶¹. En el debate actual el *cuerpo* se ha convertido en un tema cada vez más importante. Se aboga por concebirlo en términos inacabados e indeterminados, y como el lugar donde la realidad es más bien experimentada e *in-corporada*. Desde esta posición teórica se enfatiza el cuerpo como proceso, y al mismo tiempo, como medio y objeto de representación. La autora citada sostiene que debemos entender el cuerpo mismo como producto cultural puesto que siempre tiene una historia y está, además, localizado; pero al mismo tiempo como el lugar donde la cultura se constituye y reside, a través de un proceso de constante interacción y transformaciones mutuas.

Para autores como Connerton⁶² es justamente esta cualidad corporal la que otorga eficacia a las formas de representación performadas como espacios para la constitución de identidad y memoria. En este sentido, *la identidad se desprende existencialmente de un cuerpo situado*⁶³. Como diría Cánepa (2001), esta apreciación es sumamente sugerente para entender la conformación de identidades étnicas en contextos como el peruano, donde la superposición de criterios raciales, culturales y económicos ha dado lugar a la conformación de identidades ambiguas y las formas de discriminación racial encubiertas.

II

⁶⁰Atreviéndonos un poco y sin la intención de parecer esencialitas al respecto, podríamos asociar al público de Kimbafá con una clase media alta o alta (de acuerdo a la observación participante llevada a cabo para la realización de esta propuesta). Dicho esto, ¿qué relación se trata de establecer con este público?

⁶¹Nuestra situación es, sin embargo, paradójica. En el caso del hombre negro, este ha estado siempre vinculado con su cuerpo, mas desde una visión que genera desaprobación, que condena y censura: el trabajo físico, la sensualidad, la animalidad. Hay pues una suerte de ambigüedad del Hombre Negro: al mismo tiempo y sin posibilidad de que sea de otra manera es objeto de admiración y deseo.

⁶²Cánepa Koch Gisela (2001).

⁶³Cánepa Koch Gisela (2001). Página 19.

Dicho esto, quisiera pensar el teatro, que a su vez tiene de danza y de música, como una producción cultural en la que individuos (negros) y grupos particulares (en este caso negros también y que ocupan una posición subordinada) escenifican, a partir del lugar que ocupan respecto de los espectadores y dirigiéndose a audiencias particulares, su identidad, su historia y utopías. En este sentido, *su* memoria histórica no es solamente recreada a nivel de un discurso, sino que es vivida e incorporada en cada una de sus escenificaciones.

No se trataría, por lo tanto, de manifestaciones culturales anónimas, indiferentes al cambio, sino de prácticas intervenidas por voluntades e intereses, así como por las aspiraciones y limitaciones de quienes las llevan a escena. En este sentido, y como se desprende de lo citado en el acápite anterior, es necesario reconocerlas también como espacios para reflexión, donde los sujetos tienen la capacidad de representarse a sí mismos y, tan o más importante aún, frente a los demás. Es de este modo que el teatro, la danza y la música, así como las instituciones a través de las cuales son practicadas, constituyen espacios en los cuales grupos subordinados pueden contestar las imágenes que los grupos dominantes han tratado, y tratan, de imponerles; y, talvez, (re)crear, (re)producir y (re)experimentar imágenes y simbologías nuevas y diferentes⁶⁴.

De acuerdo a esta perspectiva antropológica se busca liberarnos de un pensamiento al que no le es fácil -ni posible- otorgarle a estas expresiones culturales un poder constitutivo ni reconocerlas como parte de un proceso que hablaría de cierta subjetividad de la realidad social y también del protagonismo de los *agentes sociales* en la constitución de ésta. Para Gisela Cánepa (2001), la recontextualización y la desterritorialización de formas de cultura expresiva, fenómenos que también son propios de las tendencias globalizantes, exponen a los actores, danzantes y músicos a nuevos contextos y audiencias, situación que exige un proceso de selección y adaptación de elementos y valores culturales que, de paso, también anima una actitud reflexiva como la que se ha señalado líneas arriba⁶⁵. En este proceso se hace evidente que, desde la perspectiva de los actores sociales, lo que está en juego es crear formas

⁶⁴Vale la pena reflexionar acerca de las imágenes que Kimbafá recrea o reproduce ¿son esencialmente estas imágenes distintas a las que los grupos dominantes poseen en sus imaginarios?

⁶⁵Bajo esta premisa es necesario cuestionarnos sobre las ideas que intervienen en esta selección ¿Qué es lo que se selecciona? ¿Solo lo bueno o lo mejor? ¿Qué ocurriría si presentamos lo malo o lo peor? ¿Se podría ejercer el mismo papel?

de cultura expresiva a través de las cuales sus identidades conserven su distinción y al mismo tiempo sean fortalecidas respecto de un Otro, lo que alude al contenido político de tales negociaciones culturales⁶⁶.

Es pues a través de estas continuas negociaciones que un grupo particular (en este caso, negro) redefine y recontextualiza ciertos elementos y valores culturales a partir de los cuales sus identidades, y ellos mismos, conservan elementos particulares y propios con la finalidad no solo de que éstos se fortalezcan, sino que también se sientan, se piensen y se vivan distintos de un Otro (un Otro que en este caso representa a un no negro). Sin embargo, es importante analizar cuáles son elementos que se recontextualizan y cuáles no. Y es importante, porque en este proceso de construcción, mantenimiento y testimonio de una *nueva* identidad, las personas que conforman la población negra en el Perú y, principalmente en la ciudad de Lima, viven dentro un mundo con una complejidad tremenda, la mayor parte caótica, a la cual probablemente no quisieran hacer referencia.

A partir de tales ideas miremos y pensemos el teatro del Hombre Negro.

El Teatro

I

En todo estereotipo hay un deseo de *fijación* como afirma Homi K. Bhabha. Hay que fijar el objeto (el negro) en términos absolutos e inmutables. Pero para llegar a esa imagen fija y repetible cientos y miles de veces, hay un proceso que es histórico. Para llegar a definir la *esencia* del negro, como en una fotografía, se pasa por todo un proceso previo de revelado, de desarrollo. En el estereotipo se llega a una imagen inmutable, exterior al tiempo histórico que la rodea. Pero en

⁶⁶Cánepa Koch Gisela (2001). Página 24.

el momento en que el sujeto estereotipador se enfrenta al objeto a estereotipar, surgen las dudas, las ambivalencias⁶⁷.

Pero la aproximación de Bhabha sobre la situación colonial y sobre los sujetos que en ella (re)aparecen va mucho más allá. Bhabha presenta cuatro conceptos que usa y desarrolla a lo largo de cada una de sus obras. Estos son: 1) el estereotipo, 2) la ambivalencia, 3) el mimetismo y, 4) la hibridación. Tal como sostiene Baltasar Fra Molinero (1995), el *estereotipo* representa al Otro como invariable, conocido y predecible, pero para ello debe constituir un proceso por el que lo que se sabe y acepta del colonizado se reafirma continuamente, ya que, como tal el conocimiento no es susceptible de demostración o de prueba, debe legitimarse mediante la repetición. Las mismas historias deben ser narradas una y otra vez, repetidamente, compulsivamente, siempre de nuevo⁶⁸. Y, al ser contadas de esta manera, el estereotipo proporciona al sujeto una sensación tranquilizadora de poder y control (totales).

Por otro lado, sostiene que el discurso colonial es *ambivalente*, porque el Otro, en este caso el Hombre Negro, es a la vez objeto de desprecio y deseo. La ambivalencia describiría en este caso un proceso simultáneo de negación y de identificación con el Otro. El rechazo y la negación constituirían factores necesarios de esta ambivalencia. Desde esta perspectiva, el colonizado se construye a sí mismo a través de las representaciones del colonizador, desde la mirada del blanco y con los libros del blanco, pero también el colonizador desea mirarse y percibirse a sí mismo desde ese lugar, desde el punto de vista del negro, porque ese punto de vista le engrandece. Colonizado y colonizador atrapados en esta suerte de ambivalencia de identificación. La identidad colonial sería, por ello, una identidad ambivalente, que contiene, a la vez, temor y deseo.

La tercera idea que desarrolla es la de *mimetismo*. A partir de ésta, Bhabha sustenta la posibilidad de *producción* de lo que él denomina hombres miméticos. Serían una suerte de cuasi-hombres que remedan al colonizador sin, por su puesto, llegar a serlo. El mimetismo remeda la autoridad colonial en forma de presencia parcial e incompleta⁶⁹, y, de este modo, perturba el poder y se desdibuja la diferencia en la que se fundamenta la

⁶⁷Baltasar Fra Molinero (1995).

⁶⁸Maria José Vega (Universidad Autónoma de Barcelona).

<http://www.uc3m.es/uc3m/inst/LS/apolo/bhabha.html>.

⁶⁹Ibidem.

autoridad a la que remeda. Al cerrar su trabajo sobre el mimetismo, Bhabha observa que la ambivalencia de la autoridad colonial convierte, repetidamente, el mimetismo en amenaza. Es la percepción de la similitud, de la familiaridad, de lo compartido, lo que produce el temor y el rechazo⁷⁰. En este sentido, afirma que el mimetismo sería un signo de profunda resistencia. Para Bhabha el mimetismo invertiría los efectos de la negación colonial, de tal modo que los conocimientos negados irrumpen en el discurso dominante e interroguen las bases de su autoridad.

El cuarto concepto que nos introduce es el de hibridación. En la aproximación de Homi Bhabha, la producción de hibridaciones es la principal consecuencia del poder colonial y su reconocimiento produce un importante cambio de perspectiva sobre lo que puede ser o no una forma de subversión y resistencia. Con la producción de hibridaciones, señala, los discursos del poder empiezan a tener resultados impredecibles y, por tanto, a perder su capacidad de dominio y control.

II

Un Hombre Negro es un *negro* siempre, y su presencia tiene que ser anunciada y comunicada por algo: un lenguaje que habla por ellos (el “habla de negro”, la música, la danza), unas situaciones específicas (cómic), una referencia constante a su situación social (de esclavo, social y económicamente inferior, etc.), algún tipo de referencia a lo que son, a lo que hacen y a lo que sienten.

Baltasar Fra Molinero (1995) realiza una aproximación al Teatro Español del Siglo de Oro e identifica los símbolos y elementos que escritores como Lope de Vega, Claramonte y Ximénez de Enciso, utilizaron con frecuencia en el momento de (re)presentar al Hombre Negro en escena. Entre estos, es posible mencionar por un lado, el profundo interés de presentar la novedad del individuo exótico (negro) y no la profundidad humana de su problema (que de acuerdo a la época estaría relacionada estrechamente con la esclavitud); el uso de todo tipo de metáforas y metonimias para subrayar su color de piel y su olor; una asociación continua con el reino animal; una visión infantilizadora como elemento cómico indispensable en la figura del Hombre Negro (se presenta al negro como un hombre simple e infantil, de risa fácil, incapaz de

⁷⁰Ibidem.

entender su destino en la sociedad); etc. Pero por otro lado, se presenta también –y es Lope de Vega quien lo hace- un mensaje en apariencia subversivo: lo natural está en los hombres negros, mientras que el artificio es el producto de los hombres blancos. La verdad tiene piel negra, y la mentira es una dama o un hombre de piel blanca que aparenta (y quiere) ser otra persona. Pero Fra Molinero (1995) sostiene que Lope de Vega no era un poeta reivindicador de la dignidad de los negros, sino alguien que se queja humorísticamente de un mundo al revés en el orden *natural-social* de las cosas. Es así que, a través de la sátira, se logra *ridiculizar* al no negro. Para este autor, esta actitud se corresponde con la tradición del *significamiento*; es decir, una parodia mediante gestos y palabras que tiene como efecto último la subversión del significado de un discurso dominante, el de los blancos, por parte del Hombre Negro.

Henry Louis Gates en su libro *The Signifying Monkey*⁷¹ desarrolla una teoría del concepto de *significamiento* como base a su teoría de análisis de la literatura afronorteamericana. El símbolo central es el mono repetidor, un *simio sémico* que con sus gestos ridiculiza y parodia cualquier cosa. La repetición es una forma de *significación nueva* que destruye la fuerza del discurso dominante, el de los blancos. En el lenguaje figurado de este *significamiento*, una de las modalidades es el uso de la ironía basada en copiar de una forma degradada a propósito (la parodia) un gesto, un discurso, o incluso toda una ideología: el mundo de los amos –señala Fra Molinero- sólo se puede desmontar a base de sucesivas aplicaciones del ingrediente de lo absurdo.

Por otro lado, Fra Molinero (1995) visibiliza y rescata el hecho de que en estas representaciones teatrales –al igual que en el teatro negro que se analiza aquí-, el Hombre Negro carece siempre y necesariamente de nombre propio. Si es que lo tiene será Francisco (Flacico – en lengua negra), Domingo o Tomé; es decir, un nombre propio *estereotípico*. El *ser negro* concedería de por sí esta condición.

III

Para Gayatri Spivak el subalterno se caracteriza por no tener voz propia, y carece de ella porque a su vez carece de un lugar de enunciación puesto que le hace falta accesos hacia lo simbólico o hacia un lugar autorizado a partir del cual producir y

⁷¹Henry Louis Gates ("The Signifying Monkey") citado en Baltazar Fra Molinero (1995).

enunciar un discurso y, gracias al cual, poseer una *conciencia*. Por ende, son sujetos incapacitados de ofrecer una representación sobre sí mismos; no obstante, estudiosos e intelectuales lo hacen, y lo hacen representándolos desde una historiografía que no se corresponden con las *originales*.

Por otro lado, Gayatri Spivak sostiene que si el subalterno hablara, dejaría de ser subalterno. El Teatro del Milenio forma parte de una colectividad subalterna – en este caso la población negra del Perú– y explora continuas búsquedas hacia nuevos y particulares mecanismos a partir de los cuales poder hablar (de y) por sí mismos ¿dejarían entonces de ser un grupo subalterno? ¿Cómo podríamos entender el testimonio del Hombre Negro?

Una sospecha que necesita ser muchísimo más trabajada señalaría que no, puesto que en nuestro país el subalterno tiene rasgos distintos a los subalternos de los que habla Spivak: ambos están caracterizados por ser parte de un poderoso mecanismo de colonización, pero el racismo y la discriminación en nuestro país cobran una fuerza poderosa, dificultando cambios en nuestros imaginarios.

Pero Spivak nos habla de un lenguaje verbal. De un lenguaje que necesita de las palabras para poder acceder hacia lo simbólico y (re)producir así un discurso. Bajo esta perspectiva, ¿cómo entender un lenguaje que utiliza el cuerpo para *comunicar(se)*? ¿Seguiríamos pensando que el subalterno no puede hablar? O ¿podríamos pensar que esta sería la única manera posible por la cual el subalterno puede desarrollar un discurso que sea a su vez legitimado por el Otro?

El cuerpo expresa y el arte quiere y trata de igualarnos. El cuerpo de un hombre y una mujer negra tiene muchas connotaciones y significados, positivos y negativos – por su puesto, la carga negativa es mucho mayor-, pero igual nos dice algo, y *transforma*. En ese sentido, es posible que el lenguaje no verbal sea muy bien utilizado para expresar y decir cosas. La idea entonces sería, en palabras de Rocío Muñoz, *abrir lo que para nosotros tiene un valor histórico, un valor simbólico, un valor importante. Kimbafá es muy interesante. Hacer música de tantas cosas. Utilizar la percusión que tiene tanta energía, que es tan fuerte.*

Pero, por otro lado, llega el momento en que se confunde este arte (negro) en nada más *invisible* que el folclor. Usar este término significa calificar cualquier expresión

cultural como carente de capacidad de injerencia en la realidad e historia nacionales y más bien en contradicción con un proyecto nacional moderno. Se trataría de prácticas que por su naturaleza ritual y simbólica no serían más que epifenómenos, sin poder constitutivo de las estructuras sociales y económicas⁷². Generalmente, se ha usado este término en un esfuerzo por negar identidad y propósitos específicos a una determinada expresión cultural. ¿No volveríamos, entonces, a silenciar de nuevo a los subalternos?

Pero si hablaran, ¿cómo entender este discurso? Podríamos entenderlo, por un lado, como ideologías que se repiten continuamente sin ser entendidas; pero por otro, como ideologías que nunca llegaron a significar algo puesto que son volátiles, ambiguas e incoherentes.

Para el caso que aquí nos compete, he podido comprobar que la propuesta cultural y política de Kimbafá no sólo es un discurso que se repite una y otra vez sin ser entendido. No es que el subalterno no pueda hablar. Habla. Pero lo que es aún peor, no se le entiende. Sino que también, es un discurso que no significa nada por que su ambigüedad reproduce aquello que contradice. Parafraseando a Susan Stokes, la piel del negro, entonces, vale más en el teatro (y el arte negro). Pareciera ser cierta la implicancia lógica también, que fuera de él, vale muy poco.

IV

Baltasar Fra Molinero (1995) señala que la imagen que desarrolló el teatro barroco español de los negros empezaba y acababa en la risa por lo general. Son precisamente los negros que dan risa los que permiten a algunos autores de entremeses poner patas arriba el orden de los valores establecidos: relaciones entre amos y esclavos, conflictos sentimentales, luchas entre esclavos negros y criados blancos, etc. Pero, a su vez, la imagen cómica creada alrededor de los negros se basaba en un complejo de percepciones sociales. El negro cómico de la literatura española era el resultado de una imagen creada por los blancos que escribían y tenían acceso a medios de comunicación como la imprenta o el teatro.

⁷²Gisela Cánepa Koch (2001). Página 11.

Kimbafá, como parte de un teatro negro, presenta a su manera la risa y la exageración precisamente como formas a partir de las cuales recrear nuestro mundo social y popular. Pero, a diferencia del teatro barroco español, la imagen cómica del Hombre Negro no es una creación de los blancos. En este caso, es el Hombre Negro quien se burla de sí mismo (y de los Otros).

Alex Huerta Mercado (2001) analiza el humor en una representación teatral en los Andes. Propone que el humor, como elemento reconciliatorio o de agresividad, atraviesa casi cualquier área de las relaciones humanas, y es a través de su análisis que podemos descubrir los aspectos que detrás de él se camuflan⁷³.

Para Aristóteles, la humillación a través de las risa determina a los hombres superiores e inferiores: la comedia mimetiza a los hombres inferiores en sus defectos y fealdades, pero precisamente para mantenerse en ese nivel, no debe buscar dolor o ruina (aunque muchas veces lo consigue), sino proponer una forma de resolver los conflictos que presenta, reconciliando enemigos bajo la modalidad de un daño limitado.

Una sospecha que necesita ser trabajada aún más sugiere que Kimbafá no contempla la posibilidad de un engrandecimiento del Hombre Negro. No hay alegatos contra la esclavitud (tanto en una forma más tradicional como en una un poco más moderna) ni contra la situación marginal en la que la población negra vive en la actualidad. Tampoco se observa algún referente a la justicia o injusticia, sino que se presenta a ésta como un estado natural del orden social, inmutable, la cual impide mirarse y pensarse más allá de ella. De alguna manera también se justifica y legitima la subordinación de los sectores populares en todas las esferas de la sociedad. El proceso de inversión del mundo de dominadores a dominados y la ambición irracional son absurdos que en este caso se presentan como vehículos del humor. En palabras de Huerta Mercado, los personajes cómicos, al invertir el orden, lo afirman por oposición y nos regalan así un panorama metafórico de aquello que aceptamos o no como normal. Pero también nos revelan lo absurda que puede ser la realidad y la ambigüedad en la que muchas relaciones se desarrollan⁷⁴.

⁷³Alex Huerta Mercado. En Gisela Cánepa Koch (2001). Página 310.

⁷⁴Alex Huerta Mercado. En Gisela Cánepa Koch (2001). Página 329.

Utilizando estos conceptos Bhabha invierte, de alguna manera, nuestra concepción y simbología del hecho colonial. Este produce, porque *necesita*, estereotipos, hombres miméticos (que tratan, básicamente, de entenderse como se piensa el colonizador –en este caso al Hombre Blanco- pero, desde luego, sin llegar a hacerlo), ambivalencias e hibridaciones; los cuales cuestionan –y por qué no tratan de (re)invertir- el hecho colonial. Baltasar Fra Molinero recoge alguna de estas ideas para mostrarnos las imágenes que representaron al Hombre Negro del Siglo de Oro Español. Finalmente, Spivak niega la posibilidad de un lugar de enunciación para cualquier subalterno. Más allá de esto, la perspectiva performativa re-sitúa al Hombre Negro como una expresión de esto que se denominó *cultura expresiva* para, nuevamente, otorgarle la capacidad de revertir el *orden natural* de las cosas, para tener un esfuerzo consciente por establecer un diálogo, para ser escuchado, para mostrar las incoherencias del poder y, para buscar justicia.

Es a partir de estas ideas que nuestra mirada se concentra en Kimbafá.

Kimbafá

I

Esta puesta en escena *explora las posibilidades del cuerpo humano y de instrumentos cotidianos como las cañas, escaleras, escobas, baldes, latas, tubos plásticos, auto-partes, etc., para hablarnos sobre los afroperuanos en la actualidad. Se recurre a la experiencia histórica de los afrodescendientes, quienes al verse privados de sus instrumentos autóctonos, recurrieron a los elementos que tenían a la mano para expresarse. Así fueron apareciendo el cajón, la cajita, las quijadas de burro que con el correr de los años adquirieron la categoría de instrumentos musicales*⁷⁵.

