

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El papel de la escena teatral del renacimiento afroperuano en la reconstrucción y reconexión de la negritud y diáspora africana colectiva de los pueblos afroperuanos en la Lima de mediados del siglo XX

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Teatro presentado por:

Amanda Alvarado Ferruzo

Asesora:

Pamela María Lastres Dammert

Lima, 2021

Resumen

La presente investigación tiene como propósito demostrar que la escena teatral del renacimiento afroperuano aporta en la reconstrucción y reconexión de la negritud y la diáspora africana colectiva de los pueblos afroperuanos en la Lima de mediados del siglo XX a partir de la memoria ancestral y la oralidad del discurso. Hay que señalar que, desde el colonialismo, los afrodescendientes no tuvieron las condiciones óptimas para valorizar y reproducir su cultura en el Perú. Así, el movimiento del renacimiento afroperuano permitió una mayor valorización de la cultura negra. Sin embargo, conforme el movimiento va desarrollándose, la cultura del negro peruano es apropiada y cuestionada.

Este trabajo analiza, primero, el surgimiento de la escena teatral del renacimiento afroperuano y sus componentes, y su relación en la reconstrucción y reconexión de la negritud y la diáspora africana. Posteriormente, se analiza cómo a través de la memoria colectiva y la oralidad del discurso de la escena teatral del renacimiento afroperuano se logra reconstruir y reconectar con la negritud y la diáspora africana. Para tal fin se ha hecho una búsqueda bibliográfica de publicaciones sobre el tema. En este sentido, las investigaciones de Feldman, Aguirre, De Swanson, Assmann y Czaplicka, entre otros, han sido fundamentales

Abstract

The purpose of this research is to demonstrate that the theatrical scene of the Afro-Peruvian renaissance contributes to the reconstruction and reconnection of negritude and the collective African diaspora of Afro-Peruvian peoples in Lima in the mid-twentieth century through collective memory and oral discourse. It should be noted that, since colonialism, Afro-descendants did not have the optimal conditions to valorize and reproduce their culture in Peru. Thus, the Afro-Peruvian renaissance movement allowed a greater valorization of black culture. However, as the movement developed, black Peruvian culture was appropriated and questioned.

This paper first analyzes the emergence of the Afro-Peruvian renaissance theater scene and its components, and its relationship to the reconstruction and reconnection of blackness and the African diaspora. Subsequently, it is analyzed how through the collective memory and the orality of the discourse of the theatrical scene of the Afro-Peruvian renaissance it is possible to reconstruct and reconnect with negritude and the African Diaspora. To this end, a bibliographic search of publications on the subject has been carried out. In this sense, the researches of Feldman, Aguirre, De Swanson, Assmann and Czaplicka, among others, have been fundamental.

Tabla de Contenidos

Resumen	1
Abstract	2
Introducción	4
Capítulo 1. Renacimiento afroperuano: reconstrucción y reconexión con la negritud y diáspora africana	5
Capítulo 2 Memoria ancestral y oralidad del discurso: herramientas de reconstrucción	16
Conclusiones.	26
Recomendaciones.	27
Lista de referencias	28



Introducción

La presente investigación trata sobre el renacimiento afroperuano en la escena teatral del renacimiento afroperuano aporta en la reconstrucción y reconexión de la negritud y la diáspora africana colectiva de los pueblos afroperuanos en la Lima de mediados del siglo XX a partir de la memoria ancestral y la oralidad del discurso. La importancia de investigar un tema como este es la repercusión que los líderes del renacimiento afroperuano han tenido en las expresiones artísticas afroperuanas como vehículo de la resignificación de su identidad en la sociedad limeña. Para esto, la investigación se ha dividido en dos capítulos.

El primer capítulo explicará el surgimiento de la escena teatral del renacimiento afroperuano y sus componentes, y su relación en la reconstrucción y reconexión de la negritud y la diáspora africana. En el segundo capítulo, se analizará cómo a través de la memoria colectiva y la oralidad del discurso de la escena teatral del renacimiento afroperuano se logra reconstruir y reconectar con la negritud y la diáspora africana.

El tema de la investigación fue estimulado por un grupo de folklore que tuvo a una queja de apropiación cultural de uno de sus talleres por parte de una ciudadana afroperuana. Al tener esta experiencia, me interesó conocer a cabalidad la importancia de las expresiones artísticas de los afroperuanos y su identificación y afirmación de identidad y pasado a través de ellas. El presente trabajo busca demostrar que las expresiones artísticas afroperuanas existen gracias a líderes que buscaron formas de reclamar su identidad y expresar resistencia.