⁷⁵Información obtenida de la página web del Teatro del Milenio: <http://www.delmilenio.com>

El nombre *Kimbafá* proviene de la unión de dos afro-negrismos: *Quimba*, que se refiere a la gracia, el salero o sabor y el ritmo sincopado que *caracterizan* la expresión corporal de los miembros de la comunidad afroperuana. Ponerse en *Fa* es un llamado de atención a estar preparados y en actitud para dar la mejor propuesta ante cualquier situación.

Kimbafá es un espectáculo en el cual se usa el lenguaje negro, pero no para hablar de la historia o la tradición negra -que es lo usual- sino del garabato urbano (y popular), de Lima⁷⁶. Sin embargo, este garabato urbano no es precisamente uno en el que *todos* nosotros participemos ya que *conocemos* lo que ahí se (re)presenta. En esta obra los artistas del Teatro del Milenio ponen en escena situaciones cotidianas que probablemente puedan ser reconocidas por todos nosotros. Pero, quiérase o no, la puesta en escena de una Lima del siglo XXI o contemporánea, como sostienen dos de los principales diarios del país⁷⁷, refleja lo más popular de nuestra ciudad. Pero Kimbafá es más que esto: con danza y percusión afroperuanas, es decir, con instrumentos no convencionales, esta puesta en escena nos presenta un sorprendente, dramático e hilarante retrato de nuestra Lima popular. Es a través del ritmo y la percusión que este el grupo ambienta los sonidos de la Lima urbana y recrea situaciones y conflictos de su vida cotidiana.

En Kimbafá los diálogos verbales se sustituyen por la comunicación a través del gesto teatral, los sonidos del cuerpo, la rítmica con instrumentos no convencionales y el zapateo, ofreciéndonos un escenario completamente distinto a lo convencional y un mundo en que todo puede ser posible si sabemos cómo enfrentárnosle⁷⁸.

⁷⁶Entrevista a Luis Antonio Vilchez, miembro de Milenio. En: Diario Perú 21. Jueves 7 de Diciembre de 2006. Páginas 16 y 17.

⁷⁷En el portal de Universia del 9 de Julio de 2006, Micky Bolaños escribe: Eso es Kimbafá : ... representando modernas estampas limeñas, plagadas de creatividad ... El mecánico, la emolientera, el chofer y cobrador de combi (y sus diversos pasajeros), los futbolistas (y su hinchada), el invasor, el cantinero, el curita, entre otros; todos conforman el cuadro que representa a la Lima del siglo XXI pero a ritmo de zapateo y percusión... la puesta revela una divertida aproximación, sobre tablas, a nuestra Lima contemporánea, esa en la que fluyen tantos y tantos sonidos, personajes que serán automáticamente reconocidos por la platea y divertidas situaciones que nos involucrarán de inmediato con la realidad urbana y criolla.

José Gabriel Chueca, columnista del Diario Perú 21, escribe: un grupo de talentosos artistas usa el zapateo y la percusión con instrumentos no convencionales para retratar y parodiar la Lima de todos.

⁷⁸Información obtenida de la página web del Teatro del Milenio: <http://www.delmilenio.com>

Resumiendo entonces, Kimbafá nos *habla* de los afroperuanos en la actualidad, de cómo se sienten aquí y ahora, de situaciones contemporáneas particulares pero siempre cargadas de un tema bien popular. Según Luis Sandoval, director del Teatro del Milenio, esas situaciones son pensadas y (re)creadas así porque parten de la extracción (popular) que tienen los miembros de este grupo teatral⁷⁹. Su propuesta es, entonces, hablar de su realidad, de lo que pasa (y les pasa) hoy; cuentan pequeñas historias, pequeñas anécdotas, y lo hacen con aquello que es suyo, con aquello que es *su* lenguaje: la música y la danza. Nos narran un Nosotros; nos narran la historia de una colectividad en el hoy.

Pero detrás de este escenario limeño y afro se esconde una propuesta cultural y política: el intento de reflexionar sobre la presencia negra en el país, sobre su aporte; el hablar sobre su visión, sobre cómo se sienten y cómo ven la realidad que decimos compartir; que de por sí implica tener una posición contestataria (pero no panfletaria). En palabras de Luis Sandoval, la idea no es que con el arte queremos educar, no es esa la idea, pero sí decir nuestro punto de vista; porque el arte es un medio de comunicación y queremos decir y confrontarlo, confrontar nuestro punto de vista y, en sí mismo, esta forma de actuar hace que ya tengamos una actitud de reivindicación⁸⁰. Este mirar nuestra ciudad desde el punto de vista del Hombre Negro supone que esta (su) visión sea una visión totalmente irónica de ella, autocrítica.

II

Kimbafá puede sintetizarse en seis escenas principales que, envueltas en un ambiente mágico y sorprendente producto de *su* música, giran alrededor de todo lo discutido en el acápite anterior⁸¹.

Escena I: La Invasión.

Esta primera escena se inicia con una grabación de la melodía del coro del Himno Nacional⁸². Con el telón del escenario cerrado, una primera hipótesis que

⁷⁹La gran mayoría del elenco proviene de Villa el Salvador, de Comas y de San Juan de Lurigancho, distritos que en el imaginario de nuestra Lima pertenecerían al mundo popular.

⁸⁰Entrevista con Luis Sandoval, director del grupo Teatro del Milenio, llevada a cabo en las instalaciones de Milenio el día 2 de Noviembre de 2006.

⁸¹Para una mayor comprensión revisar el Anexo 3 donde se adjunta la Observación Participante de la obra llevada a cabo los días viernes 27, sábado 28, domingo 29 y lunes 30 de Octubre 2006 – Teatro Canout || viernes 3, sábado 4, domingo 5 y lunes 6 de Noviembre 2006 – Teatro Canout || viernes 26 de enero 2007 – Centro Cultural Rimac-Asia (Boulevard Sur Plaza).

podríamos plantearnos consistiría en un reclamo del Hombre Negro a la nación. Un reclamo que podría no tener rostros -precisamente por la presencia del telón de fondo cerrado- porque lo realiza una colectividad que desde siempre ha ocupado un lugar subordinado en la escena nacional, esta su *no* presencia pudiera reproducir esta su posición de subordinación o, podría aludir a la profunda interiorización de esta misma posición por la que no son capaces de exigir sus demandas una vez más pero ya con rostros. Pero este reclamo a una nación sin rostros –sin gentes- podría aludir también a esta idea de que, como país, el Perú hasta el día de hoy se ha pensado como una nación no concretizada, como una nación en donde nuestras diferencias –y las maneras de pensarlas- han impedido e inhabilitado la (con) formación de, en palabras de Benedict Anderson, una Comunidad Imaginada. Entonces, este reclamo asumiría un papel demandante, a modo de súplica, de ser incorporados, como hombres (negros y no subordinados), como ciudadanos, a la nación.

Es interesante también reflexionar sobre los efectos que tiene el Himno Nacional en los espectadores. Durante los días en que se llevó a cabo la observación participante, pude apreciar las distintas reacciones del público desde el inicio de la grabación hasta el final de ella. Fueron las personas adultas, hombres y mujeres, quienes al escuchar el coro del Himno Nacional se pusieron de pie; quienes, asimismo, lo cantaron; y quienes al final del mismo gritaron el *viva*. Por el contrario, las personas jóvenes muchas veces se sorprendieron por el hecho de que esta obra se inicie con el Himno Nacional. La gran mayoría de los jóvenes no lo cantó ni mucho menos se paró; es más, algunos incluso llegaron a hacer mofa de éste.

Estas reacciones podrían contarnos algo que ya todos hemos percibido, que sabemos que están ahí, porque las respiramos, pero son muy pocos quienes se animarían a decirlo. Y es que probablemente, los adultos, a diferencia de los jóvenes de clase media, sienten todavía una fuerte vinculación con su patria (y por su puesto también con sus símbolos). Los diferentes contextos en que ambos grupos se han desarrollado son los que marcan la diferencia: hoy por hoy, es sumamente difícil encontrar que un joven que pertenece a una clase media (limeña), exceptuando a aquellos jóvenes que pertenecen a las fuerzas armadas y policiales, esté dispuesto a dar la vida por su país.

⁸²“Somos libres, seámoslo siempre/Y antes niegue sus luces el sol/Que faltemos al voto solemne/Que la Patria al Eterno elevó”.
VIVA EL PERÚ [viva].

Hay por parte de esta clase media menos entendimiento y menos aprehensión hacia su país.

Al abrirse el telón, sale a escena una persona. Joven. Es un Hombre Blanco. Aparece en el centro del escenario tendido en una suerte de camastro. Atrás unas cuatro personas hacen música a partir de los golpes que les dan a unas macetas. No se mueve. Duerme. Cuando el ritmo se hace cada vez más intenso y se escucha un canto bastante empalagoso, este hombre, como en una suerte de pesadilla, trata de incorporarse a este mundo dando golpes contra las tablas de las camas, contra su cuerpo. De pronto despierta. Se sienta.

De arriba del escenario bajan otros dos camastros. En cada uno de ellos hay un Hombre Negro sentado sobre él. Ambos también parecen despertar pero no de un sueño, sino más bien del cansancio y del esfuerzo de su vida cotidiana (para hacer lo que más les gusta: música). Después de un breve momento en el que hacen música sacando excelentes sonidos de su cuerpo, se escucha un silbido. Ante este, los tres personajes bajan de sus camas. Miran alrededor con miedo, con cierta confusión. De pronto hace su ingreso una mujer negra. Lleva en sus manos unos palos inmensos (como que de bambú). Aparecen en el escenario unas diez personas más, todas ellas negras. Llevan consigo los mismos palos con los que hizo su ingreso aquella mujer. Una segunda mujer tiene entre sus manos una especie de estera. Todos, en conjunto (tal vez representando la idea de que como negros son una comunidad unida) comienzan un lento proceso de invasión urbana (de Lima). Mediante música, sonidos – que provienen de los golpes de los palos, la estera, el zapateo, etc.-, y una bandera flameante, recrean y nos permiten un paseo a ese insospechado y sorprendente proceso de invasión: no sólo reproducen la angustia y el temor ante una situación que tiene mucho de incertidumbre y de temor, sino también nos presentan aquella sensación que proviene de haber hecho algo por nosotros mismos y de haberlo hecho maravillosamente bien –y por qué no, celebrarlo. Al final, pues, entre todos se logra tomar posesión de un lugar y, hacerlo suyo.

Un análisis ligero de esta escena revela, entre otras cosas, que se reproducen no sólo los mismos estereotipos que han marcado la condición (humana) del Hombre Negro:

¿por qué el Hombre Negro tiene que invadir un arenal? ¿Es que acaso no tiene más *opciones*? ¿No tiene otra posibilidad que la de estar siempre en el último escalón de la sociedad? Más allá de esto, se reproduce también una suerte de ideología machista que, desde siempre, ha caracterizado a nuestra sociedad, a partir de la cual, son los hombres quienes deben ejercer el papel de proveedor en las familias. Son únicamente los hombres quienes, por su condición *natural*, han de buscar un lugar donde vivir y han de pelear por él, mientras que las mujeres han de permanecer en casa.

Por otro lado, es significativo también que en la primera de las escenas aparezca la bandera del Perú. ¿Qué nos quieren decir con esta bandera? ¿Apelaría, igual que en el caso del Himno Nacional, a un reclamo por parte del Hombre Negro? ¿O simplemente está allí porque, como en todo proceso de invasión, tiene que estar? Más a fondo aún ¿qué representa para el Hombre Negro una invasión? ¿Tal vez la idea que los relaciona con su venida a América?

Porque conocemos -muy a medias todavía- la historia del Hombre Negro en el Perú, es posible descartar la interpretación de que se invade porque no tienen un lugar a donde ir. Sabemos que los hombres negros fueron obligados a venir a la colonia española y que, al llegar a América, fueron 'depositados' en lugares cercanos a las costas del país. De constituir la mayoría de la población en el Perú colonial, según algunos datos del Banco Mundial, hoy no representan más que el 9% del total de habitantes del país, y que además en nuestro imaginario colectivo una invasión está estrechamente vinculada con la población andina. Esta idea resultaría más apropiada si lo que se trataría de representar sería el mundo andino migrante. Y tal vez sea así. Pero soy de las que piensan que esta *invasión* (de gente negra) pretende más bien cuestionar, poner en duda y disputar aquellos espacios a los que esta colectividad se ve descalificada y desautorizada de ingresar. En este sentido, lo que este Hombre Negro en particular pretende reivindicar e interpelar sería la búsqueda de (nuevos) espacios que desde siempre les han estado prohibidos. La demanda radicaría entonces en una incorporación a aquellos espacios que van más allá de aquellos en los que desde siempre han interactuado. Sería, por ende, un reclamo a la nación, y un reclamo que alude a ser incorporados a esta y a poder desenvolverse en ella sin ningún tipo de inconvenientes.

Yendo un poco más allá de esta escena, y tal vez desafiándola, es posible establecer una relación entre el uso de la bandera y la represión a la que pudieran enfrentarse los personajes de esta invasión. En toda represión, junto a las mujeres y los niños, la bandera es manipulada de tal forma que resultaría injustificable y vergonzoso maltratarla. La idea detrás es que el Estado me defiende. De alguna manera simboliza la idea de que se es peruano y como tal, que tiene el derecho a una vivienda. Pero esta demanda de incorporación no es vía el conflicto o la revolución. En esta parte de la puesta en escena no aparecen banderas rojas. En su lugar, aparece la bandera peruana para entender que esta demanda de incorporación es, más bien, a través del reconocimiento de una cultura que se pretende reinventar.

Escena II: Los 'informales' y el afilador.

Se escucha a lo lejos ese sonido intenso y mágico que se produce con una flauta de aquellos que afilan cuchillos. Aparece en el escenario un Hombre Blanco. Un 'afilador'. Lleva consigo una toalla que cuelga de uno de sus hombros. Hace su ingreso zapateando. Parece alegre. De pronto, en el extremo opuesto del escenario se observa un segundo 'afilador'. Éste es negro. Y también ingresa zapateando. Es importante recordar que en Lima, y en muchas otras ciudades del país, el afilador de cuchillos representa a esa persona itinerante, de condición claramente humilde, que de puerta en puerta espera reparar o retocar aquellos cuchillos que de tanto uso se encuentran ya maltratados.

Regresemos a la puesta en escena. Al percatarse de una presencia ajena, ambos 'afiladores' se *hablan* a través de un zapateo fuerte, rudo y bastante descortés. Es claro que, a partir de la interpretación de este lenguaje, ambos se resisten, y posteriormente, se desafían. Ubicados a cada lado del escenario, ambos personajes se dedican a competir, pero no en el sentido de quién de los dos afila una mayor cantidad de cuchillos -lo que se relacionaría inmediatamente con su destreza (de afilador)- sino más en el sentido de quién de los dos logra obtener el mejor sonido combinando una destreza musical y una destreza de la actividad misma de afilar cuchillos.

Cuando se percibe que el ambiente generado entre esta suerte de competencia está a punto de estallar en un conflicto mayor, hacen su ingreso tres personas más (dos de ellas son mujeres y, la tercera, es hombre. Todas, además, negras). Tal vez porque

buscan ocupar el mejor lugar en el escenario todos ellos ingresan rápida y desesperadamente. Malinterpretan este ingreso y se percibe un ambiente tenso e intolerante. Deciden por fin abrirse el camino para que cada uno de ellos se ubique en el espacio que le corresponde. Cuando se disponen a armar sus 'carros ambulantes', una de las mujeres negras, encabeza la idea de sacar música de su carro y de sus utensilios de cocina. Las otras cuatro personas restantes se quedan absortos por lo bien logrado de esta tarea. Posteriormente, cada uno de los personajes en la escena realiza la misma hazaña, pero siempre tratando de ser mucho mejor que el anterior. Nuevamente, la imagen de una suerte de competencia no es indiferente.

Una vez que todos han probado y demostrado lo que pueden hacer con sus utensilios de cocina, entre todos crean un ambiente festivo y mágico, donde las diferencias y discrepancias pueden ser –por qué no- dejadas de lado y hasta olvidadas. En medio de esta delirante y mística fiesta, aparece en escena un Hombre Negro sumamente malhumorado y desentendido de ésta. Es grande y se queja. En un primer momento las personas ubicadas en el escenario ni siquiera se inmutan de su presencia aunque es posible percibir cierto temor. Cuando este hombre, grande y negro, ingresa con un palo en la mano, todos corren despavoridos para evitar ser maltratados. Así finaliza la escena, cuando todos desaparecen.

Con respecto a esta escena hay cuatro aspectos que me gustaría resaltar. El primero de ellos está relacionado con el inicio de ésta. En principio, como se mencionó líneas arriba, dos personajes, diferentes racial y culturalmente, compiten entre sí. El Hombre Blanco lleva una toalla, el Hombre Negro no. ¿Qué nos quiere decir esto? ¿Acaso que el Hombre Blanco es más *limpio*, en todo el sentido de la palabra, que el Hombre Negro?

Si relacionamos esta idea con el hecho de que solamente el Hombre Blanco lleva la flauta, y que, además, sus cuchillos son tremendamente más grandes que los del Hombre Negro, podríamos imaginar que lo que tratan de representar sería la idea de que quien siempre tendrá las mejores *capacidades* y las mayores *posibilidades* para ejercer un *dominio* sobre el Otro sería el Hombre Blanco, éste pues estaría siempre y por encima del Otro: es más limpio y siempre tiene algo más que el Hombre Negro con lo cual manifiesta su autoridad. Por otro lado, es posible pensar en el Hombre Negro como una especie de hombre mimético, que lo único que es capaz de hacer (para

sobrevivir) es imitar en todo al Hombre Blanco pero que, sin embargo, nunca llegará a ser como él. Pero recordemos que Bhabha nos hablaba también de la resistencia que esto supone. Si dejamos que la obra continúe podremos, más adelante, hacer referencia a esta idea.

El segundo aspecto que quería distinguir está más ligado a las actividades que han caracterizado, desde siempre, al Hombre Negro. Desde que los negros llegaron como esclavos al Perú, han tendido a realizar junto con las actividades más degradantes y peligrosas, las actividades relacionadas con el servicio doméstico, el transporte y la venta de productos en las calles de Lima. Si, desde este punto de vista, analizamos la parte de esta escena en la que aparecen dos mujeres y un Hombre Negro dispuestos a vender sus productos, podemos llegar a la conclusión de que se sigue reproduciendo y transmitiendo el estereotipo del hombre y la mujer negros vendedores de agua y de comida -relacionada directamente con la vendedora de anticuchos y picarones. Tal vez lo reproduzcan desde una versión más moderna, pero es innegable que son a estas actividades a las que se hace referencia. ¿Por qué? ¿Es que acaso no pueden participar de otras actividades?

Un tercer punto al que me gustaría aludir está relacionado con el último personaje que aparece en la escena: este hombre que además de ser grande, es negro. Otro de los estereotipos con el que se ha vinculado al Hombre Negro es su condición de un ser amenazador y peligroso. Si bien es cierto que al principio cuando éste aparece gritando y quejándose de tal disparate, los demás personajes de la escena sienten un poco de temor (lo cual puede estar representado por el hecho de que se silencia la música por un momento), este temor es uno que también les es ajeno porque todos juntos pueden hacerle frente, entre todos pueden sacar de la escena a este negro inmenso. Pero cuando regresa con un palo en la mano, y al sentirse incapaces de hacerle frente todos juntos, son ellos los que corren despavoridos de la escena.

Esta incapacidad de actuar en conjunto y de una suerte de integración de las diferencias, y que está ligada a la idea de “comunidad afroperuana”, es también un aspecto sumamente interesante y sugestivo pero no se le hará mención hasta más adelante. Basta con decir que de alguna manera esta incapacidad de percibirse y sentirse como parte de una colectividad mayor (porque no quieren o porque simplemente no pueden) contrasta con la escena anterior, donde todos -como

comunidad- finalizan sorprendentemente su hazaña. Aquí no hay un enfrentamiento a nivel de una colectividad.

Por otro lado, es posible que este hombre negro represente una suerte de alegoría al capataz de las haciendas en tiempos de la colonia. El capataz es un personaje que golpea hasta a su propia gente. Caracterizado por su grandeza de tamaño y fealdad, es de confianza para el colonizador. Les pegaba a los suyos y a los culíes chinos. Quizá se juega con esta alegoría aunque no aparezca con un rol social establecido.

Un cuarto y último aspecto que necesita ser trabajado aún más es esta idea de que el negro siempre anda corriendo. El Hombre Negro siempre ha sido perseguido por las cosas que hace y por las que piensa. Enfrentados a un negro grande no tienen más opción que abandonar su misticidad, y correr. Huelen. Los vínculos de la colectividad o de la comunidad no se hacen más estrechos; se desvanecen.

Escena III: El taller de mecánica y La Combi.

Esta tercera escena tiene dos momentos. El primero de ellos representa un taller de mecánica. En uno de los extremos del escenario encontramos a un Hombre Negro vestido de enterizo azul. Lee un periódico. De pronto aparece otro hombre (sin ánimo de ofender representa el estereotipo básico de un conductor de 'combi'). Éste trae a duras penas la base o estructura de un vehículo. Lo coloca a los pies del Hombre Negro. Éste se sorprende, tal vez porque nunca antes había visto tal cosa. El hombre lo mira desafiante. El mecánico revisa el 'auto'. Sonríe. Se dice a sí mismo que puede convertir esta cosa en algo productivo para el conductor. Le ofrece su mano, éste la acepta (sin rechazo alguno) y se retira.

El Hombre Negro silba y de inmediato aparecen otros seis personajes más. Todos ellos colaboran para convertir este armazón en un vehículo. Poco a poco aparecen en el escenario las partes de una 'combi' (las llantas, las puertas, los parachoques, etc.) que, acompañadas de música y sonidos esquizofrénicos, (re)crean una parte del garabato de nuestra Lima.

Finalmente, llegado el momento regresa el conductor. Trae consigo el timón y la palanca de cambios. Lentamente los coloca en el vehículo. Mediante un gesto exige

silencio; la música y el Hombre Negro se callan. Como para aprobar al mecánico lo mira desafiante (como negando cierta capacidad). De manera pedante enciende el vehículo. Al comprobar que éste funciona felicita a todos los que participaron de tal hazaña. Encendido el vehículo trata de estacionarlo. En la mayoría de los casos el conductor no se da ni cuenta de que está a punto de atropellar a los mecánicos. Éstos tienen que esquivarlo para no salir heridos.

Finalmente, el primer Hombre Negro que apareció en la escena decide orientarlo. Como en los casos anteriores, estuvo a punto de salir herido. Sin embargo, a éste el conductor sí le ofrece su mano en señal de disculpa y, tal vez, aceptación.

El segundo momento simboliza la 'combi' como espacio, ese espacio que la mayoría de nosotros hemos compartido.

La escena se inicia con el conductor sentado al interior de la 'combi', leyendo también un periódico⁸³. De pronto sale a escena un Hombre Negro, joven, que desempeñaría el papel del 'cobrador de combi'. Tras la aprobación del conductor, este empieza a *llamar* a la gente. Así, empieza a enumerar los distritos y calles por donde pasará el vehículo. La 'combi' tiene como ruta los Barracones, Lima, Villa el Salvador, Valle Hermoso, San Cosme y la Molina; todos ellos anotados en las puertas del vehículo. Asimismo, el cobrador de la 'combi' detalla lo siguiente: Trujillo, Caquetá, la Uni, Comas, la Chanchería, Puente Piedra, Chorrillos, Huaylas, como los lugares por donde el vehículo hará su recorrido. Finalmente, como para no abandonar nuestro saber letrado, enumera también las letras que harán de la 'combi' lo que es: la A, la B, la C, la D, la E, la F, la G, la H, la I, la J y, la K, para terminar con un sorprendente 'Callao'. Llega incluso a interactuar con uno de los espectadores (que, a su vez, es siempre un Hombre Blanco). Burdamente le pregunta hacia dónde se dirige, y éste al responder es de plano rechazado por el cobrador. Es mejor tomarse un taxi, le dice.

Poco a poco van apareciendo varios de los personajes que, al interior de la 'combi', pasarán a ser pasajeros. Entre ellos encontramos a una niña con uniforme escolar (que a su vez es interpelada por el cobrador porque aunque esté vestida así no pagará pasaje escolar), una señorita que va de lento que altera al cobrador, otra que se queja y se resiste a todo, un hombre alto al que el cobrador acusa indirectamente de ladrón,

⁸³ ¿Por qué leerían un periódico? ¿Por qué no leer un libro?

una señora mayor que se resiste a pagar el pasaje completo, un homosexual atolondrado a quien el único blanco de la escena ha cuestionado, y, un tercer hombre que, además de subir a la 'combi' con la finalidad de vender productos, acaba de salir de un penal. Todos ellos son negros. El único Hombre Blanco cumple una suerte de papel de redentor. Lleva consigo una Biblia y en todo momento alude a la palabra de Dios para *salvar* a los hombres.

Una vez que todos los personajes se encuentran en el interior de la 'combi', esta muda a lo que verdaderamente es: un mundo caótico y enredado, un mundo en donde cada uno lucha por su sobrevivencia y en donde uno se encuentra con todas las sangres. Al final del extravagante enredo que se produce, los personajes tratan de huir sin que el cobrador pueda exigirles el dinero que se corresponde con su pasaje. Cada uno de ellos, para salvarse, inculpa e inculpa al Otro. El blanco no inculpa y tampoco lo inculpan.

El propósito fundamental de esta escena es la (re)presentación de lo que ocurre cotidianamente al interior de una 'combi'. Esta es un espacio que la mayoría de nosotros compartimos y en donde se refleja el garabato que somos. Todos se quejan de ellas, pero asimismo casi todos tenemos que usarlas. Es pues el reflejo de lo que algunas personas han llamado la *cultura combi*: donde la rapidez y la viveza son las bases fundamentales para *vencer*, donde lo que interesa es que uno salga libremente aireado del problema, y, donde se *amontonan* todas las culturas (porque, en palabras de Luis Sandoval, la cultura nos une).

Es interesante precisar que -de acuerdo con la primera parte de esta escena- se encuentran presentes todavía alguno de los estereotipos con los que se ha narrado la historia del Hombre Negro. Como se pensaba -y sin lugar a dudas muchas personas hoy siguen con esa mentalidad- el Hombre Negro era *naturalmente* incapaz de realizar tareas que demandaran un esfuerzo intelectual. Por naturaleza el negro era (y es) un hombre bruto. Por esta razón, el hombre y la mujer negra estuvieron siempre relacionados con tareas que más que nada demandaban un gran esfuerzo físico. Si nos detenemos un momento a pensar el tipo de esfuerzo que se requiere para armar un vehículo que, a su vez, ya tiene todo lo *intelectualmente* necesario como para funcionar, es decir toda esa destreza que se necesita para fabricar un motor, para conectar cables

y llantas, etc., entonces cuál es el trabajo que le queda por hacer al Hombre Negro, ¿no es más que el trabajo pesado de cargar el chasis de la combi y colocarlo encima de la armazón? A mi entender, de este modo se estaría reproduciendo aquel estereotipo que vincula al Hombre Negro con un hombre bruto y ordinario, incapaz de realizar labores que demanden más que el esfuerzo físico necesario y ligados a lo vulgar de este.

Por otro lado, esta primera parte de la escena refleja también el sentimiento que habitualmente ha sentido –y siente– el Hombre Blanco hacia el Hombre Negro: el desprecio y la desconfianza. Esta no sólo es producto del color de la piel (y de los significados y *simbologías* que a esta se le confiere), sino que lo es también por lo que se comentaba anteriormente, es decir por su inferioridad-incapacidad humana. Vale la pena anotar la reacción del conductor del vehículo. A éste le importa poco si hiere a uno de los mecánicos del taller. No es capaz de percibirlos siquiera. ¿A qué se debe esto? Atreviéndonos a dar una respuesta demasiado rápida, podríamos pensar que mucha importancia no tiene que uno, dos, tres o diez hombres negros desaparezcan para siempre: si se les considera menos que nada tendría sentido. Para él, pues, los hombres negros serían todos invisibles.

En cuanto a la segunda parte de esta escena es necesario precisar los siguientes puntos. Son hombres negros los que vulneran y transgreden las reglas de la cotidianidad, de lo *normal* si se quiere: es una niña negra la que pretende burlarse de la noche y pagar su pasaje escolar, es una mujer negra la perezosa, es un Hombre Negro el ladrón, y otro el delincuente, es la mujer adulta y negra la que desobedece la *regla implícita* del pasaje adulto, es un hombre negro y homosexual el centro del escándalo (dos cualidades que subordinan aún más al Hombre Negro), es una mujer negra la que siente asco y repulsión no sólo por el lugar, sino también por las personas que se encuentran ahí (esta situación podría aludir también al deseo de dejar ser -y compartir un espacio con- un hombre negro), pero es un Hombre Blanco el que se comporta correctamente, el creyente y el que, probablemente, será salvado. ¿Qué nos querrá decir esto?

Por otro lado, es necesario rescatar que una vez más se establecen diferencias entre sexos y que, a su vez, éstas refuerzan las características y roles que, por lo mágico del destino, se nos han otorgado. Son hombres quienes, *por naturaleza*, no pierden ocasión

para acercarse y tocar a una mujer dentro de las ‘combis’⁸⁴. Son ellos quienes, sin causar ningún tipo de reacción –contraria-, pueden *alagar* y mirar con deseo a una mujer. Por el contrario, si una mujer pretendiese realizar cualquiera de estas *acciones*, sería, inmediatamente rechazada, desautorizada y tildada con las más degradantes características.

Más interesante aún es el hecho de que sean negras las personas que se acusen e incriminen entre sí para que, individualmente, puedan salir sin ningún problema ante cualquier situación. Más vale pues quedar bien individualmente o el bienestar individual que el grupal. Esta idea está estrechamente vinculada con la parte final de la escena, donde todos los pasajeros de la ‘combi’, exceptuando al Hombre Blanco, se inculpan tanto para no pagar el dinero de su pasaje como para poder desvalijar la ‘combi’. De este modo, nuestra hipótesis sobre algún tipo de referencia a un sentimiento que refleje a la población negra como una comunidad queda inmediatamente cuestionada. No obstante, si tratásemos de vincular la delincuencia con la dificultad de establecer ciertos lazos recíprocos, podríamos sugerir que es posible que la pobreza en la cual el Hombre Negro está hundido, haya corroído y desgastado los vínculos comunitarios que en algún momento pudieron haberse establecido.

Pero aún hay más. No solamente los negros no sienten el más mínimo apego y complicidad para con los suyos -es decir, para con los hombres de su misma condición (social y cultural)- sino que son hombres negros, siempre, los delincuentes. Una de las características del estereotipo en el proceso por el cual se le asigna a un determinado grupo ciertas características inmutables y fijas, es que se le pone en duda y se cuestiona su veracidad. Luego, es posible acabar con él. Sin embargo, a lo largo de la obra, y en esta escena en particular, hemos observado que el papel que se le asigna al Hombre Negro no es precisamente el de poder romper con el estereotipo, sino más bien repetirlo una y otra vez hasta el cansancio, dándole cada vez más, más fuerza y vitalidad. Recordemos a Bhabha, para quien el estereotipo debe legitimarse mediante la repetición. Por otro lado, para romper con el estereotipo podríamos mostrarlo en toda su dimensión y satirizarlo. Usar la ironía, aplicar el absurdo.

⁸⁴En un trabajo reciente sobre la dinámica de la ‘cultura combi’, Claudia Cáceres analiza justamente la incómoda situación por la que atraviesan las mujeres dentro de ella (donde son objeto no solo de violencia física y sexual, sino también psicológica).

Del mismo modo, es significativo reflexionar sobre el papel que se le asigna al Hombre Blanco en esta escena. En un primer momento, al observar al Hombre Negro homosexual, aparece como cuestionando lo invertida que está la realidad (del negro). Es más, trata de convencerlo para que recapacite de la decisión tomada. Asimismo, trata de apaciguar su indignación ingresando rápidamente a la 'combi'.

Por otro lado, es el Hombre Blanco quien tiene el poder de obtener del Hombre Negro lo que desee. Es capaz de desequilibrar el mundo negro al alimentar las ideas de su religión⁸⁵ y es capaz de *asustar* hasta al negro más grande. Pero no sólo todo esto es posible porque es un Hombre Blanco, es posible también porque su religión, que es la religión de los blancos, es –todavía– superior a la del Hombre Negro. Sospecharíamos que está presente también la idea de la Religión como una suerte de dominación ideológica. Sin embargo, el Hombre Blanco –al final de la escena– se asusta y sale corriendo. ¿Qué lo asustó? ¿Corre para siempre? ¿Se va a ir para siempre? A primera vista podríamos sugerir que el Hombre Blanco se asusta y decide marcharse. Pero lo que lo asusta en realidad es ese mundo caótico y conflictivo que representa el mundo de los negros. De todos modos, entonces, se continúan reproduciendo más estereotipos.

Sin duda alguna, una figura interesante resulta la imagen que ofrece el vehículo. Tratemos de vincular el vehículo y las partes de este con las funciones que cumplen y, tal vez, podríamos establecer un paralelo bastante provocador. Pensemos en el timón asociado a la capacidad de dirección, la palanca de cambios asociada a la capacidad de regulación y las llantas asociadas a la movilidad. En este sentido, el intento de asaltar el vehículo puede considerarse como un intento de poseer aquello que nunca ha tenido el Hombre Negro. Finalmente, todo queda en el intento. La dirección, la regulación y el movimiento todavía pertenecen al Hombre Blanco.

Es importante reflexionar también sobre los lugares y los distritos por donde la 'combi' hace su recorrido. En la Sociología Urbana las calles refieren a mundos sociales y los mundos sociales que se presentan al enumerar los Barracones, Lima, Villa el Salvador, Valle Hermoso, San Cosme, la Molina, Trujillo, Caquetá, la Uni, Comas, la Chanchería, Puente Piedra, Chorrillos, Huaylas, entre otros, son unos que refieren a mundos donde la pobreza y la violencia abren paso a tugurios, cuartos o callejones. Una vez más, los

⁸⁵En un momento de la obra, este hombre grita que, según su religión, el fin del mundo se acerca.

estereotipos se encuentran presentes e impiden que el Hombre Negro salga de su gueto. Los lugares a los que el Hombre Negro está expuesto serían los mismos; y serían los mismos porque la manera de entender su mundo *no* puede escapar de la pobreza, la delincuencia, el alcohol, la indigencia, y la siempre presente idea de que son hombres necesitados y menesterosos.

Por otro lado, la idea de ser un Hombre Negro se contrapone con la imagen del homosexual que se presenta en la escena. El estereotipo fundamental a partir del cual pensamos al Hombre Negro es siempre el de la virilidad. Antes que nada el Hombre Negro es un personaje viril y robusto, sumamente masculino y macho (como el hombre negro a quien le dicen Sambrano en la primera parte de esta escena). Lo cotidiano, si se quiere, sería entenderlo así. Pero en esta escena ocurre todo lo contrario. Un Hombre Negro es homosexual y es, además, el centro del escándalo. En este sentido, confrontar la imagen de un Hombre Negro bajo el estereotipo de virilidad con una imagen de un Hombre Negro homosexual sugiere, al mismo tiempo, una suerte de fascinación y de temor hacia ellos. Se quiere ser como se piensa que es un Hombre Negro. Macho, fuerte, viril, de gran potencia sexual. Pero al mismo tiempo se le teme. Y este temor es presentado a manera de burla.

Escena IV: El Bar.

Esta cuarta escena representa las aventuras de un grupo de negros en un bar⁸⁶ en la ciudad. La escena se inicia con la presencia de un hombre negro que acomoda un pequeño y ramplón bar. De pronto, acompañadas de una música bastante sensual, ingresan dos mujeres negras. Ambas tienen preparado un baile que deja absorto al dueño de bar. Cuando nos da la impresión de que no puede existir otra mujer que cautive aún más a este hombre, una tercera mujer negra hace su ingreso (éste va acompañado de un silbido y aullido de un lobo). Al verla el dueño del bar rechaza inmediatamente a las otras dos mujeres. Se percibe entonces un ambiente de gran rivalidad e incomodidad. Esta tercera mujer *enloquece* aún más al dueño del bar. No hay duda, la desea. Justo en el momento cuando el coqueteo llega como a un punto máximo, ingresa al escenario una cuarta mujer. Es mayor, es negra y parece ser la esposa del dueño del bar. Entonces, la mujer deja de coquetearlo y decide sentarse en

⁸⁶En realidad más que bar podría ser una chingana o una cantina.

una mesa con las demás. Entre ambos esposos se percibe cierto recelo y duda. Cuando la esposa está a punto de exigirle explicaciones cuatro hombres (tres de ellos negros, y uno blanco) ingresan al bar.

Inmediatamente el dueño les ofrece una cerveza. De pronto las tres mujeres, sentadas en un extremo del escenario, *entablan* una conversación golpeando la mesa en la que están sentadas. Los cuatro hombres lo hacen también. Es una conversación que desafía pero que al mismo tiempo provoca al Otro. El dueño del bar, ubicado atrás del mostrador, lo hace también como pidiendo perdón a su pareja.

De un momento a otro la conversación se convierte en algo más que una *provocación*. Bastante fastidiados, hombres y mujeres se aproximan alteradamente al escenario. Este acercamiento está a punto de convertirse en un conflicto mayor si es que la mujer negra, la esposa del dueño del bar, no llega a impedirlo. Uno de ellos, un Hombre Negro, le ofrece dinero. Ella decide coger una parte, luego *ordena* que su esposo recoja el resto. Pero a él le ofrece aún más dinero, lo acepta y, con una actitud bastante soberbia, lo esconde. Con el dinero en la mano, permite que las tres chicas bailen para ellos mientras ella se dedica a cantar. Cada una de ellas, exceptuando a la esposa por su puesto, baila sola en el centro del escenario coqueteando con uno de los hombres sentados en el extremo opuesto de este. Llegado el momento, la tercera mujer tiene dos opciones entre las que *escoger*: un Hombre Blanco y uno Negro. Natural y abiertamente elige al Hombre Blanco. Sin embargo, aún hay más. Atrás del mostrador realiza una especie de show. Su propósito no es solamente coquetear con el Hombre Blanco sino también, fastidiar al Hombre Negro. Ambos deciden subir con ella al mostrador. Una vez allí, el Hombre Negro, bastante disgustado, *maltrata* a la mujer y la obliga a bajar del mostrador. Solos, ambos hombres discuten (primero es una conversación violenta, en seguida llegan los golpes). Cuando este conflicto es ya insoportable, nuevamente la esposa del dueño del bar interviene. En esta ocasión exige que ambos hombres se disculpen. Se dan la mano. Bailan. Como en las escenas anteriores se crea un ambiente festivo y sandunguero. Formando dos grupos, ambos hombres compiten entre sí.

La escena finaliza cuando ambos hombres *reconocen*, porque la observan con otro hombre, que la mujer negra por la que pelearon en realidad no vale la pena. Ella no tiene otra opción que volver a coquetear con el dueño del bar. Como en el inicio de la

escena, aparece la esposa y la mujer huye despavoridamente. Sin que le exija alguna explicación, su esposo se la ofrece. Por los gestos y mímicas que hace, deducimos que pide perdón⁸⁷. Ella no le cree. Lo despide.

Es fácil percibir también en esta escena la diferencia de roles que se ha establecido entre ambos sexos. Es al hombre que el dueño del bar ofrece cerveza. No lo hace nunca con la mujer. Asimismo, el hombre es quien maltrata a la mujer. Se representa la violencia de la cotidianidad, aquella que está presente en nuestras relaciones cotidianas. Pero aquí hay una diferencia más. No es cualquier hombre el que maltrata a una mujer, es un Hombre Negro. El color de piel significaría entonces no solo esa agresividad (*inherentemente* relacionada al Hombre Negro). Si decidiésemos establecer una diferencia por el color de piel, significaría también que es éste -a diferencia del Hombre Blanco- el que, naturalmente, posee la fuerza y la dureza. En nuestro imaginario entonces se siguen reproduciendo las antiguas asociaciones que vinculan al hombre y a la mujer negra con las características y valores que un grupo social no ha de tener. En este sentido y si esto fuera así, resulta curioso sugerir que el Hombre Blanco es representado en esta escena como un hombre débil, torpe e incapaz de enfrentarse a un hombre que además de ser alto y fuerte, es un Hombre Negro.

Por otro lado, es importante anotar que se reproducen también algunos de los estereotipos que *hablan* del hombre y la mujer negra. Son ellos quienes, *por naturaleza*, poseen ciertas cualidades, esa virilidad (son siempre ellos los que tienen más de dos mujeres). Por el contrario, ellas poseen *naturalmente* la coquetería, la sensualidad.

Si queremos romper con un estereotipo no basta con esconderlo ni mucho menos disimularlo. Mostrarlo en toda su dimensión y satirizarlo podría tener mejores resultados. Y eso es lo que Kimbafá trata de recrear en esta escena. Cuando la mujer negra hace su ingreso, acompañado de un fuerte silbido, se escucha un bramido de un animal. Es un lobo. A través de este hay un intento de des-cubrir la animalidad y la

⁸⁷En la entrevista que se realizó a Luis Sandoval, director de este grupo teatral, este sostenía que la elección de un lenguaje corporal más que uno verbal donde las palabras son pocas o escasas, no solo pasaba por la referencia a un aspecto cultural del Hombre Negro ni a la tradición teatral de la cual provenía (el teatro Nho y el Teatro Kabuki donde se explora el teatro del lenguaje no verbal, el teatro de exploración con otros elementos para la comunicación y sobre todo la técnica del actor en el momento de la representación: qué pasa con su cuerpo, con su voz, al interior de él, y qué pasa con todo los elementos constitutivos que forman la puesta en escena), sino también, esta elección respondía a la fuerte vinculación de la palabra con el engaño, con la mentira. Sandoval sostuvo la idea de que a través de las palabras se puede mentir, engañar. Mas en esta escena, y a través de un lenguaje que valora el cuerpo, se miente. ¿Contradicción?

sensualidad con las que se ha relacionado al hombre y a la mujer negra. El estereotipo es presentado en toda su magnitud y, a lo largo de la escena se repite una y otra vez. Pero es la mujer quien decide. Es ella quien escoge al Hombre Blanco y al mismo tiempo se burla del Hombre Negro. Este desenlace es bastante sugestivo ya que de alguna manera se estaría aludiendo a ese proceso de *blanqueamiento* por el que muchos hombres y mujeres negras han *tenido* que pasar. Pero por otro lado, la mujer es también engañada y traicionada por su pareja. Es el hombre el que recibe aún más dinero que ella, no obstante lo oculta.