Capítulo 1. Renacimiento afroperuano: reconstrucción y reconexión con la negritud y diáspora africana

La escena teatral del renacimiento afroperuano estuvo movilizada por líderes que buscaron la reconstrucción y reconexión con la negritud y diáspora africana. Para entender esta relación, es necesario empezar desde la llegada de los españoles al Perú y la toma ilegal de personas negras en África. Para esto, Feldman se basa del libro de Paul Gilroy, *El Atlántico Negro*, en el libro, el autor incentiva a imaginar un mundo unido por las Américas, África y Europa. Así, el autor del libro empieza su investigación con dos términos que serán la base de investigación e influencias para los líderes del renacimiento, estos términos son Pacífico Negro y Atlántico Negro (2009, p. 8). Tras la llegada de los españoles, se inició la explotación de los oriundos del Perú, sin embargo, al necesitar más trabajo forzado por la reducción de la fuerza laboral indígena, los españoles, en busca de manos de obra barata, se dirigieron a África para capturar a esclavos africanos para luego llevarlos a Latino América y explotarlos (Feldman, 2009, p. 5). Esta extracción del lugar natal de los africanos para ser transportados a otro lugar geográfico con la finalidad de ser esclavizados sería el detonador de la transformación de la identidad de esta comunidad negra en los países latinoamericanos, las cuales se verían reflejadas en las futuras expresiones artísticas.

Según Llanos, en base al ensayo de Feldman, las futuras formas expresivas afroperuanas tuvieron como influencia las formas expresivas brasileñas y cubanas (2017, p. 3) al ser los países que recibieron por primera vez a los negros esclavizados provenientes de África. Al tener esta información como contenido importante para las formas expresivas, Llanos explica que Feldman conceptualiza el término Atlántico Negro primer lugar como un espacio geográfico e histórico que lleva una doble conciencia como resultado del desplazamiento y reterritorialización de poblaciones negras (2017, p. 3). En esta línea, esta conceptualización significa que la doble conciencia de los ciudadanos dentro del Atlántico Negro es la doble autoidentificación de estos. Estos ciudadanos se identifican como “negros” y como miembros de las naciones occidentales, es decir, pertenecen al África premoderna y el occidente moderno (Feldman, 2009, p. 9). De esta manera, se toma el Atlántico Negro como concepción de una cultura negra, en referencia a las personas negras de África y su cultura, que no ha cruzado el océano y que por ello mantiene su identidad africana, pero que cuyos descendientes fueron movilizados hacia el Pacífico Negro, y, de este modo, el Atlántico Negro fue la referencia para

el renacimiento afroperuano. En segundo lugar, Llanos menciona que, tras la analogía del Atlántico Negro, Feldman sugiere conceptualizar el término de Pacífico Negro como el contenedor de africanos y descendientes en países como en Perú, Brasil y Cuba. Además, añade que los dos últimos países mencionados también son herederos del África premoderna y Occidente moderno, sin embargo, los ciudadanos de estos han aprendido a coexistir sin hacer a un lado a la sociedad indígena y a la sociedad hegemónicamente hispana (2017, p. 3). En tal sentido, las personas afrodescendientes se relacionan con la cultura criolla y la indígena, así como también con el Atlántico Negro.

Por otro lado, debido a esta relación entre culturas en el Pacífico Negro, la cultura africana fue la más afectada debido a su invisibilización. Feldman identifica que, al haber menor herencia africana en el Pacífico Negro, llevó a que el renacimiento afroperuano genere nuevas relaciones con la diáspora africana a partir del Pacífico Negro (2017, pp. 10-11). Entonces, se entiende que el Pacífico Negro es la base de los artistas líderes del renacimiento afroperuano para trabajar la reconstrucción y reconexión con la negritud y la diáspora africana.

En este sentido, la idea del concepto de diáspora, que si bien es cierto se define como una condición geográfica, también es definida como un estado de ánimo, es decir, una añoranza de una memoria. Ante este concepto, Feldman comenta que la conciencia colectiva es lo que une a las personas diaspóricas, y que el detonador de esto puede suceder décadas o años anteriores a su nacimiento, y que, tras la separación de su lugar natal, estas personas conectan un pasado imaginario con un presente vivo (2017, p. 58). Esto se puede observar en las personas afrodescendientes ubicadas en el Pacífico Negro al tener su herencia africana en el olvido. Este olvido es atribuido por las muertes causadas por la esclavitud, el servicio militar obligatorio y la pérdida de la identidad negra por la búsqueda de una identidad de mayor jerarquía, es decir, la criolla (Feldman, 2013, p. 203). En esta línea, estas deficiencias en la cultura conllevaron a problemas de identidad colectiva de la comunidad negra. Estos conflictos del sector negro se dan debido a que no serían considerados una unidad étnica. Romero menciona que para que la comunidad negra, y en este caso, afroperuana, sí sea considerada una unidad étnica, la comunidad debería, en primer lugar, reproducirse a sí misma biológicamente; en segundo lugar, debe compartir valores en común; en tercer lugar, debe tener comunicación entre sí; y, por último, debe tener una identidad como grupo y a la vez ser identificada como tal por los demás (1994, p. 309). En este sentido, la diáspora africana y la negritud se veía afectada por los

problemas de la falta de unidad étnica, lo que generó una ausencia de identidad en los afrodescendientes.

Aunado a esto, Bowser, de acuerdo con el primer punto mencionado por Romero, sostiene que, desde el inicio de la esclavitud de los afrodescendientes en Perú, y también en otros países de América Latina, el mestizaje fue una estrategia para subir de nivel jerárquico. Es decir, mientras menos negro se sea, más valor se tiene (1977, p. 391). Este movimiento de mestizaje llevó a los afrodescendientes a olvidar sus tradiciones para poder sobrevivir en las condiciones de violencia y explotación, y de esa manera asegurar una mejor calidad de vida.

El segundo punto comentado por Romero, el compartir de valores, y el tercer punto, la comunicación entre la misma comunidad, también fueron pilares de la comunidad negra que se perdieron durante la colonia. Galindo interviene en estos puntos al compartir las ocupaciones de los afrodescendientes, los cuales fueron trabajar como sirvientes en las casas y haciendas de españoles. Además, existía una competencia entre los esclavos negros libres por obtener trabajos con retribución económica (1984, p. 121). Estas brechas dentro de la comunidad negra generaron que el compartir de valores y la comunicación se vieran perjudicadas, ergo, hubo una mayor disociación entre los afrodescendientes y evitó que se consolidara la identidad negra. Tras la abolición de la esclavitud en el año 1854, hasta los inicios del siglo XX, las situaciones de las plantaciones y haciendas rurales generaron que los negros peruanos evitaran compartir sus expresiones artísticas. Romero menciona que, a diferencia del Perú, las plantaciones en zonas distintas a las zonas peruanas albergaron una gran cantidad de negros esclavizados, pero en Perú, por el contrario, hubo una cantidad muy reducida (1994, p. 310), por ese motivo, Galindo añade que los esclavos africanos en estos casos mantuvieron un escaso contacto entre sí (1984, pp. 108-109). Sin embargo, los esclavos negros en las haciendas no tuvieron las mismas oportunidades (Bowser, 1977, pp. 136-137). Entonces, en definitiva, las condiciones de las zonas rurales que eran trabajadas por esclavos negros impidieron que estos puedan prevalecer sus expresiones culturales y tradiciones. Además, otro factor que impidió que la comunidad negra sea considerada como una unidad étnica, fue que los esclavos africanos llegaron divididos por diferentes orígenes tribales, lo cual impidió que se formara una identidad negra en común.

El último punto mencionado por Romero, tener una identidad como grupo y a la vez ser identificada como tal por los demás, es el punto con mayor dificultad para analizar las razones por las que la comunidad negra no fue considerada una unidad étnica. En la década de 1940, se realizó un censo que fue el último en integrar la opción que pregunta a los ciudadanos el origen de su grupo étnico, y debido a esto, no se tiene información ni datos que aporten a una conclusión sobre la identidad y pertenencia de un grupo étnico de ciudadanos negros. Sin embargo, Romero comenta que, en entrevistas y testimonios de ciudadanos jóvenes negros, estos se identifican como criollos y evitan considerarse como un grupo, comunidad o etnia diferente a la criolla. Además, comenta que, desde un punto de vista externo, los ciudadanos negros rara vez se comportan e interactúan como un grupo étnico diferente e independiente al criollismo (1994, p. 311). Esta información es relevante, pues demuestra la negación de los mismos negros peruanos en cuanto a su cultura y tradiciones. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, la estrategia del mestizaje tenía como fin sobrevivir y asegurar un lugar de mayor estatus social dentro de la sociedad. La negación de su identidad es la consecuencia de la discriminación ejercida por la propia sociedad, así, la comunidad negra, para escapar de esa percepción peyorativa de su propia cultura, se empezaron a considerar criollos y evitar continuar con su linaje negro.