Finalmente, la mujer negra tendría cierto poder. Un poder simbólico si se quiere. Enloquece a los hombres, negros y blancos por igual. Su coqueteo sería un arma. En definitiva, lo *negro* te haría perder la cabeza, por eso el tema de la ambivalencia está siempre presente. En este proceso simultáneo de negación y de identificación con el Otro, talvez quisiéramos tener algo del hombre o de la mujer negra; hay cierta fascinación por ser como ellos. Sin embargo, el Hombre Negro es a la vez objeto de desprecio y deseo. Rechazo y negación. Temor y algo que te cautiva.

Escena V: El Estadio.

Esta escena nos departe y nos recrea un encuentro deportivo. Reunidos en una cancha de fútbol, dos equipos (y dos barras también) se enfrentan. El inicio de la escena está simbolizado por los preparativos para este encuentro. En la cancha se ambientan las tribunas y el patio. Se colocan las banderolas y el trofeo en el centro del escenario. Posteriormente, las barras de ambos equipos ingresan. En un primer momento nos da la impresión de que ambas (re)crearán un ambiente festivo y positivo para el encuentro de sus equipos. Ambas ingresan con bombos y chicharras para animar a sus respectivos equipos. Es importante anotar que las barras están conformadas por dos o tres mujeres y un solo hombre. La diferencia entre la estatura y la condición física de ambos hombres es tremendamente notoria. Uno de ellos, es un negro inmenso y fuerte, el otro (que si se quiere no es tan negro como el primero) es más delicado y está ebrio. Una de las mujeres le *ordena* al segundo enfrentarse con el Hombre Negro del otro equipo. Temeroso y tambaleante intenta derribarlo. Su fracaso se convierte en un castigo cuando el hombre del otro equipo logra, sin hacer esfuerzo

alguno, *derrotarlo*. También es significativo anotar que si bien uno de los equipos tiene la presencia de un Hombre Negro fuerte, el otro equipo tiene, de la mano de una mujer, una chicharra inmensa también, que comparada a la del otro equipo resulta verdaderamente impresionante. Y menciono esto porque, pese a que este equipo tiene un hombre menos fuerte y más blanco que el otro, tiene además un objeto que le hace recobrar su autoridad.

Ubicados ya en las tribunas, ambos equipos hacen su ingreso. Como sucede en un encuentro real, saludan al público, se toman fotos y se les explica las reglas de juego. Para esta explicación el árbitro del encuentro pide que se acerque un representante de cada equipo. De un lado se acerca un Hombre Negro, del otro un Hombre Blanco. Para llevar a cabo esta acción, al árbitro no se le ocurre mejor idea que golpear al Hombre Blanco para que el Hombre Negro *entienda* lo que le está prohibido hacer.

Iniciado el encuentro ambos equipos intentan dejar lo mejor de sí en la cancha. No obstante, no están exentos de cometer faults o algún tipo de impropiedades. En este sentido, un Hombre Negro arremete con el Hombre Blanco del otro equipo. El segundo jugador lo insulta y desprecia. Y este no atina sino a darle un cabezazo y a escupir al jugador que se encuentra rendido en el suelo.

El árbitro cobra tiro libre y uno de los equipos anota. Como es lógico festejan. (Re)iniciado el partido es ahora el Hombre Blanco quien comete fault y el segundo jugador lesiona aún más al herido. Se cobra penal y, tras una serie de rezos e invocaciones de los jugadores de ambos equipos, anotan. En el preciso momento en que este equipo se dispone a festejar se escucha un disparo en la tribuna. El Hombre Negro y grande de la tribuna arremete contra el hombre más delicado y menos negro que él. Ocurrido esto, el ambiente de ser alegre y festivo pasa a ser caótico e incoherente. Todos escapan. El asesino también. Todos huyen.

Cuando regresan las luces al escenario observamos que el hombre que fue ultimado tiene puestas unas alas de ángel. Muy despacio lo observamos subir hacia al cielo.

Con respecto a esta escena hay varios puntos que merecen ser analizados. El primero de ellos alude a la importancia del fútbol para los hombres negros de Lima. Si recordamos la historia del Club Alianza Lima podremos establecer mejores relaciones.

Su historia es harto conocida. Alianza Lima se fundó en los primeros años de 1900, y lo hizo como un club no institucionalizado y con clara procedencia popular. Respondió siempre a una dinámica barrial; era (re)conocido porque se le relacionaba con el barrio de La Victoria. Para los años 20, Alianza Lima era un club de negros. Pero lo más importante sin duda es la estrecha vinculación que sentían los hombres negros de la ciudad con este club; habían pues fuertes lazos que *juntaban* a los hombres negros de Lima con los jugadores negros del Alianza Lima⁸⁸.

Con respecto a la escena ambos equipos de fútbol son equipos pequeños, de extracción, si se quiere, también popular. Podrían estar aludiendo a los inicios de la formación de este club, donde se jugaba en canchas pequeñas o incluso en las calles de la ciudad, donde las personas que asistían a observar el evento eran también de extracción popular (sin embargo, no deja de ser curioso que la mayoría de los asistentes a este evento sean mujeres), y en donde generalmente se terminaba en largas fiestas de celebración. Si bien es cierto que esta escena no culmina en la celebración y en la algarabía que caracterizaron los partidos de fútbol del Alianza Lima en las primeras décadas de 1900, no necesariamente contradeciría la hipótesis aquí planteada.

Sin embargo, es significativo resaltar también aquí las diferencias. Como mujer entiendo muy poco de fútbol, pero lo que percibo –y si es que me equivoco por favor corrijanme– es que en los últimos años el fútbol se ha convertido en un deporte cada vez más violento, en un deporte donde los insultos, las ofensas y los golpes vuelan por todos lados. Esta aparente violencia tendría como finalidad ganar el partido. Tal vez esto está un poco más relacionado con la época en que la que nos desenvolvemos –una época marcada también por la violencia, un poco más simbólica, pero violencia al fin y al cabo. Y esto, pues, contrasta notablemente con el inicio de este deporte. No pretendo decir que aquella época era ajena a la violencia; solamente que, a mi parecer, hoy día el fútbol ha perdido un poco de su encanto y de su magia al verse envuelto en *eventos* extra-deportivos.

Pero lo más importante sin duda es la estrecha vinculación que sentían los hombres negros de la ciudad con este club, ya que este significaba una manera de acceder a la

⁸⁸Para obtener mayor información sobre la historia de Alianza Lima revisar José Deustua, Steve Stein, Susan Stokes (1986).

representación y al reconocimiento. El fútbol, en este sentido, es un elemento que integra y que es en potencia una fuente de reconocimiento del *ser*. En la medida en que la habilidad y capacidad del jugador se juzgan puede ser fuente de legitimación. Siguiendo a Leigh (2005), el fútbol es un deporte que integra, en el que también importa el color de piel pero que al mismo tiempo legitima, acepta, y permite la asimilación, la reparación; se juzga tu *ser* en función de tu habilidad.

El fútbol abre un espacio importante para el reconocimiento puesto que da fama, permite ser rescatado, admirado e, incluso, respetado. El fútbol, en el sentido del juego, integra. Se es igual frente al balón. La cancha, según la propuesta de Leigh (2005), es análoga a la gran ciudad, una ciudad que mira desconfiada y recelosamente, al igual que el técnico y el espectador. Así, mientras la masa de la ciudad es capaz de discriminar, juzgar, de maltratar, la hinchada es capaz de venerar, en el sentido de que puede convertir al jugador en un ídolo, en un foco de admiración, al mismo sujeto que fuera de ella es rechazado. En la cancha, como afirma la autora, los roles cambian. En ella se reconoce al que afuera se rechaza, se expulsa, se desdeña. El jugador es *otro* por noventa minutos. Deja de ser provinciano, peón de hacienda, para ser el baúl de esperanza de la hinchada. Deja de ser marginal para ser aceptado y admirado, lo que le brinda al futbolista la oportunidad de trasladar este fantasma a lo cotidiano, a los espacios públicos, a la gran ciudad, a Lima. Le da pues la oportunidad de reivindicarse tanto a nivel individual como colectivo. Esto en el fondo podría representar el fútbol para el negro en Kimbafá.

Un segundo punto que me parece sumamente relevante anotar es cuando el árbitro de fútbol arremete contra el Hombre Blanco para explicar al negro lo que no debe de hacerse. Aquí hay dos sospechas. La primera esta más relacionada con la inversión de un mundo social. Tradicionalmente quien ha sufrido las golpizas y los insultos ha sido el Hombre Negro; no obstante, hoy quien es violentado es el Hombre Blanco y, aún más, el Hombre Negro se burla de él y es incapaz de compadecerse. Como el hombre mimético del que nos hablaba Bhaba, en este caso el Hombre Negro reproduce lo que ha asimilado a lo largo de tantos años de sanciones e injusticias. Es incapaz de compadecerse porque nunca ha visto que alguien (un Hombre Blanco) se compadezca de él, y está dispuesto a burlarse para redimir su condición de bufón del Hombre Blanco.

Una segunda sospecha asocia la idea de tener que explicar al Hombre Negro lo que no debe de hacerse porque este, *naturalmente*, no entiende. Se estaría reproduciendo así la idea de que se es un hombre bruto porque naturalmente se es un Hombre Negro.

Por otro lado, es posible pensar en este deporte como una suerte de representación de una batalla entre dos bandos. En este sentido, cualquiera de los dos bandos puede ganar debido a que existe o hay igualdad de condiciones. El Hombre Negro puede ganar; el Hombre Blanco también. En la vida, afuera, el Hombre Negro no puede. El fútbol sería entonces uno de los pocos espacios donde existe la posibilidad de derrotar al Otro. Pero es solo un momento. Y en esta batalla el árbitro debería ser un personaje neutral. Como tal, representa la autoridad, representa al Estado. Mas esta autoridad es cuestionada rápidamente desde el inicio de la escena. La autoridad golpea, legitima el uso de la violencia para desautorizar al Hombre Negro, para avergonzarlo. La batalla empieza sin igualdad de condiciones, y esta determinará el desenlace final.

Una tercera idea va por explicar el por qué en ambos equipos se comenten similares faltas. Si observamos y releemos la escena, advertimos primero que es el Hombre Negro quien arremete contra el Hombre Blanco. Y en segundo lugar, el Hombre Blanco contra el Hombre Negro. Aquí la idea del hombre que imita y reproduce las mismas acciones que su *superior*, se invierte. Y se invierte en el sentido de que no es ya el Hombre Negro el que imita al Hombre Blanco, sino al revés. Ahora bien, es posible que esta hipótesis cuente con algo de veracidad si recordamos que el fútbol como deporte se desarrolló notablemente en Lima como un deporte negro. Es cierto que fue el Hombre Blanco limeño el que trató de copiar de Europa en primer lugar este deporte. Pero fue el Hombre Negro quien, de magnífica manera, lo recreó a su modo incorporando sus esencias.

En un cuarto punto quisiera rescatar la importancia que tiene para el Hombre Negro el color de su piel. Ser menos negro que Otro (negro) podría simbolizar la pérdida de cierta autenticidad, de cierta esencia. Y esta idea resulta importante porque si analizamos la escena, nos percatamos que es un Hombre Negro quien asesina a otro menos negro que él.

En quinto lugar quisiera hacer referencia al momento de la escena donde uno de los equipos, el equipo que está compuesto por dos jugadores negros, reza e implora para

anotar el tanto. ¿Por qué rezar? ¿Por qué es casi imposible que ellos mismos logren el tanto-anotar? O mas bien ¿por qué como grupo, los negros están estrechamente vinculados a la religión?

Por otro lado, la figura del escupitajo resulta bastante sugerente. En primer lugar podríamos pensar que como tal, el escupitajo es una de las peores humillaciones que una persona puede tolerar. Este está asociado no sólo con lo impuro, como gesto de asco, sino también con aquello que puede ser desechado, eliminado, con aquello que no sirve y del que se puede prescindir. Tiene que ver con el rechazo, con el no aceptar un cuerpo o una sustancia. Pero también con la necesidad de expulsar algo que no solo no sirve sino que, además, se piensa que hace daño. Entendido así, podemos pensar que al escupirle a una persona no solamente se le desprecia y se le degrada. Se le niega además su lado humano, su condición de *ser-humano*. Como hombre, da asco. Al darle lo peor de nosotros no le estaríamos deseando nada bueno. Importaría poco de quién se trate, lo importante es lo que le deseamos. Podríamos pensar que junto con él, lo peor de nosotros sale.

En la escena es un Hombre Negro el que le escupe a un Hombre Blanco. Lo desprecia. Lo humilla. ¿Por qué? Aún más, ¿qué es lo que le desea? o ¿qué es lo que el Hombre Negro desea? Sin ir muy lejos podemos todos imaginar una respuesta. Se lo desprecia porque, al ser más que nosotros mismos, estamos cargados de historias. Y, precisamente, en ambas historias uno de ellos fue categóricamente excluido y humillado. Des-humanizado. ¿Cuál sería el deseo del Hombre Negro? Podríamos imaginar que desea ocupar el lugar del Otro. Que desea sentir lo que siente el Hombre Blanco cuando le escupe, cuando lo humilla. Podríamos pensar que desea sentir que el Otro le pertenece.

En una segunda mirada podríamos leer el escupitajo como sinónimo de indecencia, como algo que *naturalmente* no está ligado a la buena educación ni a las buenas costumbres, como algo que no es muy bien visto. Sin embargo, todos lo hacen. Todos le suponen un cierto rechazo pero, al mismo tiempo y muchas veces sin ser visto, se escupe. Podríamos pensar en una suerte de condena social con respecto al escupitajo. Pero se le transgrede. Siempre, una y otra vez, escupimos.

Y en esta escena es nuevamente un Hombre Negro quien transgrede. Es un Hombre Negro quien vulnera lo socialmente correcto. Pero en esta trasgresión no hay nada

oculto ni disfrazado. Lo que está es algo que se manifiesta en su totalidad. Resulta irónico que lo que se condene no sea, precisamente, el escupitajo. Lo que se condena es la violencia, el uso de la fuerza para desprestigiar al Otro; a un otro que, a su vez, es blanco. Entonces, vale más la condena de cierta violencia para desautorizar al Hombre Blanco. Para ridiculizarlo. Podríamos pensar entonces que la valoración social se establece y permanece con respecto a la desautorización del Hombre Blanco. Como todos escupen, tanto el Hombre Blanco como el Hombre Negro, este hecho puede ser solapado.

Pero hay algo más, ¿es que podríamos pensar que es como *natural* que el Hombre Negro, por ser subalterno, escupa? ¿el escupitajo, en un ser valorado poco socialmente, podría ser aquí entendido como algo que ni siquiera vale la pena corregir porque no tendría sentido hacerlo, o mejor dicho, porque aún siendo corregido, éste ocurriría (puesto que está en la *naturaleza* del Hombre Negro ser así)?

Si este fuera el caso, la desaprobación tendría poco que ver con la acción de escupir. Aquello que se cuestiona estaría inevitablemente ligado a quien lo produce. Y, en este sentido, a un color de piel, la negra. Viniendo de un Hombre Negro un escupitajo daría menos asco. Y daría menos asco porque se nos ha acostumbrado a entenderlos así, escupiendo. Cuando es el Hombre Blanco el que escupe, se le condena. Lo más significativo, sin embargo, es que no es que el Hombre Blanco no escupa. Al igual que el Hombre Negro, lo hace, una y otra vez. Pero se nos es difícil imaginarlos así, escupiendo. Si lo hiciera perdería el respeto que *merece*.

Un sexto punto que quisiera resaltar se relaciona con la parte casi del final de la escena cuando, luego del crimen, todos salen huyendo. Este punto tiene, a su vez, dos sospechas. La primera de ellas estaría relacionada con un punto trabajado anteriormente, que es precisamente la idea de que el Hombre Negro siempre huye. Y la segunda, estaría más vinculada con la idea de que en el país se percibe desde hace varios años una falta de institucionalidad tremenda, donde los castigos nunca llegarían porque difícilmente se puede apresar al delincuente. Todo pues quedaría impune. Otro aspecto interesante que creo vale la pena resaltar es esta idea de que nadie ayuda al herido una vez violentado. Es más, lo dejan morir. Tal vez esta escena trate con las

simbologías de nuestra falta de integración y solidaridad de la comunidad (negra y peruana).

En un séptimo y último punto quisiera lanzar una idea que puede sonar bastante fuera de lugar pero que, sin embargo, no deja de llamarme la atención.

Cuando el crimen está ya consumado y todas las personas ya han huido, y se apagan las luces, y aparece en escena este hombre delicado y menos blanco del que ya hemos hablado con anterioridad, este hombre sube al cielo. ¿Pero qué hubiera sucedido si en lugar de éste hubiera muerto el Hombre Negro y fuerte del que también ya hemos hablado? ¿Hubiera ido también al cielo? Es innegable que esta escena no nos permite dar una mayor interpretación, por eso la repuesta depende de cada uno, de cómo perciba este mundo y el otro, y finalmente, de cómo perciba su relación con el Hombre Negro.

Escena VI: La Iglesia.

Esta escena se inicia con el hombre menos negro que en la escena anterior fue muerto. Este se encuentra al interior de una campana inmensa que cuelga de lo alto del escenario. La toca como aludiendo a la apertura de la Iglesia.

De pronto, con una escoba entre las manos, aparece un *hermano* negro. Sin reparar aún sobre aquella extraña *presencia*, se dedica a desempolvar la iglesia. Por ahí *observa* un pequeño roedor e, inmediatamente, es liquidado.

En el momento en que *descubre* aquella presencia, espantado e impresionado, se arrodilla ante él (al parecer porque es alguien bondadoso que viene del más allá). En esta parte de la obra, el ángel decide descender de su refugio. En un inicio este descenso es sumamente lento, aludiendo precisamente a alguien que viene del otro mundo. De pronto nuestro ángel cae abruptamente y solo atina a reclamar tal evento. Es un reclamo ante Dios.

Aterrado, el hermano negro intenta tocarle las manos. El ángel quiere hacerlo también pero cuando se da cuenta de su color de piel, reacciona. Y es una reacción de rechazo, de oposición y de resistencia. Entiendo que le da asco tocarlo. Le da asco tocar al Hombre Negro. Para simbolizar y perpetuar aún más este rechazo le arroja una chapita repleta de licor. Luego, se va.

El hermano negro se queda confundido y desconcertado. No comprende la reacción de aquel ángel. De pronto se escuchan unos cantos con ritmo de Iglesia e ingresan tres hermanas más, todas ellas mujeres negras. Las tres llevan colgando del cuello unas cajitas de madera. Mientras ingresan al escenario cantando le ponen un *ritmo negro* a ese son. El hermano no les comenta nada acerca de esa presencia extraña. Más bien, continúa sus labores en la Iglesia.

Entre cantos y encantos sale a escena un sacerdote, de igual forma, es un Hombre Negro. Erguido y elegante saluda respetuosamente al público asistente. Les ofrece su bendición. Mientras tanto, el canto de las hermanas negras se convierte cada vez más en una algarabía y la misticidad, poco a poco, se va perdiendo. (O se va estableciendo. Dependería de cual misticidad se esté hablando: la misticidad de la religión del blanco o la misticidad de la religión del negro).

Al darse cuenta de lo que está sucediendo, el sacerdote ordena poner fin a este frenético e indecente canto (convertido también en una danza). Por esto motivo, los hermanos son obligados a retornar a sus actividades ordinarias.

De pronto ingresa un Hombre Blanco. Tiene entre las manos una Biblia. Va como sintiéndose culpable por algo que ha hecho. Quiere confesarse y el sacerdote acepta con desgano y fastidio hacerlo. Ya en el confesionario, el sacerdote apresura al Hombre Blanco para la confesión. Cansado de escuchar más de lo mismo apresura aún más al pecador. Mientras tanto los demás hermanos, acostumbrados a escuchar también más de lo mismo, se disponen a descansar.

El Hombre Blanco decide contarle al sacerdote lo sucedido. A medida que va *hablando*, mediante un zapateo increíblemente bien realizado, el sacerdote se va interesando cada vez más en el suceso. Este es de tal magnitud que llega a interesar también a los hermanos que habían decidido ya *hacerse los sordos*. Es así, como poco a poco, y bien despacio como para no levantar sospechas, se acercan cada vez más al confesionario. Al darse cuenta, el sacerdote ordena nuevamente que regresen a sus actividades, pero no puede impedir que entiendan el pecado.

Nuevamente en el confesionario, el sacerdote pide al Hombre Blanco, como si quisiera participar verdaderamente de lo sucedido, que siga relatando su pecado. En este momento ambos personajes pierden los papeles. Uno porque al contar la historia toquetea al sacerdote, y éste, porque al ser tocado (por un Hombre Blanco) siente

aquello que le está prohibido sentir: placer. Acto seguido el sacerdote ordena una penitencia al Hombre Blanco. Asimismo, le entrega una cajita de madera y le ordena pedir limosna al público.

Desconcertado, aquel hombre no sabe qué hacer. Cumple primero su penitencia y luego se dirige al público a pedir limosna. Generalmente escoge a un hombre (que de repente es más blanco que él), y este deposita, imaginariamente, unas monedas. Al darse cuenta que en realidad no hay nada dentro de aquella caja, se burla. Una vez de regreso al escenario le muestra al hermano negro que uno de los hombres (blancos) del público no le proveyó nada. Ahora, juntos, ridiculizan nuevamente al espectador —y todos se ríen.

Al final, todos los personajes —con excepción del sacerdote— tocan con una excelente armonía las cajitas de madera que ya todos tienen colgando alrededor de sus cuellos. Una vez finalizada la música, el hermano negro le retira la cajita de madera que le había ofrecido anteriormente el sacerdote.

Resulta irónico que en esta escena se presente a hermanos y religiosos negros. En el Perú, y en América Latina, existen muy pocos referentes de hermanos negros. La religión Católica ha sido considerada siempre como una religión de hombres blancos. Pero resulta más irónico aún, que un *santo* negro mate a un roedor. Y es irónico porque en el único caso en el que una persona negra ha llegado a formar parte del séquito religioso, y aquí me refiero estrictamente al caso de San Martín de Porras, nunca haya intentado agredir a ningún animal. Es más, San Martín de Porras es hartamente conocido porque fue el único hombre (negro además), como cuenta la historia, capaz de hacer que un perro, un gato y un ratón comieran juntos del mismo plato.

Es significativo reflexionar también sobre la mezcla sincrética entre lo afro y la religión de los blancos. Esta mezcla es innegablemente recreada en la escena. El baile y el ritmo que las mujeres negras incorporan al canto de Iglesia es, entonces, coherente (esta idea reflejaría el concepto de hibridación dado por Bhabha). Y esta mezcla no solamente ocurre en la religión, ocurre también en los bailes, en la música, entre otros, pero es algo que, hasta el momento, no me compete. Así que dejémoslo para más tarde. Sin embargo, hay algo que merece la pena ser apuntado aquí. En el momento en

que el hermano negro es agredido simbólicamente por el ángel, este decide callar. Prefiere no hablar antes que contarles lo sucedido a las hermanas que van haciendo su ingreso a la escena. ¿Por qué no cuenta nada de la presencia de aquel ángel? ¿Por qué callar? ¿Es que no confía? ¿Si lo contara, no le creerían? ¿O es que, más bien, siente vergüenza de que lo hayan discriminado por su color de piel? ¿O es porque ellas son todas mujeres? ¿Esto de no hacer partícipes a las mujeres negras cuestionaría nuevamente la idea de una posible comunidad negra?

Finalmente un último punto al que quisiera hacer referencia alude, nuevamente, a la idea de una suerte de inversión social de la realidad. A diferencia de lo históricamente (re)conocido, en este caso, el pecador y el inmoral es un Hombre Blanco. Desde siempre las ideas de inmoralidad, impureza e indecencia han estado estrechamente asociadas al Hombre Negro. Pero esta escena, y es necesario tener presente de que se trata de la escena final, (re)elabora en una irónica sátira una dimensión nunca antes pensada. Pero podemos pensar también que es una suerte de *venganza* porque, anteriormente, un ángel blanco rechaza y se resiste –porque le provoca asco- tocar al Hombre Negro.

Quisiera presentar ahora una serie de ideas bastante flojas sobre esta escena. La primera de ellas alude directamente a la caída –estrepitosa caída además- del ángel. Líneas arriba se anotó que al caer, el ángel reclama a Dios. ¿Pero qué es lo que realmente le reclama? ¿Simplemente que se haya caído –y que haya sido doloroso- o que lo haya hecho regresar al mundo de los negros? El hecho de que en un primer momento Dios haya premiado al Hombre Blanco con dicho ascenso se quiebra con esta caída. Podríamos leerla como un castigo para el Hombre Blanco, pero podemos pensarla además como una suerte de castigo por la posición que ocupa este hombre. Entendida así, esta caída podría simbolizar un elemento que ayudaría en la forma en la que se configura una suerte de Nosotros Negro.

No obstante, ¿no podría simbolizar también un castigo para el Hombre Negro? ¿La religión del Hombre Blanco podría estar vengando el asesinato anterior o la presencia negra?

Una segunda idea está más ligada a la sanción del sacerdote con respecto a la frenética danza y al canto indecente relatado líneas arriba. ¿En realidad lo sanciona

porque dentro de la Iglesia no se permite tal cosa? O ¿es que en realidad sanciona de por sí la música y la cultura negra?

Una tercera idea alude al placer que siente el sacerdote (negro) al ser tocado por un hombre (que, a su vez, es un Hombre Blanco). ¿Qué es lo que realmente censura el sacerdote? ¿La homosexualidad? ¿Que un Hombre Blanco lo haya tocado? O ¿que él haya sentido placer precisamente porque el Hombre Blanco lo tocó?

Una cuarta idea está relacionada con la burla que el hermano negro hace al espectador y al pecador (que de por sí son hombres blancos). ¿Cuándo se burla de él, se burla también de todos los hombres blancos? ¿Por qué se burla? ¿Por qué al ser un Hombre Blanco no tiene suficiente dinero para dar limosna? ¿Si siempre el Hombre Blanco se ha caracterizado por dar limosna, por qué ahora no lo hace? ¿Por qué es una Iglesia de negros?

Finalmente, cuando se hace referencia al pecado del Hombre Blanco, ¿por qué la actitud de los hermanos negros de descansar, de pretender que no importa lo que éste tiene que decir?.

Sin duda son aproximaciones que necesitan ser revisadas y analizadas una y otra vez, pero que, sin embargo he querido plantear, para imaginaros y para atrevernos a dar diferentes acercamientos al espectáculo.

Escena Final:

Una vez que el hermano retira la cajita de madera del cuello del Hombre Blanco, éste se ubica, nuevamente en el centro del escenario. Bosteza varias veces y, finalmente se arrodilla. Muy lentamente, como en un sueño, ingresan distintas personas, que representan a cada uno de los personajes (negros) de la obra: está la vendedora de agua, la mujer negra que llevaba la estera, uno de los futbolistas, el hermano negro, la mujer negra del bar, uno de los pasajeros de la 'combi'. Cada uno de estos personajes camina de un extremo al otro del escenario. Luego, se retiran. Solo, en el centro del escenario, el Hombre Blanco, arrodillado aún, alza la cabeza.

La escena termina cuando las luces del escenario se apagan. Tras un breve momento, aparecen todos los artistas tocando diversos instrumentos -todos ellos de origen negro. Pero sorprende el hecho que, de pronto, a parezca un niño –no mayor de cuatro años- zapateando y tocando asimismo uno de aquellos instrumentos. Como para festejar su

negritud, entonces, sale a escena un niño pequeño con una lata y un palo entre las manos. Se coloca al medio del escenario. Zapatea. Todos lo observan y se callan para escucharlo. Se acercan y festejan; regresa la algarabía. Es así como finaliza la obra. Se cierra el telón.

Recapitulando escenas

1| El inicio de la obra está (en) marcado por la representación de una suerte de invasión del espacio (urbano) de Lima. Seguido de la melodía del coro del Himno Nacional aparece en escena un Hombre Blanco. Duerme. De pronto despierta como de una especie de sueño y trata de incorporarse dando golpes contra las tablas de la cama y contra su cuerpo. Una vez despierto y bastante confundido, bajan dos hombres negros desde lo alto del escenario. Conjuntamente nuestros tres hombres, a partir de un silbido, son invitados a participar de este *su* mundo. De pronto, aparecen en la escena unas diez personas más. Todas ellas negras. Con palos, esteras, una bandera flameante y demás inician esta suerte de proceso de invasión de Lima. Como jugando y con miedo, caminan, corren, hasta que finalmente logran ocupar este espacio. Como diría Luis Sandoval, esta escena podría entenderse como la manifestación de un pueblo que tiene la lejana certeza de ser capaz de emprender grandes cosas. La certeza es lejana y tal vez efímera. Pero lo interesante es que está ahí, presente.

El análisis de esta escena jugó con reconocer la presencia de ciertos estereotipos. Se dijo además que en esta escena se reproducía una concepción machista de la sociedad, donde serían los hombres aquellos que poseen esta capacidad inherente de proveer y abastecer a su familia. Así mismo, más allá de pensarla como una suerte de reivindicación del migrante andino en una Lima que asusta y que casi lo único que ofrece son impedimentos, se interpretó esta escena como una suerte de reclamo del Hombre Negro a la nación. Desde la presencia del Himno Nacional y una bandera flameante hasta el desenlace de esta escena, se la pensó más bien como una reivindicación y un reclamo por abrir nuevos espacios. Como una búsqueda. Se estableció una relación entre el uso de la bandera y las formas de represión a la que pudieran enfrentarse los personajes de esta invasión. La manipulación de la bandera

concebía la idea de que el Estado puede defenderme, de que se tienen derechos y de que se es peruano. Se dijo además que esta demanda de incorporación no era vía el conflicto o la revolución; sería, más bien, a través del reconocimiento de una cultura que se pretende reinventar.

2| Nuestra segunda escena tiene un inicio con la llegada de un Hombre Blanco y afilador de cuchillos. Como se dijo, éste lleva en uno de sus hombros una toalla, al igual que él, blanca. Hace su ingreso zapateando. De pronto, en el extremo opuesto del escenario se distingue a otro hombre. Un Hombre Negro y de la misma ocupación que el anterior. Al percatarse de una presencia ajena y diferente (y por ende, distante), ambos afiladores se hablan a través de un zapateo fuerte, descortés, como desafiándose. En el momento en que se percibe cierto grado de tensión entre ambos personajes, tres personas más, todas ellas negras, ingresan apresuradamente. Se dijo además que cada una de ellas representaba una parte del mundo popular: un vendedor de emoliente, una vendedora de comida, y una tercera persona que vende agua. Dispuestas en el centro del escenario, todas emprenden la tarea de reproducir música a partir de sus enseres y elementos de cocina. Tras una suerte de contienda, todos juntos logran recrear y reproducir la algarabía de un mundo negro. Finalmente, un Hombre Negro, alto y con un palo en la mano, es capaz de traicionar su color de piel para poner fin a este delirio.

En referencia al análisis de esta escena apuntamos igualmente la presencia de ciertos estereotipos tanto al nivel de las actividades que desarrolla el Hombre Negro como a la *naturaleza* de este. Se jugó también con la idea de que las diferencias raciales y culturales, por llamarlas de algún modo, relacionadas con la presencia de una toalla blanca en el hombro de un Hombre Blanco, podrían simbolizar la idea de *pureza* y *limpieza* vinculadas, desde el tiempo de la colonia, con el Hombre Blanco y su *inherente* capacidad de dominación. Asimismo, se planteó la posibilidad de mimesis de la que nos habla Homi K. Bhabha. Se pensó al Hombre Negro como una especie de hombre mimético que, para sobrevivir remeda en todo al Hombre Blanco pero, sin duda, nunca llega a ser como él. Por otro lado y a diferencia de la escena anterior, se resistió la idea de que el Hombre Negro pueda percibirse y sentirse parte de una colectividad mayor. Se cuestionó la posibilidad de imaginarse y reinventar una comunidad negra, de actuar

en conjunto y de integrar las diferencias. Por otro lado, sugerimos que, aunque no aparezca con un rol social establecido, quizá se juegue con una suerte de alegoría a la figura del capataz. Finalmente, se relacionó el desenlace de la escena, en la que todos salen corriendo, con la idea de que el Hombre Negro ha sido siempre perseguido por las cosas que hace y por las que piensa.

3| En esta tercera escena se recrean dos momentos bastante disímiles. El primero de ellos alude a un taller de mecánica, donde un Hombre Negro es *desafiado* por otro hombre quien trae consigo la estructura de un vehículo. Colocada a los pies del mecánico, y bastante impresionado y sorprendido, la revisa como tratando de convencerse a sí mismo que puede convertir aquella cosa en algo productivo. Ofrece su mano a nuestro segundo personaje e, inmediatamente después, a través de un silbido, seis personajes más se esfuerzan para dar paso a la transformación. Antes de finalizar esta parte de la escena aparece nuevamente el personaje inicial. Trae consigo un timón y una palanca de cambios. Desconfiado, los coloca al interior del vehículo. En silencio todos esperan su aprobación. Cuando se comprueba que efectivamente el vehículo funciona todos se felicitan y este personaje procede a estacionarlo.

En un segundo momento, esta escena simboliza la combi como espacio y servicio. La escena se inicia con el conductor sentado al interior de ella leyendo un periódico. De pronto, aparece un Hombre Negro, quien tras la aprobación del conductor, empieza a llamar a la gente, mencionando los distritos y calles por donde pasará el vehículo. Poco a poco aparecen varios personajes: una niña con uniforme escolar, una señorita que, por su andar lento, altera al cobrador, otra que se queja y se resiste a todo, un hombre alto al que el cobrador acusa indirectamente de ladrón, una señora mayor que se resiste a pagar el pasaje completo, un homosexual a quien el único blanco de la escena ha cuestionado anteriormente, y, un tercer hombre que, además de subir a la combi con la finalidad de vender productos, acaba de salir de un penal. Todos ellos son negros. El único Hombre Blanco de la escena cumple una suerte de papel de redentor. Lleva consigo una Biblia y en todo momento alude a la palabra de Dios para salvar a los hombres. De pronto, la combi muda a lo que verdaderamente es: un mundo caótico y enredado, lleno de confusiones. Los pasajeros son maltratados sin importar el quién o el qué, el chofer excede el límite de velocidad y para bruscamente cuando alguien sube o

baja. Esta escena finaliza con la queja colectiva de los pasajeros, quienes hablan sin escucharse, deseando solo bajar del vehículo. Fuera del vehículo, la mayoría de los personajes tienen el propósito de huir sin que el cobrador pueda exigirles el dinero que le corresponde a su pasaje. Algunos de ellos sustraen ciertas partes del vehículo. La escena finaliza con el vehículo desvalijado y el desconcierto de los personajes que dieron inicio a la escena.

Cuando se hizo referencia al análisis de esta escena se trataron, nuevamente, temas relacionados con los estereotipos que han narrado la historia del Hombre Negro. Se encuentra presente la idea de que *por naturaleza* el Hombre Negro es un hombre bruto, incapaz de realizar un esfuerzo intelectual consciente. Está también presente el sentimiento de desconfianza y superioridad a partir del cual se establecieron las relaciones con el Hombre Negro. Asimismo, la incapacidad de mostrar cierto respeto y preocupación por el Hombre Negro.

El segundo momento de esta escena nos muestra que son los hombres y las mujeres negras quienes transgreden y vulneran las reglas de la cotidianidad, de lo esperado. Tanto el hombre como la mujer negras son recreados en contraposición a un Hombre Blanco. Lo incoherente del mundo negro (la pereza, la maldad, la astucia, la delincuencia, entre otros) es presentado de manera explícita. Nada malo se oculta. Y todo ello provoca risa. Mientras tanto, el único Hombre Blanco de la escena es capaz de desequilibrar el mundo negro. Sin embargo, hacia el final de la escena el Hombre Blanco se asusta, y corre.

Por otro lado, se trató de analizar la imagen que ofrece el vehículo. Al tratar de vincular el vehículo y las partes de este con las funciones que cumplen se llegó a establecer un paralelo bastante provocador. Pensamos en el timón asociado a la capacidad de dirección, la palanca de cambios asociada a la capacidad de regulación y las llantas asociadas a la movilidad. En este sentido, el intento de asaltar el vehículo puede considerarse como un intento de poseer aquello que nunca ha tenido el Hombre Negro. Finalmente, todo queda en el intento. La dirección, la regulación y el movimiento todavía pertenecen al Hombre Blanco.

Por otro lado, en esta escena asociamos la religión del Hombre Blanco con cierta dominación ideológica. Pensamos los lugares y las calles por donde la 'combi' hace su recorrido como una suerte de mundos sociales que simplifican la idea de pensar al

Hombre Negro en su relación con la pobreza, la delincuencia, el alcohol, la indigencia, y la siempre presente idea de que son hombres necesitados y menesterosos. Dijimos además que pensados así, sería improbable que el Hombre Negro pudiera salir de su gueto. Finalmente, problematizamos la vinculación del homosexual con el estereotipo de virilidad por el que se comprende al Hombre Negro. En esta suerte de contraposición anotamos el carácter ambivalente por el cual se mira al Hombre Negro; esta suerte de fascinación y de temor que sentimos hacia ellos. Se quiere *ser* como se piensa que es un Hombre Negro. Macho, fuerte, viril, de gran potencia sexual. Pero al mismo tiempo se le teme.

4| Como ya se ha señalado, esta escena representa las aventuras de un grupo de negros en una cantina. La escena inicia con la presencia de un Hombre Negro que acomoda su pequeño local. Tras una suerte de coqueteo con las chicas del local, este hombre se dispone a atender a cuatro muchachos que acaban de ingresar. El ambiente es uno en que la duda, el recelo, la seducción y las rivalidades imperan a lo largo de la escena. Sentados en extremos opuestos del escenario, hombres y mujeres tratan de hablarse a partir de unos golpes que obtienen de la mesa y de unas botellas. La conversación es tal que desafía, que provoca, que incita. Luego de una serie de acontecimientos en las que finalmente cada una de las tres chicas le baila a un hombre, la tercera muchacha se encuentra en un dilema o conflicto. Tiene que escoger entre un Hombre Blanco y uno negro. Abiertamente elige al Hombre Blanco. Es así como se da inicio a una suerte de disputa entre ambos hombres para lograr *conquistar* a esta mujer. La escena finaliza cuando ambos reconocen, porque la observan con otro, que la mujer negra por la que pelearon, en realidad, no valía la pena. Ella ahora no tiene otra opción que volver a coquetear con el dueño de la cantina pero, como en el inicio, aparece la esposa y la mujer huye despavoridamente. Sin que se le exija explicación alguna, el esposo intenta ofrecerla. Sin embargo, no se le cree. En todo caso lo que hay es una gran desconfianza.

Nuevamente, en el análisis que se hizo de esta escena, nos percatamos de la presencia o del uso de ciertos estereotipos hacia el hombre y la mujer negra. Se encuentran presentes los estereotipos que vinculan, por un lado, al Hombre Negro con la agresividad y la virilidad o con una suerte de animalidad, y, por otro lado, aquellos que

vinculan a la mujer negra con la coquetería y la seducción. Sin embargo, es la mujer negra quien escoge, quien decide. Pero lo que escoge es algo ajena a ella, es algo ajeno a su origen. En su elección hay un claro rechazo hacia lo negro. Pero asimismo, otra mujer negra es víctima de un engaño. Recordemos que el dueño de la cantina a espaldas de su mujer recibe más dinero. Lo oculta. La mujer entonces es también engañada y traicionada. Pero es engañada y traicionada por su pareja, por alguien que supone amarla. Finalmente, presentamos a la mujer negra como con cierto poder. Un poder simbólico si se quiere. Enloquece a los hombres, negros y blancos por igual. Su coqueteo sería un arma. En definitiva, dijimos, lo *negro* te haría perder la cabeza, por eso el tema de la ambivalencia está siempre presente.

5| En una quinta escena como escenario tenemos un pequeño estadio de fútbol donde se recrea un encuentro deportivo. Tras los preparativos del encuentro, salen a escena las barras de cada equipo. Cuando llegamos a este punto en el análisis anterior se hizo una serie de referencias a los hombres que conformaban cada una de las barras y es necesario tener todavía presentes aquellas ideas. Brevemente, se dijo que ambas barras estaban conformadas en su mayoría por mujeres negras, que en una de las barras el único hombre –y aquí se hizo referencia a su color de piel aludiendo que era menos negro que aquel que pertenecía a la otra barra- estaba ebrio, este personaje es *empujado* por una de las mujeres negras de su equipo a derribar a un segundo hombre, Hombre Negro también. Este, a su vez, es más negro y más fuerte que él. Sin embargo, la *autoridad* de la otra barra es recuperada por la presencia de una chicharra inmensa.

Dicho esto podemos regresar ahora a la obra. Tras un zapateo asombroso, cada barra se ubica en la tribuna del estadio. De pronto, hacen el ingreso los jugadores. Saludan al público. Es necesario que el árbitro explique las reglas del juego antes de iniciar el encuentro. Es sugerente que para explicarlas el árbitro golpee al Hombre Blanco. Iniciado el partido se comete fault contra uno de los jugadores del equipo rojo. Tras insultos y escupitajos, uno de los jugadores anota. Tras el festejo y la re-apertura del partido, nuevamente, se comete fault contra uno de los jugadores del equipo verde. Se cobra penal y de esta manera logran empatar el partido. Precisamente en el momento en el que los jugadores se encuentran festejando esta hazaña, en la tribuna el Hombre

Negro y fuerte le dispara a este otro Hombre Negro pero menos negro que él. Rueda por las escaleras y todo se oscurece. Incluido en árbitro, todos huyen. Tras un breve momento y rodeados de grandes sonidos, las luces vuelven a prenderse para ofrecernos la imagen de este hombre asesinado subiendo al cielo.