La discriminación, la opresión y las condiciones de violencia que vivieron los afrodescendientes en Perú conllevó al olvido de la herencia africana a través del proceso de mestizaje para combinarse y camuflarse en el criollismo. Por este motivo, el renacimiento afroperuano cumple un papel muy importante en la reconstrucción y reconexión con la diáspora africana y la negritud.

El concepto de la negritud es un aporte que resignifica la identidad negra tras estos sucesos. La negritud fue un movimiento transnacional de escritores negros que buscó “rehabilitar lo negro de la denigración colonialista europea afirmando las cualidades positivas que compartían todas las culturas negras y minimizando las diferencias étnicas entre los africanos y sus descendientes en el Nuevo Mundo” (Feldman, 2009, p. 89). En tal sentido, la negritud tenía como “elemento fundamental la lucha por los derechos y el reconocimiento de los negros, así como a adoptar una perspectiva africanista para entender la experiencia de los pueblos de ascendencia africana” (Aguirre, 2013, p. 149). Por lo tanto, la ideología de este movimiento tenía como fin la reivindicación, búsqueda de la solidaridad de los pueblos y la cultura negra

que provenía de África, y criticar la historia de violencia, represión contra las poblaciones afrodescendientes (2013, p. 150). En ese mismo contexto, Simeon-Jones define este movimiento a partir de cuatro puntos importantes:

El movimiento de Négritude promulgó cuatro puntos cruciales. Primero, abogó por la recuperación y valorización del patrimonio y la cultura africana. En segundo lugar, sostenía que la alienación y la negación de la cultura africana tienden a conducir, consciente o inconscientemente, a sentimientos de inferioridad y, por extensión, tienden a dañar a las naciones o comunidades negras. En tercer lugar, destacó el punto de que, para liberarse de siglos de identidad impuesta construida, los africanos y las personas de ascendencia africana deberían tratar de afirmar y definir su propia identidad. Por último, alentó a los escritores de Négritude a cuestionar la educación occidental y el neocolonialismo, en la medida en que impactó en los intelectuales negros (2019, p. 139).

Dicho brevemente, el movimiento de la negritud fue un recurso que ayudó al renacimiento afroperuano a valorizar sus expresiones y actividades artísticas que son una reproducción de su herencia diaspórica, a afirmar sin minimizar su identidad, y a cuestionar sus conocimientos provenientes de la educación occidental. Tanto la diáspora como la negritud fueron tomando forma desde el siglo XX, sin embargo, es a mediados de ese siglo cuando las expresiones artísticas empezaron a construir los caminos para la reafirmación y reivindicación de la negritud y la diáspora africana dentro de una sociedad que tendía a minimizar a la comunidad negra afrodescendiente peruana.

Al comenzar el siglo XX, Lima estaba alejada de la población indígena por las ideologías del modernismo, es decir, por una ideología que se enfocaba en la cultura europea y que excluía las expresiones culturales “primitivas” con el fin de abarcar el lineamiento europeo de progreso, desarrollo y blanqueamiento (Feldman, 2013, p. 205). Con esto, los afrodescendientes eran considerados una minoría que no aportaba al desarrollo de la visión modernizadora, y como consecuencia, sus tradiciones empezaron a desaparecer de la memoria colectiva nacional. En esta línea, debido a la marginalización que los negros peruanos sufrían desde la época de la colonia, vivían en con mayor concentración en barrios populares. En este contexto, Panfinchi menciona que estos barrios corresponden a Barrios Altos, La Victoria, y el

barrio de Malambo en el Rímac, y que, según estudios de la época, eran zonas pobres que albergaban la mayor cantidad de residentes de clases populares, donde solo había un surtidor de agua, de lavandería, y había un compartimiento de baños, vertedero de basura y cocina. (2000, pp. 139-140), es decir, estos barrios tenían un compartimiento en común. Así, estas construcciones, que eran perjudiciales para la salud, se transformaron en viviendas comunitarias por el compartimiento de necesidades básicas junto con descendientes de europeos y otros grupos étnicos de clase trabajadora (2013, p. 205). De esta manera, al haber estos compartimientos, los negros peruanos se relacionaron con criollos y grupos de clase trabajadora de manera diaria y también en reuniones privadas. Sin embargo, esto no llevó a una valorización de la cultura de la comunidad negra, por el contrario, se generaron más motivos por los que los afroperuanos y afroperuanas querían parecerse a los criollos para tener mayor estatus social, y así, olvidar afirmar su identidad.