Parafraseando el análisis anterior podemos rescatar los siguientes puntos. Entiendo que tras esta re-presentación, los artistas han buscado alguna suerte de vinculación con el inicio o con la conformación del club Alianza Lima. Asimismo, se hizo referencia a la actitud que toma el árbitro en el explicar las reglas del juego. En este proceso se arremete contra el Hombre Blanco. Y se burlan de él sin compadecerse. Pero una segunda sospecha estaba relacionada con la idea de que como el Hombre Negro por *naturaleza* no entiende; es necesario explicarle lo que no debe de hacer. Sobre este punto también se hizo alusión a que como deporte, el fútbol es una actividad que pretende partir de y establecer cierta igualdad de condiciones, donde el árbitro, como representante de una institución y poseedor de cierta autoridad, debería ser neutral. Sin embargo, planteamos también lo apresurado en que esta autoridad es cuestionada. Asimismo, se trató de vincular esta apreciación con la idea de una *cultura ciudadana* donde lo principal es que ésta trascienda la idea del voto. En este sentido, en el momento en el que el árbitro golpea a uno de los jugadores, sea cual fuese el motivo, las bases para adquirir una cultura como tal quedan apartadas. Descartadas.

Por otro lado, se hizo también alusión a la figura del escupitajo. De esta, se presentaron dos sospechas. La primera de ellas nos cuenta que como tal, se busca eliminarlo porque además de que no sirve, hace daño. En esta aproximación se trató de vincular el hecho de escupirle a alguien con la capacidad de negarle su lado humano. Más allá de esto, en una segunda aproximación se analizó la figura del escupitajo como sinónimo de indecencia. Se dijo que todos le suponen cierto rechazo pero son muy pocos quines no lo hacen. A partir de ambas aproximaciones se trató de vincularlas al Hombre Negro. En la primera de ellas, es un Hombre Negro quien le niega el lado humano a un Hombre Blanco. Lo desprecia y lo humilla. Y se asoció esta idea con la explícita exclusión que ha vivido el Hombre Negro. En la segunda aproximación se buscó asociar la figura del Hombre Negro con la idea de transgresión. Posteriormente, jugamos con la idea de que sería menos repulsivo ver a un Hombre Negro escupiendo. Y sería menos repulsivo porque si un Hombre Blanco lo hiciese, perdería el respeto que *naturalmente* ha

adquirido. Si lo hiciese, el Hombre Blanco estaría en el mismo nivel que un Hombre Negro. Ambos compartirían el mismo valor de *ser-humano*. Finalmente, nadie buscaría ser como el Hombre Blanco. Nadie trataría de imitarlo, de parecersele.

Siguiendo a Leigh, se analizó la manera en la que, desde el fútbol, se puede acceder a la representación y al reconocimiento. El fútbol, en este sentido, sería un elemento que integra y que es en potencia una fuente de reconocimiento del *ser*. Asimismo, según la propuesta de Leigh, la cancha sería análoga a la gran ciudad, una ciudad que mira desconfiada y recelosamente, al igual que el técnico y el espectador. Así, mientras la masa de la ciudad es capaz de discriminar, juzgar, de maltratar, la hinchada es capaz de venerar, en el sentido de que puede convertir al jugador en un ídolo, en un foco de admiración, al mismo sujeto que fuera de ella es rechazado. En la cancha, como afirma la autora, los roles cambian. En ella se reconoce al que afuera se rechaza, se expulsa, se desdeña. El jugador es *otro* por noventa minutos. Deja de ser marginal para ser aceptado y admirado, lo que le brinda al futbolista la oportunidad de trasladar este fantasma a lo cotidiano, a los espacios públicos, a la gran ciudad, a Lima. Le da pues la oportunidad de reivindicarse tanto a nivel individual como colectivo. Y, se dijo que en el fondo esto podría representar el fútbol para el negro en Kimbafá.

En la parte final del análisis se hicieron ciertas insinuaciones del desenlace de la escena. En primer lugar se hizo ciertas referencias a la impunidad de los castigos y a la falta de institucionalidad en la que se encuentra en país. En segundo lugar, se hizo alusión a la soledad en la que nuestro personaje se encuentra. Herido, no recibe ayuda de nadie. Dicho esto, vinculamos esta idea con la falta de integración y solidaridad de la comunidad negra, mas puede extenderse a toda comunidad; al país. Finalmente, terminamos este análisis con una interrogante tal vez sugerente. Nos preguntábamos si es que en realidad hubiera muerto otra persona más negra que la que murió, esta hubiera ido también al cielo. Vale la pena anotar que no tenemos una respuesta para ello, pues la obra no nos proporciona imagen alguna para poder establecer ciertas relaciones. Por ello se sostuvo que la respuesta dependía de cada uno. De cómo cada uno conciba este mundo y el otro. De cómo cada uno perciba su relación con el hombre y el mundo negro.

6| Sosteníamos que esta escena tiene un inicio con el hombre que fue asesinado en la escena anterior. Este se encuentra dentro de una campana que cuelga de lo alto del escenario. De pronto, aparece en escena un hermano negro quien, sin darse cuenta de esta presencia, empieza a limpiar y a desempolvar la iglesia. En ese momento imagina y descubre la presencia de un pequeño roedor y, sin dudarlo, lo mata. Momentos después descubre aquella presencia e impresionado, se arrodilla ante él. Lentamente nuestro ángel empieza a bajar desde lo alto, como haciendo su descenso más honorable y sagrado, hasta que cae abruptamente al suelo. Se queja de la caída mirando hacia arriba, como reclamando a Dios. El Hombre Negro, maravillado por el hecho, intenta tocarlo, pero al ángel, al darse cuenta de su color de piel, le da asco y retrocede. Lo desprecia. El ángel, representado por un hombre menos negro que el hermano, saca de su sotana una botella de alcohol, sirve un poco de su contenido en la chapa y se lo arroja. Luego, se retira. Sin comprender la reacción de aquel ángel, no comenta nada sobre su presencia a las hermanas negras que hacen su ingreso balbuceando una especie de canto. Luego hace su entrada el sacerdote, quien también es un Hombre Negro. Saluda y bendice a los presentes. Finalmente, ingresa un Hombre Blanco con una Biblia entre las manos. Desea confesarse y el sacerdote acepta con cierto desgano hacerlo. Ya en el confesionario, el sacerdote apresura al Hombre Blanco para la confesión correspondiente y, finalmente, éste se decide. Sus palabras, acompañadas de un zapateo, poco a poco van cautivando al sacerdote y a los hermanos. El pecado necesita ser redimido. El sacerdote le ordena al Hombre Blanco una suerte de penitencia en la que no solo tendrá que rezar e implorar el perdón de (su) Dios. Tendrá también que acercarse al público a pedir limosna. Desconcertado, el Hombre Blanco cumple su penitencia. Al final, todos los personajes, con excepción del sacerdote, tocan con una excelente armonía las cajitas de madera que todos tenían colgadas alrededor de sus cuellos y, finalizada la música, el hermano negro le retira la cajita de madera al Hombre Blanco, como marcando la diferencia entre ambos personajes.

El análisis de esta escena partió estableciendo un paralelo entre el hermano negro y San Martín de Porras. Se destacó lo irónico de esta relación y la mezcla sincrética entre lo Afro y la religión de los blancos. Asimismo, reflexionamos sobre el por qué ocultar o esconder la presencia del ángel a las hermanas de su comunidad.

Finalmente, en esta escena se hizo alusión a la inversión de la realidad. El Hombre Negro es (re) presentado paradójicamente como un ser piadoso. Como un ser que se compadece y que es moralmente bueno. Moralmente correcto. Mientras tanto, el Hombre Blanco es (re) presentado como un ser maligno. Culpable. Y desea y, más aún, necesita redimir sus pecados con urgencia. Pero siente vergüenza. Y siente vergüenza de algo que con exactitud no podemos saber.

7| La escena que da paso a la culminación de esta obra tiene su inicio con el personaje que con el que empezó la obra. El Hombre Blanco de la cajita de madera se ubica en el centro del escenario. Bosteza varias veces y se arrodilla. Muy lentamente, como tratando de recordar, ingresan distintas personas representando a cada uno de los personajes negros de la obra: está la vendedora de agua, la mujer negra que llevaba la estera, uno de los futbolistas, el hermano negro, la mujer negra del bar, uno de los pasajeros de la combi. Todos caminan de un extremo al otro del escenario. Luego, se retiran. Solo, en el centro del escenario, el Hombre Blanco, arrodillado aún, alza la cabeza. Las luces se apagan. Tras un breve momento, aparecen todos los artistas de la obra tocando diversos instrumentos - todos ellos de origen negro. Finalmente, como para festejar su negritud, sale a escena un niño pequeño con una lata y un palo entre las manos. Se coloca al medio del escenario. Zapatea. Todos lo observan y se callan para escucharlo. Se acercan y se festejan. Es así como finaliza la obra.

PARTE III

Las Conclusiones (A modo de contraprólogo)

¿El arte nos iguala? Sí. Esa es la propuesta de este grupo. Pero en los estilos, en la forma de expresar nuestra identidad, cada uno es único. Este también es el núcleo de Kimbafá. A través de su propuesta, entonces, se busca la afirmación de la identidad negra y dar a conocer los aportes y la participación de los descendientes africanos en la construcción de la cultura peruana. Es interesante la historia que nos cuentan en relación al Nosotros, porque en este intento de reivindicarse plasman y revelan los estereotipos y la dominación que siempre han pintado lo que entendemos como Negro. Pero, ante todo, Kimbafá es un espectáculo. Como tal supone cierto profesionalismo, un mercado y una mercancía. Más allá de ello, nos encontramos con una apuesta por la renovación de una tradición que se ha venido perdiendo, diluyendo. El intento de Kimbafá, entonces, es uno que pretende renovar una tradición, la construcción de un Nosotros imaginario, la reivindicación del Hombre Negro a través de una cultura, la negra. Esta narración es la que he tratado de rescatar en esta historia desde el inicio. Espero haber logrado mi cometido. Sin embargo, las páginas se nos acaban y nos exigen concluir algo. Rescato por ello cuatro cuestiones esenciales, pero considero haber expuesto, a lo largo de lo escrito, algunos detalles iguales de significativos.

I

Todo es un sueño. Y todo sueño es, asimismo, una ilusión y una quimera, un ensueño. En él, el Hombre Blanco fantasea con integrarse al mundo del Hombre Negro. Y en esta fantasía sí, lo hace. Pero es solo eso, una fantasía. En este sueño se imagina

participando y compartiendo un mundo que, por su *naturaleza*, no le pertenece. Pero participa de él. Y es más, al participar invierte ciertos roles, invierte la realidad. ¿Por qué es que en el sueño se invierte la realidad? ¿Solo es posible aquí, en el sueño?

Pero como este mundo negro es ajeno a él y no le pertenece tiene que despertar. Pero cuando despierta vemos aún más la presencia negra –vemos a todos los artistas compartiendo el escenario con música negra, con instrumentos negros, y con un niño que, a su vez, es negro. Este niño representa un futuro. Un futuro en el que tal vez se siga escuchando solamente música negra.

Cuando en la última escena, junto con cuatro personas negras, el Hombre Blanco toca la caja de madera que antes se le ha ofrecido, podemos pensar que es el único contacto que tiene –y tendrá- con la cultura material de este grupo. Pero asimismo, luego el hermano negro se la quita. Este puede ser un indicio de lo difícil y lo problemático que resulta para una persona no negra ingresar a esta colectividad. En la memoria colectiva del Hombre Negro, el blanco significó siempre un peligro; un peligro claramente físico, pero también uno que podía matar su cultura y sus ideas, lo simbólico, y lo material de un grupo que históricamente ha sido perseguido y excluido.

Es necesario insistir en la idea de que es solo a través del sueño que tanto el Hombre Negro como el Hombre Blanco pueden pensar e imaginar (y vivir en) un mundo distinto. Más allá de él resultaría no solo imposible e inimaginable sino también absurdo e incoherente. A lo largo de las cinco primeras escenas el Hombre Negro es representado como una suerte de alegoría a la ignorancia, a la trasgresión, a la sospecha, a la burla, a la violencia, a la fuerza física, al engaño. Mientras tanto, el Hombre Blanco en su afán por encontrar un lugar dentro de este Otro mundo simboliza la verdad, la moralidad, la honradez. Salvo la primera escena, en todas las demás el mensaje que finalmente presentan es uno que asemeja al Hombre Negro a una posición subordinada, conflictiva pero perspicaz. Primero huyen. Y huyen porque de todos lados los botan. Luego vulneran el vehículo que los transportaba. En tercer lugar se peca. Se peca de sensualidad. En cuarto lugar asesinan a un hombre. Finalmente, le niegan al Hombre Blanco la oportunidad de integrar este *su* mundo. De pronto, en la escena final, la realidad se invierte, se transforma. El Hombre Negro no es más el pecador ni constituye lo indebido. Es más bien el depositario de una verdad. La verdad del Hombre Blanco

establecida en la religión del Hombre Blanco. Ahora representa la justicia, la bondad, lo pío. Ahora representa la humanidad. Lo humano⁸⁹.

Paradójicamente, en la escena final el Hombre Blanco simboliza la maldad, el pecado, aquello que se castiga pero que puede ser redimido. Además no conocemos el motivo de su culpa. El pecado está oculto. Invisibilizado. Pero representa también un lado humano. Una sensibilidad distinta. Aquello que todos, alguna vez en la parodia que resulta a veces la vida, hemos hecho. Sin embargo, pienso que el pecado solamente bajo esta condición revela una suerte de sensibilidad. El pecado, en un color de piel distinta, adquiere otros significados. El pecado del Hombre Blanco puede ser redimido. Es, además, cuestionado. Pero es invisible. Mientras tanto, los pecados del Hombre Negro se muestran y se (re)presentan en su totalidad. No son cuestionados abierta ni explícitamente. Sus pecados, más bien, producen carcajadas.

¿Qué significa que los pecados del Hombre Negro se muestren en su totalidad (a lo largo de la obra se presenta al Hombre Negro como un hombre ladrón, perezoso, trasgresor, etc.) mientras que el Hombre Blanco muestra un pecado efímero, fugaz, pecado al fin y al cabo pero intangible e invisible a nuestros ojos? ¿Qué significa que uno y otro sea o no cuestionado? ¿Querrán dar a entender la naturalización de la maldad del Hombre Negro y la bondad del Hombre Blanco?

Pensados así, ambos personajes en esta escena final representan el absurdo. Simbolizarían también los opuestos. Las diferencias. Es difícil imaginar a un Hombre Negro que no vulnere, que no transgreda. Pero más aún es difícil imaginarlo en esta situación, donde la bondad y la maldad mutaron de color de piel. Se transfiguraron. Sin embargo, entiendo que hay niveles de integración que no nos permitirían pensar el sueño como un absurdo o como algo incoherente. Quizá hay algo más detrás este sueño. Este, tiene su inicio con un Hombre Blanco que aparece durmiendo. En este sentido, entiendo que no se le presenta como un sujeto pasivo. Es en sus sueños que construye otro nivel de realidad. Es ahí donde denuncia y re-elabora el mundo negro. El hecho de una identificación imaginaria tal vez no haga implícita la promesa de una integración pero sí de un respeto mutuo. Es ahí, donde se pretende abrir un espacio de

⁸⁹Paréntesis: ¿esto quiere decir que recién en este momento de la puesta en escena, en el final, el Hombre Negro adquiere ciertas cualidades que lo hacen más humano? Si fuera así, ¿Qué nos estarían tratando de decir? ¿Qué humanidad tenía antes?

convergencia que podría entenderse como la dimensión utópica de la obra, y que tal vez podría insistir en algo que vaya más allá de ella. El sueño sería lo que haría posible el abrir las puertas hacia un (nuevo) mundo más integrado.

No obstante, no solo es un sueño. Más que un sueño, es una pesadilla. Toda pesadilla es un ensueño angustioso y tenaz. Más que asustarnos, nos espanta y se nos es difícil volver a dormir. Pensado así, el Hombre Blanco se encuentra atrapado en un Otro mundo. En un mundo distinto al suyo y del que, probablemente, no sabe nada. Y no siente nada. Estar atrapado o encerrado en un lugar puede interpretarse como que una parte de nosotros se siente atrapada también. Pero se siente atrapada en una vida más real. Sería bueno entonces buscar las maneras de abrir nuevas posibilidades. Sería bueno liberarse. ¿Pero de qué? ¿De qué podría y puede liberarse un Hombre Blanco en la vida real? ¿Qué lo haría más libre?

Toda pesadilla es eso: sentir un miedo tremendo. Pero es solo eso, miedo. Finalmente, sabemos que no es verdad, que no es real y que tampoco puede serlo. Si esto es así, ¿es que entonces el Hombre Negro nunca podrá subvertir la realidad? ¿No podrá nunca dejar de ser quien pensamos que es? ¿No podremos nunca pensarlo de otra manera? ¿Si se trataba de liberarse de algo, entonces entendido así no habría nada de qué liberarse?

II

Conscientemente las mujeres y los hombres que llevan a cabo esta propuesta teatral utilizan y manejan un lenguaje más que nada corporal; un lenguaje que da paso a una manera distinta de revelar(nos) la grandeza de un pueblo históricamente dejado de lado. Es entonces que, a través de esto que se denominó Cultura del Ritmo o Cultura del Gesto, un grupo de personas apuesta por enfrentarse con una sociedad solapada, apuesta por enfrentar a una sociedad disfrazada en donde las formas de comunicación se invierten, se transforman. ¿Qué podría andar aportando el Hombre Negro desde este aparente *silencio*? ¿Qué podría subvertir? ¿Qué podría cambiar? ¿Qué podría decir(nos)?

Recuperando a Gayatri Spivak abandonamos la idea de que el Hombre Negro, por ser subalterno, no encuentra un lugar de enunciación a partir del cual (re)elaborar un

discurso. El Hombre Negro en Kimbafá nos habla. El Hombre Negro en Kimbafá produce una ideología a partir de esto que denominamos Cultura del Ritmo o Cultura del Gesto. Insuficientemente, tal vez, podríamos entenderlas como formas de ser, hacer, sentir y pensar en donde el cuerpo adquiere una nueva dimensión. El cuerpo no es más solo el lugar que ha resistido a la colonización. El cuerpo trasciende la idea de ser entendido como un espacio de resistencia. El cuerpo es aquel lugar donde se reproduce uno mismo.

En este ensayo se hizo referencia, y quizás muy brevemente, a cierta diferencia entre la Condición Colonial del Hombre Negro y la Condición Colonial del Hombre Indígena. Se dijo también que, a pesar de ser subalternos, ambos grupos se vieron *forzados* a establecer vínculos distintos en relación al Hombre Blanco, al colonizador. Dentro de ella, el Hombre Negro logró situarse con mayor proximidad. Es probable que a lo largo de estas páginas se perciba una aparente rigidez ante esta situación, es probable que se piense que trato de desvincular por completo a Unos de los Otros o que se ha tratado de desfigurar aquella condición. Sin embargo, no es esta mi intención. Mi intento ha sido, más bien, mostrar esta suerte de ambivalencia por la que el Hombre Negro es - y el colonizador también -, al mismo tiempo, objeto de deseo y de rechazo.

Se ha sugerido, y tal vez de una manera no tan explícita, que en esta obra hay una invitación implícita hacia el mundo negro; una suerte de fascinación. Esta tendría lugar en la vivencia intensa de su corporalidad. De su música. Sin embargo y al mismo tiempo, se ha insistido en la idea de que Kimbafá produce y reproduce una suerte de separación, de segregación (a lo blanco). He ahí el carácter ambivalente del mundo negro representado desde Kimbafá.

Lo real tiene siempre como contrapartida lo imaginario; en unos casos como mecanismo de compensación, en otros como complemento que llena de vacíos producidos por la ignorancia o el desconocimiento. Lo imaginario puede ser entendido como una anticipación del futuro, de lo que va a ser. Pero también, podemos entenderlo como una suerte de consolución frente a una realidad que no puede ni será transformada. Tenemos entonces una figura donde lo imaginario detiene y prepara el cambio. Pero al existir una frontera móvil entre lo real y lo imaginario, nos encontramos en un terreno que no agota la posibilidad de integración. En todo caso, esta contradicción aparente

entre una segregación constante y una suerte de unificación imaginada, podría coexistir. En esta ambigüedad podemos ubicar lo novedoso de esta propuesta teatral que, de un lado nos lleva a una profundidad del mundo negro y, de otro, a ser diferentes de él.

En esta, mi aproximación a Kimbafá no solo he querido hacer referencia a lo difícil que resulta para el Hombre Negro –consciente o inconscientemente- desligarse de los estereotipos que, desde siempre, les han caracterizado. Quisiera también sugerir una hipótesis –más acorde tal vez con la idea de quien la pone en escena- sobre esa capacidad y voluntad de agencia y resistencia que, igualmente, ha caracterizado al Hombre Negro.

Y puede, entonces, que tenga sentido que esta puesta en escena pretenda no solo reivindicar la condición social y humana del negro en el Perú, sino también cuestionar el orden (pre)existente, que pretenda además resistir a una cultura dominante y blanca en el país, y que sueñe con la posibilidad de alterar la posición de ser socialmente inferior. Carlos Aguirre (2005) señalaba que así como en otros actos de resistencia, las danzas y música de los negros no desafiaban frontalmente la ideología y prácticas sociales dominantes, pero sí subvertían los códigos culturales de las elites, proponiendo una verdadera inversión de las nociones hegemónicas sobre lo permisible. La mirada del Teatro del Milenio que presenta Kimbafá sobre la sociedad de esta época no es abiertamente contestataria ya que no recrea la opresión, el sufrimiento, ni las demandas o necesidades aunque tampoco refleja la estética o la ideología dominantes, que más bien excluyen o denigran el mundo popular. Es posible imaginar, entonces, que Kimbafá muestra sólo el epíteto de la vida, su envoltura festiva y mágica, su alegre máscara. Quizás sea cierto, pero como sostiene Carlos Aguirre (2005), en esa envoltura y en esa máscara se revelan, también, las realidades más profundas del alma y la cultura del Hombre Negro.

III

Este fue un intento de analizar y (de) mostrar la manera en que un grupo teatral busca apropiarse de ciertos recursos culturales para representar *su* mundo ante un público ajeno, en su totalidad, a ellos. Es una representación desde los modos tradicionales de goce (corporalidad, transgresión). Su propuesta no es sólo creativa y

auténtica es, además, un espacio a partir del cual este grupo particular (negro y subalterno) escenifica su identidad, su historia y utopías. En este proceso de creación cultural, de construcción y deconstrucción de su tradición, entiendo que la reviven. Podemos entenderla, entonces, como una suerte de rebrote de la tradición negra en el país. Hemos visto en la segunda parte de esta propuesta que hay un profundo interés por recuperar nuestra memoria (para dejar de ser una sociedad desmemoriada y distante). Quizás este sea el intento de Kimbafá. Pero ¿por qué tenemos una preocupación constante por recordar? ¿Por qué no queremos olvidar? En las condiciones como las de hoy de un mundo globalizado, donde todo es cada vez más fugaz y donde existe la posibilidad de no ser más uno mismo (por la multiplicidad de identidades que convergen en el espacio del computador), es necesario combatir nuestra amnesia colectiva. Es necesario combatirla y recordar para acercarnos.

Por otro lado, olvidar sería lo más fácil para todos. Olvidar supone de alguna manera cierta cobardía. Recordar, en cambio, requiere de una acción consciente de los actores involucrados en esta propuesta a través de la cual pretenden renovar una tradición, desestructurar o desequilibrar estereotipos y, finalmente, dejar de ser asimilados - y dejar de asimilarse también - con características impuestas (por ello la necesidad de una re-construcción). Es este el nivel de agencia que se re-establece con la memoria, recordando.

Entiendo que la tradición solo se reproduce renovándose. Que toda cultura prolonga formas de vida. Pero ante todo, se pasa por un proceso de selección. Se selecciona lo que queremos que de esa cultura perdure y pueda perdurar. En nuestro caso, son ritmos, el movimiento del cuerpo, la picardía, un humor sabroso e irritante. Es por ello que aquello que se renueva es una parte de esta tradición. Mas esa parte permite que ni la cultura ni nosotros mismos nos diluyamos.

Históricamente la cultura negra ha estado asociada a la cultura criolla. Breve, y tal vez, insuficientemente podemos entender lo criollo como una cultura de participación en la medida en que cuando se conocen los códigos y simbologías esenciales a ella, es posible integrarse. Lo negro, en cambio, puede ser entendido como algo un poco más ambiguo. Por un parte, puede pensársele como una suerte de cultura ensimismada, por otra, como una que apela a una integración. Entre ambas culturas, la criolla y la negra,

se estableció una suerte de alianza (blanco-negro) que se fundamentaba en la discriminación al no negro, al no criollo, al indio. Quizá por ello podemos entender el por qué siempre el lado indio del Hombre Negro se trata de ocultar. Pero, ¿por qué y para qué ocultarlo? ¿Por qué es que ahora hay una necesidad apremiante de valorar más al Hombre Negro?

En Kimbafá entiendo que al rescatar, tal vez, una subcultura del mundo negro dentro de lo criollo, se busca re-construir una identidad negra, cerrada, la cual ha pasado por un proceso de disolución. En el proceso de incorporación a una cultura criolla heterogénea, lo negro muy lentamente fue perdiendo características propias. En el afán de no perder *memoria* un vasto grupo de hombres y mujeres negras intentaron re-crear esta tradición, reinventarla. Tal vez sea Nicomedes Santa Cruz quien conscientemente se planteó esta aventura. Dentro de los varios intentos de rescate, Kimbafá sería su más cercano heredero.

IV

Este fue un análisis de un producto cultural en términos de su origen, de lo que se hace. Un análisis del proceso por el cual una tradición y una cultura se renuevan. Recientemente, se ha trazado una nueva propuesta desde Kimbafá donde la Mujer y el Hombre Negro adquieren nuevos significados, donde es posible entenderlos de una manera distinta. No obstante, podríamos sugerir que la esencia de esta propuesta se conserva. Podría insinuarse que este nuevo proyecto, al igual que el Kimbafá aquí investigado, reinventa, desde la particularidad del mundo negro, una tradición, una cultura y, con ello una identidad (negra).

En esta construcción de un Nosotros imaginario es necesario destacar que al hablar de un Hombre Negro o de lo Negro se ha hecho uso de estos términos como si tuvieran un referente claro o preciso. Sin embargo, reconozco que lo negro es algo mucho más volátil, menos tangible, más construido socialmente y más cambiante. Es por ello, quizás, que dentro de toda esta incertidumbre se busque lo real. Desde de una perspectiva donde la tradición anda diluyéndose, el intento de recuperar una comunidad con referentes claros hacia esta tradición se convierte en algo urgente. Pero todo queda en el intento. Hemos visto a lo largo de cada una de las escenas

ciertas referencias al mundo individual y a lo particular, donde la separación existe a partir de negociaciones individuales y, donde quizás esta fascinación y temor hacia el Hombre Negro sirva, ante todo, como una invitación a participar de una nueva comunidad imaginada por todos.



BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Carlos

1993 *"Agentes de su propia libertad: los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud, 1821-1854"*. Lima. PUCP. Fondo Editorial.

2005 *"Breve historia de la esclavitud en el Perú: una herida que no deja de sangrar"*. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Allport Gordon

1979 *"The nature of prejudice"*. Reading, MA. Addison-Wesley.

Bailón Jaime

2005 *"Nuevas estrategias de lucha de las minorías y el racismo cultural"*.
Revista Contratexto No. 13

Bastide Roger

1969 *"Las Américas Negras: las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo"*. Madrid. Alianza.

1973 *"El prójimo y el extraño: el encuentro de las civilizaciones"*.
Buenos Aires. Amorrortu.

Benedict Anderson

1993 *"Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo"*. México. Fondo de Cultura Económica.

Bhabha Homi

2002 *"El lugar de la cultura"*. Buenos Aires. Manantial.

Bruner Edgard

- 2001 "Experience and its expressions". Citado en: Cánepa Koch Gisela: *"Identidades Representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes"*. Lima. PUCP. Fondo Editorial.

Calderón Fernando, Hopenhayn Martín, Ottone Ernesto

- 1993 *"Hacia una perspectiva critica de la modernidad: las dimensiones culturales de la transformación productiva con equidad"*. Santiago. CEPAL. Documento de trabajo (CEPAL N° 21).

Callirgos Juan Carlos

- 1993 *"El Racismo: la cuestión del otro (y de uno)"*. Lima. DESCO.

Cánepa Koch Gisela

- 2001a *"Identidades Representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes"*. Lima. PUCP. Fondo Editorial.
- 2001b *"Formas de cultura expresiva y la etnografía de los 'local' "*. En: Cánepa Koch Gisela: *"Identidades representadas: performance, experiencia y memorias en los Andes"*. Lima. PUCP. Fondo Editorial.
- 2006a *"Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú"*. Lima. CONCYTEC.
- 2006b *"Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto publico"*. En: Cánepa Koch Gisela: *"Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú"*. Lima. CONCYTEC.

Centro De Desarrollo Étnico

- 2004 *"Negro luminoso, muestra colectiva de fotografía"*. Lima. Centro Cultural de España.

Cuché Denys

- 1975 *"Poder blanco y resistencia negra en el Perú: estudio de la condición social del negro en el Perú después de la abolición de la esclavitud"*. Lima. INC.

De La Cadena Marisol

- 2001 *"Mestizos-indígenas. Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cuzco"*. En: Cánepa Koch Gisela: *"Identidades representadas: performance, experiencia y memorias en los Andes"*. Lima. PUCP. Fondo Editorial.

DEMUS

- 2005 *"Encuesta nacional sobre exclusión y discriminación social. Informe final de análisis de resultados"*. Lima.

Deustua José, Stein Steve, Stokes Susan

- 1986 *"Entre el offside y el chimpún: las clases populares limeñas y el fútbol, 1900-1930"*. En: Stein Steve: *"Lima Obrera: 1900-1930"*-Tomo I. Lima. El Virrey.

Fra Molinero, Baltasar

- 1995 *"La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro"*. Madrid. Siglo XXI.

Hopenhayn Martín, Bello Álvaro, Miranda Francisca

- 2006 *"Los pueblos indígenas y afrodescendientes ante el nuevo milenio"*. Publicación de las Naciones Unidas, Santiago de Chile.

Huerta Mercado Alex

- 2001 *"Incas y españoles bailando un alegre huayco. El humor en una representación teatral en los Andes"*. En: Cánepa Koch Gisela: *"Identidades representadas: performance, experiencia y memorias en los Andes"*. Lima. PUCP. Fondo Editorial.

Leigh Denise

- 2005 *"El miedo a la multitud. Dos provincianos en el Estadio Nacional, 1950-1970"*. En: ROSAS LAURO CLAUDIA *"El miedo en el Perú, siglos XVI al XX"*. Lima. PUCP. Fondo Editorial: SIDEA.

Loo Marcia

- 2006-2007 *"El cuerpo hegemónico. Política de una danza peruano negra"*. Actas Del III Congreso Latinoamericano IASPM.

<http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Loo.pdf>

Luciano José Carlos

2002 *“Los afroperuanos: trayectoria y destino del Pueblo Negro en el Perú”*. Lima. Centro de Desarrollo Étnico.

Oliart Patricia

1995 *“Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX”*. En: Panfichi Aldo, Portocarrero Felipe: *“Mundos interiores: Lima 1850-1950”*. Lima. Universidad del Pacífico. Centro de Investigación.

Panfichi Aldo

2004 *“Mundos interiores: Lima 1850-1950”*. Lima. Universidad del Pacífico. Centro de Investigación.

Piddington Ralph

1969 *“Psicología de la Risa: un estudio sobre adaptación social”*. Buenos Aires. La Pléyade.

Revista Historia Y Cultura

2001 *“La presencia de los negros en el Perú”*. En: Revista Historia Y Cultura N° 24: Lima.

Romero Fernando

1987 *“El negro en el Perú y su transculturación lingüística”*. Lima. Milla Batres.

1988 *“Quimba, fa, malambo, ñeque: afronegrismos en el Perú”*. Lima. IEP.

Rosas Lauro Claudia

2005 *“El miedo en el Perú, siglos XVI al XX”*. Lima. PUCP. Fondo Editorial. SIDEA.

Rosas Fernando

2005 *“El miedo en la historia: lineamientos generales para su estudio”*. En: Rosas Lauro Claudia: *“El miedo en el Perú, siglos XVI al XX”*. Lima. PUCP. Fondo Editorial. SIDEA.

Said Edward

1990 *“Orientalismo”*. Madrid. Libertarias.

Seminario Internacional

2007 *“Primer encuentro Culturas Populares de la Ciudad en América Latina”*.

Spivak Gayatri:

1997 *“Estudios de la Subalternidad: reconstruyendo la historiografía”*. En: Silvia Rivera Cusicanqui: *“Debates post coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad”*. La Paz. Historias. SEPHIS.

Stubbs Josefina, Reyes Hiska

2006 *“Más allá de los Promedios: Afrodescendientes en América Latina. Pobreza, discriminación social e identidad: el caso de la población afrodescendiente en el Perú”*. Lima. GRADE.

Stokes Susan

“Etnicidad y clase social. Los afro-peruanos de Lima. 1900-1930”.

Tajfel Henri

1984 *“Grupos humanos y categorías sociales: estudios de psicología social”*. Barcelona. Herder.

Ulfe María Eugenia

2006a *“La memoria, la esfera pública y `la nación en tiempo heterogéneo”*. En: Cánepa Koch Gisela: *“Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú”*. Lima. CONCYTEC.

2006b *“Reflexiones sobre los usos del testimonio en la esfera pública peruana”*. En: Cánepa Koch Gisela: *“Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú”*. Lima. CONCYTEC.

Van Dijk, Teun

2006 *“Ideología, una aproximación multidisciplinaria”*. Barcelona. Gedisa, 1998. Citado en: Hopenhayn Martín, Bello Álvaro, Miranda Francisca: *“Los pueblos indígenas y afrodescendientes*

ante el nuevo milenio". Publicación de las Naciones Unidas, Santiago de Chile.

Vega Maria José

"Homi Bhabha". Universidad Autónoma de Barcelona.
<http://www.uc3m.es/uc3m/inst/LS/apolo/bhabha.html>.

"Gayatri Ch. Spivak: Conceptos Críticos". Universitat Autònoma de Barcelona.
<http://www.uc3m.es/uc3m/inst/LS/apolo/spivak.html>.

Velásquez Orlando

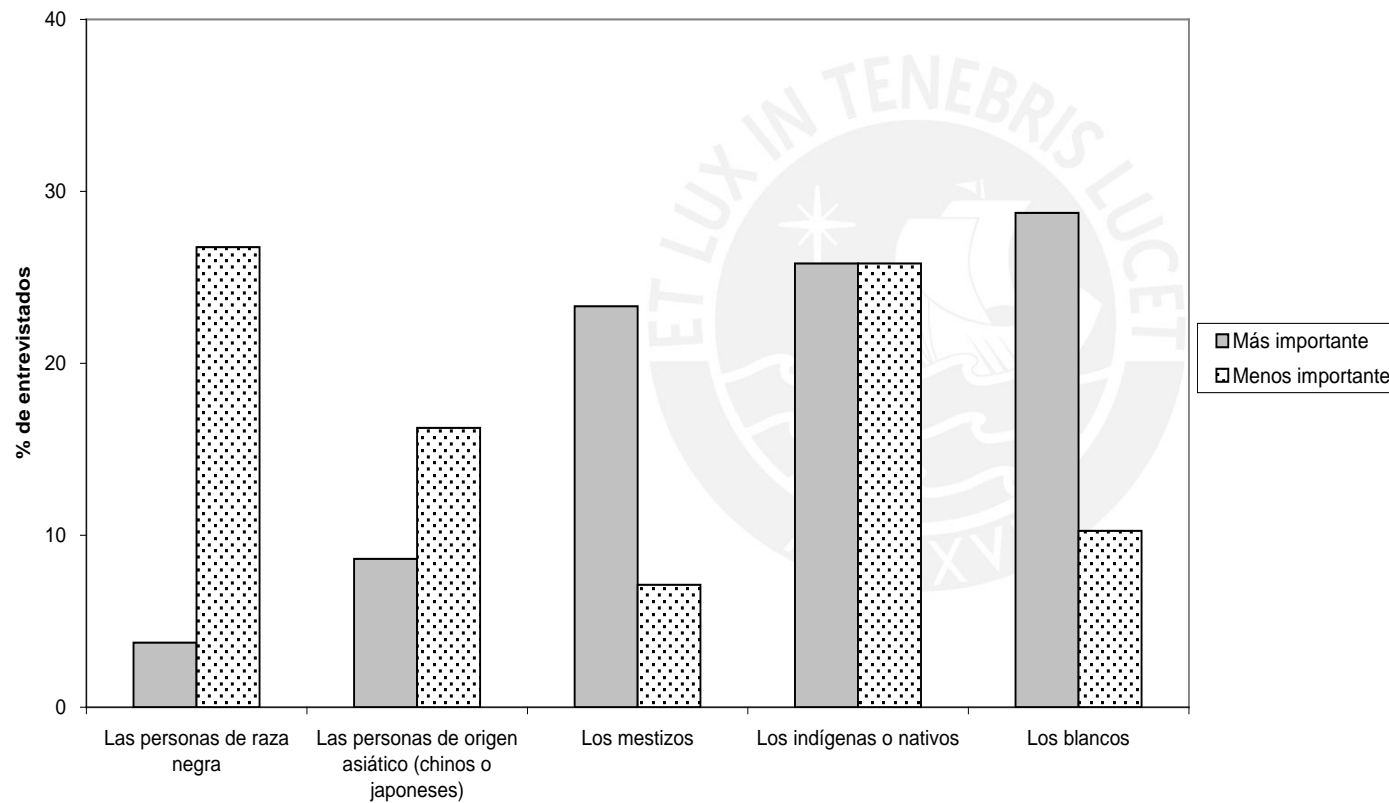
2003 *"Cultura afroperuana en las Costa Norte"*. Trujillo. Universidad Nacional de Trujillo. Facultad de Ciencias Sociales.

Otras fuentes consultadas

- <http://www.delmilenio.com>
- <http://notasynoticiasdevetas.blogspot.com>
- <http://www.peru21.com/impreso/html/2006%2D12%2D07/imp2entrevistaindex.html>
- <http://www.universia.edu.pe/noticias/principales/destacada.php?id=53264>
- <http://notasynoticiasdevetas.blogspot.com>

Anexo 1:

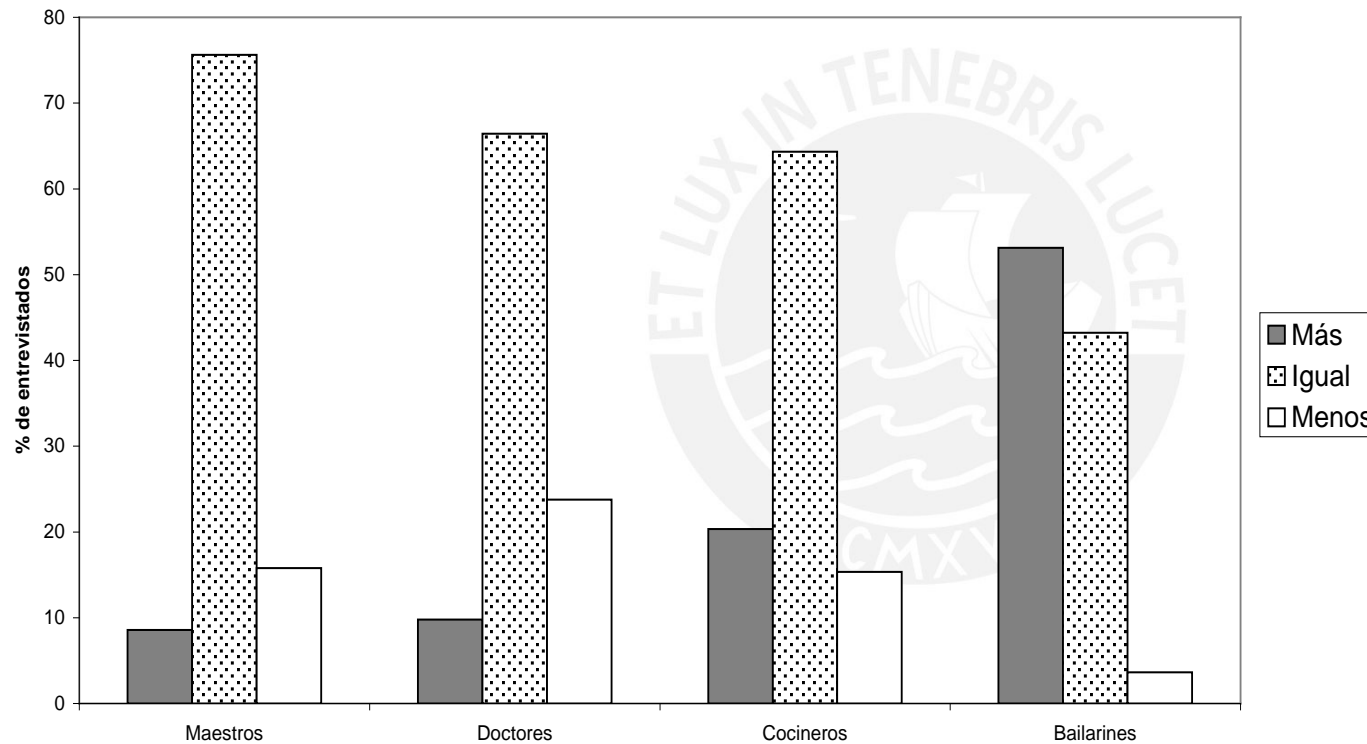
¿Cuál cree usted que es el grupo racial que ha tenido el rol positivo más importante en la historia peruana?, ¿y el menos importante?



Fuente:DEMUS (2005)

Anexo 2:

Estereotipos: ¿Cree usted que las personas afroperuanas o afrodescendientes tienen más, iguales o menos habilidades que otros grupos para ser buenos...?



Fuente: DEMUS (2005)

Anexo 3:

Observación Participante

[viernes 27, sábado 28, domingo 29 y lunes 30 de Octubre – Teatro Canout ||
viernes 3, sábado 4, domingo 5 y lunes 6 de Noviembre – Teatro Canout].

Público: niños, jóvenes, adultos y viejecillos de clase media a más. Extranjeros.

Durante la espera para la función se escucha no solo el claxon de varios vehículos sino también el ruido producido por sus motores [no es un ruido que espanta, es suave, como de fondo].