Por otro lado, las relaciones fueron creciendo en las reuniones dentro de estos callejones, de esta manera, es a través del crecimiento de estas reuniones privadas donde se crea la base de un espacio de compartimiento de centro social y musical para expandir la música criolla. Romero comenta que las piezas musicales eran cantadas por personas blancas (descendientes de europeos), mestizas y negras (estos últimos de clase trabajadora o de otros grupos étnicos) las cuales interpretaban junto con géneros de canciones de los criollos blancos como los valeses, polcas y marineras (1994, p. 314). En esta línea, agrega que este tipo de interpretaciones generaron una mezcla de influencias, y que, a través del ojo exterior, es decir, el público, la música criolla era distinguida como representación exclusiva de la herencia europea del Perú. De esta manera, los negros peruanos eran asimilados a la cultura criolla sin la existencia de una separación que resignifique su aporte a la cultura criolla o que afirme su identidad negra.

Alrededor de la década de 1930, se construyeron centros sociales dentro de los barrios para que la música criolla se profesionalice. Este es una estrategia de los criollos blancos para defender Lima de la “andeanización” cultural, es decir, de la migración de los campesinos andinos a la ciudad. Como se ha mencionado anteriormente, no se diferenciaba la cultura negra dentro de la cultura criolla, pues los negros peruanos también usaban la estrategia del mestizaje para tener mayor estatus dentro de la sociedad, sin embargo, es debido a la migración que los criollos blancos reclamaron la cultura negra, la que había estado siendo rechazada y minimizada, como cultura propia. En ese contexto de migración y de separación de la cultura

negra de la criolla, los negros de las zonas rurales (haciendas y plantaciones), como mencionan Galindo y Bowser, que no pudieron perpetuar sus tradiciones debido a sus condiciones, pudieron aprovechar esta migración para traer consigo sus tradiciones olvidadas.

En la década de 1940, el gobierno impulsó la valorización del folklore nacional e hizo que el público valore y conozca las tradiciones y cultura de las comunidades rurales (Feldman, 2013, p. 206). A mediados de la década de 1940, se impulsó una iniciativa, también de folklore, la cual tenía como objetivo celebrar la cultura nacional. Con cultura nacional, Feldman no se refiere solo a la cultura de los ciudadanos blancos criollos, sino, la conservación y promoción de las expresiones artísticas tradicionales de las culturas compuestas por los campesinos andinos y peruanos negros. Además, el gobierno implementó academias de folklore y empleó a personas con conocimiento de cultura y tradiciones. Para esta oportunidad, el encargado de la enseñanza y compartir de este conocimiento fue Carlos Porfirio Vázquez Aparicio, un migrante de las zonas rurales y un personaje importante dentro de las más importantes familias musicales negras de la ciudad de Lima. Este personaje trabajará con los futuros líderes del renacimiento afroperuano, José Durand, Nicomedes y Victoria Santa Cruz. En esta línea, la difusión de las expresiones artísticas negras y criollas fue posible debido a la producción de los medios de comunicación, como la radio, la televisión, la creación del fonógrafo y, además, el crecimiento de la industria musical (Llórens, 1983, p. 61).

Por último, a mediados del siglo XX, la conciencia de la diáspora africana y la negritud despertó y revivió a través de un movimiento social que buscaba recrear la música, la danza y la poesía que habían sido olvidadas. Para esta reivindicación del pasado africano, coincidieron una serie de acontecimientos, como movimientos de independencia africanos, movimientos internacionales de los derechos de los negros, presentaciones en la ciudad de Lima de grupos de danza africanos y afroamericanos, y, por último, la apropiación de la cultura negra por parte de los criollos blancos para defender la ciudad de Lima ante la migración de los campesinos andinos (Feldman, 2009, pp. 4-5).

Los líderes del renacimiento afroperuano “excavaron” los ritmos olvidados de la cultura negra, o como menciona Feldman, del Perú Negro, al invocar vínculos del pasado recientemente imaginados a través de la música y el baile, y además buscaron separar la negritud de la cultura criolla. Debido a la falta de documentación, los líderes del renacimiento

usaron diferentes instrumentos al tener su herencia perdida y apropiada por los blancos criollos, para reafirmar su negritud y diáspora africana y regresar. Estas herramientas fueron la memoria ancestral, recuerdos de los ancianos, mitos y leyendas. (Feldman, 2009, p. 5). Cabe resaltar que las últimas tres herramientas son a través del discurso oral. Por otro lado, otros artistas del renacimiento afroperuano, para regresar a su diáspora africana, se basaron en las expresiones culturales afrocubana y afrobrasileña para recrear música y danzas (2009, p. 11). Esto quiere decir que algunos artistas tuvieron como influencia a las expresiones culturales encontradas en el Pacífico Negro.

Para los líderes del renacimiento afroperuano, algunas culturas del Atlántico Negro les dio inspiración al dar la apariencia de que se había preservado de manera continua una herencia africana que no sobrevivió en el Pacífico Negro peruano. Esto llevó a que los líderes se apropien, como si fuera patrimonio africano, de algunas tradiciones culturales que fueron producto del conjunto del Atlántico Negro (2009, p. 8). Esto generó que se tenga una creencia que estas prácticas eran memorias continuas de una herencia africana, y que, hasta el día de hoy, se continúe con la búsqueda de un concepto de lo auténtico. Sin embargo, esta búsqueda de lo auténtico por parte de los líderes impulsó la conciencia diaspórica y de la negritud. Así, la escena teatral del renacimiento afroperuano dio inicio.

El primer líder del renacimiento afroperuano fue el criollo José Durand, quien fundó y creó la compañía Pancho Fierro para una actuación en el año 1956 en el Teatro Municipal de Lima. La compañía Pancho Fierro tuvo grandes reconstrucciones etnográficas de géneros de la música y el baile afroperuano en el siglo XX. En el conjunto de Durand, se recolectó y se pusieron en escena interpretaciones de tradiciones negras. De esta manera se pudo volver a inscribir la historia y herencia de las personas de ascendencia africana en la memoria nacional del Perú a través de la nostalgia criolla. Además, el uso de este recurso, junto con la migración de los campesinos andinos a Lima ayudó a que se componga una escena teatral de la negritud y que luego se convertiría en la imagen referencial de las futuras escenas teatrales del renacimiento afroperuano (Feldman, 2009, p. 16).

Según Bowser, el término criollo hacía referencia a los hijos de africanos esclavizados que habían pasado por un proceso de aculturación, y eran diferenciados al ser llamados bozales (1974, pp. 78-80). Sin embargo, tiempo después, los europeos usaron el mismo término para

hacer referencia a los hijos de españoles nacidos en Perú (2009, p. 23). Esto sucede con el fin de diferenciar a los verdaderos europeos. En los siglos XIX y XX, el término se fue reapropiando por los peruanos de la costa para definir su propia cultura nacional.

En este sentido, la escena teatral de la compañía Pancho Fierro aportó a la celebración de los negros peruanos como portadores de cultura, y así, su expresión artística, su música y baile, fue celebrada y considerada tesoro del pasado (2009, p. 23). Entonces, dentro de todo el cambio de la migración de gente andina y mestiza de la zona rural, los criollos blancos celebraron y posicionaron las tradiciones negras como una herramienta que generaba orgullo a la cultura criolla pues era considerada como propia. En esta línea, las representaciones de la compañía Pancho Fierro, en lugar de afirmar la identidad negra, recreó y aumentó la visualización de la identidad criolla. Según Williams, esta fue una expresión de la doble conciencia del Pacífico Negro. Feldman comenta que el antropólogo Luis Millones, quien fue colaborador de Durand en investigaciones, añade que Durand siempre trataba de revivir la época colonial.

Feldman comenta que, al no haber grabaciones de las presentaciones de la compañía en el Teatro Municipal, las piezas que se han escuchado reeditadas retratan la vida en los tiempos de esclavitud y se puede diferenciar un festejo. (2013, p. 212). A pesar de que las críticas de la escena teatral de la compañía eran positivas, y catalogaban los repertorios como un nuevo tesoro del folklore de contenido criollo y se mencionaba a Durand y a los artistas criollos, pero la crítica no mencionaba a los artistas negros miembros de la compañía. Tras diversas giras, Durand cambió el nombre de la compañía por Ritmos Negros del Perú. Los hermanos Santa Cruz también eran miembros de la compañía, y tras el cambio de nombre, Durand le pidió a Nicomedes Santa Cruz componer un recitar un poema con ese nombre.