Por otro lado, alternando este tipo de música emerge un tipo de música netamente chicha. Sin embargo no es una música que provoque cierta aversión, al público parece gustarle.

Durante los seis días que duró esta observación el público se muestra impaciente por la espera [aplaude un sin fin de veces para que comience la obra].

Se escuchan tres timbres [de dos ruidos cada uno] para dar inicio a la función.

I.

Himno Nacional:

“Somos libres, seámoslo siempre
Y antes niegue sus luces el sol
Que faltemos al voto solemne
Que la Patria al Eterno elevó”.

VIVA EL PERÚ [viva].

Al oír el himno el público se para [como se para uno, el resto lo sigue] pero muy pocos cantan. Durante la observación del día domingo muchas personas jóvenes hicieron mofa del hecho de que se iniciara la función con el Himno Nacional. El día sábado 4 de Noviembre solo una pareja de esposos se paró [estaban en mezanine], yo también.

Se abre el telón.

Sale a escena una persona. Joven. Varón. Son las 8:30 de la noche. Teatro Canout. Lima.

Atrás cubiertos por un velo, cuatro negros [hombres y mujeres] tocan macetas haciendo música.

En el medio del escenario aparece una persona echada como en una cama [en realidad se encuentra sobre las tablas de ésta, no hay colchón]. Duerme. Bosteza. Se oye un canto [mmmm] que cual proviene de atrás del velo que cubre parte del escenario.

La música se hace cada vez más fuerte y el que está echado en la cama se mueve [da la impresión que tiene pesadillas] y da golpes contra las maderas de la base de

la cama. De pronto comienza a tocar su cuerpo, ha sacar música de él. Se cae de la cama. Luego se sienta en ella.

De arriba del escenario bajan dos negrillos como soñando. Se levantan, bostezan. Los tres tocan empiezan a hacer ruidos tocándose la boca como para levantarse.

Ya levantados, tocan su cuerpo haciendo música [tocan sus piernas, sus brazos, su boca]. El ritmo se vuelve mucho más vivo, enérgico.

En esta parte de la obra todos llevan medias blancas y zapatos negros [lustradísimos]. En realidad en toda la obra los tiene puestos.

De pronto se escucha un silbido. Aparece una negra, joven, y los que estaban ubicados en las camas colgantes, mediante una acrobacia, se bajan de ella.

Ingresa al escenario varios afroperuanos llevando palos, esteras. En un primer momento nos da la impresión de que van marchando o caminando hacia algún lugar [primero despacio, luego mucho más rápido como corriendo – cada vez más rápido]. Observan atentamente como cuidándose de algo.

Aproximadamente son unos diez los hombres que llevan los palos y solo una muchacha la que lleva la estera. Va al centro de escenario. Golpea fuertemente la estera contra el suelo.

Se escucha una música distinta a la de los palos que chocan fuertemente contra el suelo [esta música proviene del bajo, la guitarra, etc.]. Empieza la *invasión* y la *construcción* de la vivienda. Los hombres son los que *pelean* || *luchan*.

De pronto aparece una bandera del Perú. Bailan como luchando por el lugar, luego como que lo hacen suyo.

Zapateo. La bandera flamea al ritmo del zapateo [solamente los hombres zapatean. Da la impresión de que las mujeres se quedan en casa, realizando labores domésticas].

Antes del juego como que todos se acercan al escenario con miedo [mirando con miedo]. Luego como que se felicitan, *festejan* y se ponen a jugar [con los palos es como si festejaran].

Se dedican a jugar [como un juego de soga] entre los palos puestos sobre el piso [con ellos se va haciendo música cuando los golpean contra el suelo]. El que lleva la bandera es quien da la 'autorización', es el que los guía. Que, por otro lado, es hombre.

Se llevan la bandera.

Termina la escena. El público aplaude.

II.

Afilador de cuchillos.

Se oye la música proveniente del *instrumento* que *toca* esta persona.

Ingresa al escenario uno de estos afiladores e ingresa zapateando. Es blanco [el color del carro es rojo], lleva una toalla alrededor de su cuello. Luego ingresa otro hombre. Es negro. Ingresa también zapateando [el color del carro es verde]. Ambos se pelean a través del zapateo.

Se dedican a competir entre ellos afilando sus cuchillos. Hacen música.

El ritmo se hace más intenso.

De pronto entran tres personas más [dos mujeres y un hombre] que representan, más o menos, un vendedor de emoliente, una vendedora de anticuchos, y una tercera que vende agua [En realidad no sé que venden, pero por las ropas y los

elementos de cocina, parecen representar a estas personas. Nadie tiene comida en forma material. Pero sí hay agua. Da la impresión de que efectivamente venden algo]. Entre ellos se tratan mal por ocupar un buen espacio para la venta. Arman sus puestos.

La vendedora de anticuchos prende, imaginariamente, la parrilla de su carrito. Luego empieza a tocarlo: sus tapas, la madera de la parrilla, la escobilla que se usa para limpiarla, etc. Luego el vendedor de emolientes lo hace también. Todos se quedan estupefactos por el sonido logrado. Tratan de competir por el mejor sonido. Finalmente las cinco personas lo hacen. Por último, la tercer vendedora lo hace también, y naturalmente escuchan atentos el sonido que logra sacar de su carro ambulante.

Compiten. Tocan juntos, incluso detrás del velo otras personas empiezan a hacer música. El del carrito verde [afilador de cuchillos] baila. Se crea un ambiente festivo, mágico. Todos disfrutan.

Del fondo del escenario se observan personas cubiertas por un velo transparente y enorme, ahora tocan guitarra.

De improviso entra una persona mal humorada [pareciera ser un loco], se queja se la música, del ruido. Y entre todos los vendedores y afiladores lo *despachan*.

Al ingresar nuevamente al escenario trae consigo un palo entre las manos. Los bota. *Yo me tumbo a uno aunque me vaya en cana.*

III.

“Música” [guitarras, tubos de metal enormes, barriles]
Taller de carros.

Al inicio de esta parte encontramos a un mecánico leyendo tranquilamente su periódico.

Al escenario traen una parte del carro [sin la carroza]. El mecánico lo revisa. Se ríe. La música continúa.

Da la impresión de que el puede arreglarlo [él se dice a sí mismo de que sí puede]. Le da la mano al señor que trajo el *carro* [como diciéndole que cuando regrese más tarde lo tendrá listo].

Proyecta un silbido y entran todos sus ayudantes con las partes de una combi. Empiezan a armarla. Al mismo tiempo hacen música en la parte posterior del escenario con una suerte de pared móvil, de la cual cuelgan diversos *instrumentos* que corresponden a un taller de mecánica [dos mecánicos tocan]. Aparece la rueda. La música se hace cada vez más intensa. Cuatro negros se posicionan al frente del escenario y comienzan a tocar unas llantas de jebe.

Luego de un momento, retiran estas llantas. Traen las puertas, el parachoques [placa RI 6633]. Se dedican a armar la combi.

Por último, aparece el señor que llevó en un inicio la combi [es blanco] trae consigo el timón y la palanca de cambios. Intenta probarla. Hace tocar el claxon.

Con esto, todos se callan para que pueda encender el carro. Lo hace, todos se felicitan por el buen trabajo que han realizado.

Música de nuevo [sumamente intensa].

La pared móvil se retira.

El taller de mecánica desaparece. Los de atrás son cubiertos nuevamente con el velo. En el extremo izquierdo del escenario se encuentra la combi. El chofer lee un periódico dentro de ella.

Aparece un negro que haría el papel del cobrador. *Llama* gente. Le pregunta a un espectador a dónde se dirige. Cuando éste contesta señala que sería mejor que tomara un taxi.

Aparece una niña con uniforme de colegio. El cobrador del vehículo discute con ella porque no son horas de pagar un pasaje escolar. A ella no le importa. Sube al vehículo y se sienta en él.

Se oye un cajón [a ritmo de festejo].

Sale a escena una mujer que va de lento que irrita al cobrador. Al subir al asiento delantero éste cierra bruscamente la puerta del vehículo [todos los pasajeros y el conductor se asustan por el sonido producido].

Luego aparece una señorita bastante provocativa [durante todo el trayecto de la combi se maquilla, se mira en su espejo de mano]. El cobrador la desea, intenta cogerla. Ella grita *Sin tocarme*, e ingresa al interior de la combi.

De pronto aparece un negro— *Sambrano* le grita el cobrador [bien vestido, pero con cara de malandrín]. El cobrador advierte que la señorita *‘agarre su cartera’*.

Sale a escena el blanquiñoso con una Biblia en la mano. Le reza a Dios. A poco tiempo sale a escena un gay. El religioso lo mira confundido, perturbado. Se persigna, le dice a Dios que no entiende cómo es posible tal situación. Que Él no quiso esto.

La combi, tras las palabras del cobrador [*‘Dale, dale’*] empieza su ruta.

Se trata mal a los pasajeros. El chofer va bastante rápido (en realidad da la impresión de ello en la medida en que mueve sus manos y el timón. La combi no lleva a moverse nunca). Suben más personas a la combi [cada vez que alguien sube, el chofer frena bruscamente. Todos se van para adelante imaginando el violento freno del carro]: una señora que lleva una canasta [que aparece bailando al ritmo de la música].

Al subir esta misma señora señala que ella solo pagará 50 céntimos [*yo pago más que 50*].

El gay dice: *‘por gente como ustedes el Perú no progresa’*. Todos le responden: *‘saca tu visa y vete pe’*. *‘Sin tocarme’* repite la señorita provocativa. *‘Hermano yo era como tú, pero vi la luz’*.

La niña del colegio se queja de que tiene hambre *Tengo hambre*.

De pronto la combi recoge a un hombre que va a subir a ofrecer sus productos. Les comenta que acaba de salir del penal *Manitos acabo de salir del pena, colabórame pe*.

De pronto, la señorita se voltea a mirar la parte posterior del escenario, y ambos afroperuanos —el que subió primero y el que subió último) gritan *‘Asuuu’*, repiten Lucho y el señor que acaba de ingresar, y lo hacen porque en un determinado momento en que la señorita se voltea muestra su trasero al público.

El blanco de la Biblia dice que pronto será el fin del mundo. Las personas al interior de la combi se asustan, y el gay se asusta y salta hacia las manos del negro que acababa de salir del penal. Cuando todos se dan cuenta de lo sucedido reaccionan mirándolo de mala forma. Y él solo atina a decir *Sorry*.

Todos los pasajeros se quejan. Quieren bajar. Todos hablan sin dejar escuchar al resto de pasajeros: *‘cámbiame esta moneda’*; *‘avanza oe’*; *‘baja’* etc.

En medio del griterío el gay grita ‘*baja*’ pero de una manera que llama mucho la intención de todos los que se encuentran en la combi [es un grito de gay]. La combi frena.

La escolar dice: ‘*tengo hambre*’. Lucho le pega [le da un manazo en la cabeza].

Lo que intentan mostrar con esta representación es lo que pasa cotidianamente en la combi peruana.

Cajón.

Todos bajan rápidamente e intentan llevarse partes de la combi [unos sí tienen éxito – Lucho- otros, como el gay, no].

Para no tener que pagar el pasaje todos [la señora de la canasta] le pasan la voz al cobrador de que alguien se está robando alguna parte del vehículo].

Atrás de la combi: “*Guíame señor de Muruguay*”.

El chofer de la combi le reclama al cobrador porque los pasajeros [varones] se llevaron cosas del vehículo.

El cobrador termina diciendo: ‘*habla vas*’.

IV.

Bar.

Música criolla [a veces suena a cubana].

El dueño del bar *ambienta* el local para abrirlo al público: pone las mesas, bajas las sillas, limpia, etc.

Entran al escenario dos chicas “de la calle” [dan la impresión de que son prostitutas o bailarinas de cabaret]. Una se sienta encima de la mesa, la otra en una silla.

El dueño del bar hace que se ubiquen cada una a los lados del escenario [para ello aplaude como dando órdenes]. Cada una tiene una silla. Bailan. El se ubica en medio de ambas, aplaude, zapatea.

Él felicita a cada una. Las desea.

De pronto entra una tercera chica. Al dueño le atrae más y, por ende, rechaza a las otras dos. [Al ingreso de esta chica se escucha un aullido de lobo, besos y silbidos].

Ingresa su esposa y esta chica se hace la sonsa y se va a la mesa en donde las otras dos chicas se encuentran ubicadas. Ambos esposos iban a pelearse cuando hacen su ingreso cuatro chicos [los cuales se sientan en el extremo opuesto de la mesa de las chicas].

Hombres y mujeres se sientan por su lado [mesas en extremos opuestos]. El dueño del bar y su esposa están ubicados detrás del mostrador.

Las mujeres comienzan a hacer música tocando la mesa [a través de los golpes se hablan. Las mujeres provocando a los hombres. Lucho como pidiendo perdón a su esposa]. Suenan las congas, el bajo y la lata. Los hombres tocando unas botellas de cerveza [que el barman les ofreció anteriormente] tratan de competir contra el buen ritmo logrado por las mujeres. Todos hacen música.

Medio como que se molestan, y hombres y mujeres se acercan al escenario bastante molestos. La esposa se coloca entre ellos para evitar la pelea.

Uno de los varones le ofrece dinero. De pronto la esposa coge un micro y canta. Hace que las chicas bailen como haciendo un show. Las chicas bailan compitiendo entre sí para agradar a los varones. Bailan una por una. Cada una de las tres le coquetea a uno de los personajes ubicados en la mesa.

Cuando es el turno de la tercera chica, el mismo varón que le dio plata a la esposa le entrega ahora un dinero a Lucho como asegurándose de que chica más linda sea para él.

Ellos empiezan a pelearse [blanco y negro].

Se retira el mostrador y se empieza a actuar detrás de él.

Se oye el cajón.

Esta chica empieza a actuar. Baila. Le tira un beso al hombre blanco. Se divierte. Le tira su saco. De pronto se le cae el calzón y los dos hombres [B & N] intentan recogerlo].

Acuden con ella atrás del mostrador. Ella rechaza al negro. Le da una cachetada. Se va. Ubicados en este lugar dos chicos se pelean.

Ingresan al escenario 10 personas formando dos grupos de cinco personas cada uno [tres hombres y dos mujeres]. Bailan como compitiendo entre sí.

De pronto ingresa la esposa del barman. Ésta hace que ambos personajes se disculpan. Después de un breve momento ambos aceptan disculparse [es claro para ambos que esta disculpa es porque la señora se las pidió] Bailan nuevamente. El ritmo y el zapateo se hacen cada vez más intensos [más vivos].

Cuando finaliza este baile, la chica por el cual ambos personajes se pelearon flirtea con otro personaje. Ambos se dan cuenta de que no valdría la pena estar con ella.

Al final se queda el dueño del bar con esta chica. Se provocan. Entra la esposa, la chica se va asustada.

Lucho intenta pedir perdón. Le *dice* [mediante mímicas] que ella no significa nada para él, que su esposo tiene más culo y que es dueña de su corazón.

Ella, a través de un zapateo, lo rechaza y lo bota del escenario.

V.

Estadio.

A lo lejos se escuchan chicharras que hacen barra. Se escuchan voces que animan al equipo [barras] *‘vamos al estadio’*. *‘Oe ee, oeo oeo’*.

Cada vez se hace más intenso y fuerte.

Se han colocado banderas en las esquinas de la cancha y un trofeo en medio.

Aparecen en escena las barras de los equipos [rojos vs verdes – en este grupo uno de ellos lleva un gorro de Perú]. El único hombre de los verdes está borracho. Las mujeres de la barra le *ordenan* que se pelee con el más grande de los del equipo rojo. Entonces lo empuja, pero ni siquiera logra moverlo un poco. El chico del equipo rojo, sin embargo, con un dedo lo tumba al piso [literalmente].

Mientras suben las gradas de la tribuna compiten haciendo música con los pies [zapateo].

Los rojos tocan su cuerpo –sus piernas- y entra su equipo [Número 6 y 8]. Celebran. Danzan. Luego ingresa el equipo verde. [Número 3 y 8].

Posan para la foto. Se saludan y el árbitro explica las reglas de juego [para ello le pega al blanco del equipo rojo como diciendo que eso no se debe de hacer].

Empieza el partido.

Uno de los jugadores del equipo verde comete fault contra uno de los miembros del equipo rojo. Le escupe. Luego al otro jugador le da un cabezazo tras haber sido insultado. El árbitro le saca tarjeta amarilla al jugador que le insultó [rojo].

Gol de los rojos.

Gol de los verdes [después que el árbitro cobrara penal]. El blanco le tira un codazo al del equipo verde [al que le hizo el fault]. Y el otro le pisa el cuerpo tras haberse arrojado al suelo.

En la tribuna se pelean

Uno hombre de la tribuna del equipo rojo dispara contra un miembro del equipo verde [éste llevaba al inicio una botella de alcohol]. Hombre negro que mata a hombre negro.

Se apagan las luces y se escuchan sirenas de policía y ambulancia. También se escucha un helicóptero.

Cuando regresan las luces al escenario, el muerto lleva alas. Se va al cielo [es más o menos blanco]. Se escucha música de Iglesia.

VI.

Música de Iglesia.

El ángel que subió al cielo en la escena pasada baja colgado de una campana. La toca como dando campanadas.

Se escucha un bajo [ritmo criollo]. El angelito empieza a tocar los aros de metal ubicados en la campanilla. Los toca cada vez más rápido.

Aparece un miembro de la Iglesia con una escoba. Pone cara de *santo*. Barre. Zapatea. Hace música con ella. Mata a un ratón. Con nervios lo arroja al público.

Se asombra al ver al ángel de la campana. Se arrodilla temeroso e impresionado ante él.

Luego éste baja [primero cae despacio, luego cae fuerte y abruptamente al suelo. Se queja de la caída mirando al cielo. Reclamando]. El negrito intenta tocarlo. Al angelito le da medio asco. El ángel saca una botella de alcohol debajo de su sotana. Sirve un poco en la chapa de la botella. En un primer momento parece que se la va a ofrecer al negro, en lugar de eso, se la arroja.

Se retira.

Se escuchan unas negras cantando a lo lejos [Sa, sa, sa, sa, sa]. Cuando ingresan al escenario le ponen ritmo a ese sa, sa, sa, sa, sa. Bailan con este ritmo. Las hermanas que cantan llevan una cajita que les cuelga del cuello. Suben unas gradas.

Luego ingresa el cura. Saluda al público con respeto, les da la bendición.

Las hermanas le dan ritmo a ese sa, sa, sa, sa, sa [todo ello sin que el padre las observe]. Bailan como que un baile ajeno al de una iglesia. El negrito se hace el que canta. Disfrutan.

El cura termina con esto. Rechaza completamente tal falta de religiosidad - pureza.

Confesionario.

El padre como que está cansado de haber confesado y oído siempre más de lo mismo.

Entra un hombre blanco con una Biblia en las manos. Lloro, *habla*, pide perdón.

Cuando empieza a confesarse las hermanas que cantaban como que se aburren y aprovechan el momento para dormir. A medida que el pecado se vuelve más interesante se *despiertan*. Finalmente se acercan a él para oír más de cerca la confesión.

El padre apura al pecador, no tiene tiempo [mira su reloj].

Todos quieren oír la confesión del pecador [que es blanco. Todos los demás son negros]. El padre le pide que le cuente lo sucedido [con ruidos del pie el pecador y el cura hablan entre sí]. El padre termina interesado por lo que le ha sucedido al pecador.

Los hermanos se acercan al confesionario. Cuando el padre se da cuenta corren a sus lugares de origen. Se hacen los que limpian, cantan.

Finalmente el cura le ordena una penitencia. Pide perdón de rodillas. El padre le entrega una cajita y le ordena pedir plata al público. No de le dan absolutamente nada. El negro del inicio entra con su cajita y se burla de la acción del público.

Ahora compiten haciendo música con las cajitas [compiten entre todos y entre hombres y mujeres].

Al final el negro le quita la cajita que el cura le ofreció y se retiran.

VII.

El hombre que inició la obra se encuentra en medio del escenario. Bosteza. A medida que empieza la música se arrodilla.

Música con instrumentos de verdad.

- Bandera: una chica la lleva.
- Estera.
- Puerta de combi.
- Puta: la chica más linda del bar.
- Emolientero.
- Negro monaguillo.
- Jugador de fútbol.
- El que al inicio soñaba [blanco]. Este es el personaje que aparece en escena primero. Bosteza. Hace los mismos ruidos con su boca que se hicieron en el inicio de la obra.

= Entran todos, luego se van. Dan vueltas lento [bastante lento].

Se queda en el escenario solamente el del sueño.

Se apagan las luces.

VIII.

Tambores [dos chicas y un chico]. Camisas coloridas. Ritmo bastante intenso.
'Rico'.

Todos llevan puestos polos con el logotipo de Kimbafa [los polos son blanco y rojo haciendo alusión a la bandera del Perú].

Aparecen todos los miembros del elenco tocando baldes, latas, palos.

Se arma la jarana.

Ritmo muy intenso.

Cajón.

El ritmo es muy de puta madre.

Atrás del velo que se levanta está el de la rueda.

De pronto sale a escena un niño [no tendrá más de tres años]. En las manos tiene una lata y un palo. Se coloca al medio del escenario. Ahí se dispone a zapatear.

Todos lo observan y se callan para escucharlo. Se acercan a verlo.

Se festejan.

Música nuevamente.

FIN.