A pesar de que la compañía de Durand fue la primera en llevar una escena teatral por artistas negros y criollos fuera del país, la compañía cerró sus puertas en 1956. La compañía de Durand se basó en la nostalgia criolla y en el pasado negro peruano, y apeló la nostalgia criolla al entremezclar la música y el baile negro con la música criolla y colocar la música y baile negro como apropiación de la herencia criolla. Sin embargo, es esta nostalgia que no logra hacer justicia a la afirmación de la identidad negra, la diáspora y la negritud. A pesar de que los hermanos Santa Cruz fueron miembros de su compañía, se retiraron de ella por los distintos puntos de vista sobre la escena teatral. Durand se dedicó más a la estética de los espectáculos

presentados, y en conmemorar la nostalgia criolla. Como se ha visto, los criollos se apropiaron de la cultura negra como método estratégico para defender su ciudad de la migración de los campesinos indígenas, por lo que no se afirmó ninguna identidad negra.

Los siguientes y últimos líderes del renacimiento afroperuano fueron los hermanos Santa Cruz, Nicomedes Santa Cruz y Victoria Santa Cruz. Estos hermanos provenían de una familia de artistas e intelectuales autodidactas. Nicomedes llevó la décima a una nueva dimensión al utilizarla para expresar su compromiso con los temas de la política internacional, la negritud y la denuncia del racismo en la diáspora africana; y Victoria, por el contrario, se dedicó al teatro y a la danza. Al continuar con sus investigaciones, Victoria Santa Cruz “desarrolló una aproximación filosófica al folclor negro peruano como herencia de una cultura orgánica. Para rescatar las coreografías de varias danzas afroperuanas perdidas y olvidadas, desarrollaría un método que utilizaba lo que ella llamó la memoria ancestral y el ritmo corporal” (2009: 76 – 80). Ambos se deslindaron de la compañía de José Durand, y fue Nicomedes quien se encaminó en construir una compañía donde, a través de los discursos, se reafirmará la identidad negra sin tener que regresar al pasado colonial para darle peso al criollismo. Así, en diciembre de 1958 fundó Cumanana. Al año siguiente, Victoria Santa Cruz se une a este proyecto como directora, compositora y dramaturga.

En Cumanana, los hermanos Santa Cruz se encargaron de recoger, recrear y llevar a la escena teatral las tradiciones musicales y los bailes que estaban desapareciendo de la memoria y repertorio. De esta manera, Feldman menciona que se convirtieron en mentores de jóvenes negros peruanos para ayudarlos a redescubrir su identidad diaspórica africana.

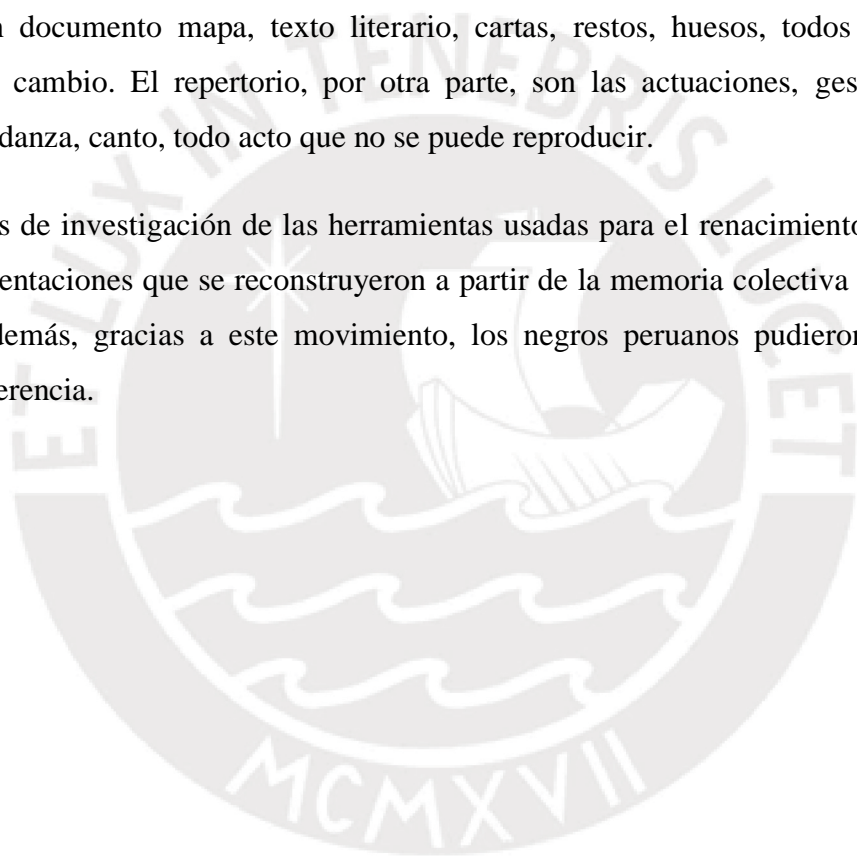
A diferencia de la compañía de Durand, las obras de esta compañía invitaban al público a tener un pensamiento crítico sobre las condiciones sociales sobre los negros presentadas en cada escena. Además, los objetivos a cumplir los hermanos Santa Cruz con esta compañía fue “empoderar a los negros peruanos, muchos de los cuales ya habían realizado expresiones artísticas para luego convertirse en profesional de las danzas y manifestaciones negras.

La primera producción de Cumanana fue una obra de tres actos, Zanahary. Luego de esta, está Callejón de un solo caño. En estas representaciones, obras del movimiento de renacimiento afroperuano, Nicomedes saca a relucir sus décimas para criticar el mestizaje por parte de los negros para asegurar sus estatus sociales al mezclarse con los criollos. Nicomedes usaba la

oralidad de sus décimas como sátira y como crítica social a la realidad limeña. Por último, como acto final de la obra, hay un ritual africano para así reafirmar su herencia y diáspora africana. La última obra de Cumanana fue Malato, escrita por Victoria Santa Cruz antes de que se dirija a París para continuar sus estudios.

En síntesis, las formas del inicio del movimiento del renacimiento afroperuano no eran válidas por no ser académicas. Sin embargo, Diana Taylor demuestra que la performance en las Américas guarde y transmite conocimiento no solo por investigaciones escritas, sino hay otras formas que da vida a la identidad cultural. La autora (2003; 19-20) menciona do formas de transmisión de conocimiento: se tiene, en primer lugar, el archivo y el repertorio. El archivo puede ser un documento mapa, texto literario, cartas, restos, huesos, todos los artículos resistentes al cambio. El repertorio, por otra parte, son las actuaciones, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, todo acto que no se puede reproducir.

Las formas de investigación de las herramientas usadas para el renacimiento afroperuano fueron representaciones que se reconstruyeron a partir de la memoria colectiva de los negros peruanos. Además, gracias a este movimiento, los negros peruanos pudieron celebrar su identidad y herencia.



Capítulo 2. Memoria ancestral y oralidad del discurso: herramientas de reconstrucción

En la escena teatral del renacimiento afroperuano se utilizaron dos herramientas de reconstrucción y reconexión de la negritud y diáspora africana. Debido al olvido colectivo de las tradiciones afroperuanas, los líderes del renacimiento afroperuano se encargaron de buscar y reconectar con los ritmos y tradiciones olvidadas debido a la discriminación y marginalización sufrida por el pueblo afroperuano.

La memoria ancestral fue una herramienta trabajada por Victoria Santa Cruz y está ligada a la memoria colectiva, si no es una rama de esta. La memoria ancestral va de la mano con la memoria colectiva y, según Assmann y Czaplicka, quienes para definir este concepto lo delimitan en primer lugar, como memoria comunicativa. Ellos mencionan que cada individuo compone una memoria que es socialmente medible y siempre pertenece a un grupo. Cada memoria individual pertenece a un grupo, y el grupo, que también son llamadas “las otras personas” conciben su unidad y peculiaridad a través de una imagen en común de su pasado (1995, p. 127). Esta primera conceptualización se refiere a que cada individuo pertenece a un grupo, y, consciente o inconscientemente, cada individuo se entretiene con varias imágenes colectivas de sí mismo o misma y memorias. A partir de esto, los autores pasan a otro nivel de comunicación, pasan a una cultura objetivada, es decir, a una identidad concreta. Con esto, Assmann y Czaplicka se refieren a que el grupo basa su conciencia de unidad y especificidad que conlleva a una formativa y normativa de impulsos de ella, lo que permite el grupo reproduzca su identidad (1995, p. 127).

Al tener el concepto de memoria comunicativa definido como una memoria de todos los días, Assmann y Czaplicka mencionan que la memoria cultural sería lo contrario, es decir, hay una distancia de la memoria y comunicación de cada día y su horizonte no varía. Este horizonte está fijo debido a situaciones del pasado y que cuya memoria se mantiene por las representaciones culturales, como los ritos, textos y monumentos, y comunicación institucional, como práctica, observación, oralidad. A esto se le considera como “figuras de la memoria”. Por otro lado, esta representación cultural y comunicación institucional pueden dialogar con el concepto de archivo y el repertorio de Diana Taylor. “The archive of supposedly enduring materials (i.e., texts, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral repertoire of embodied practice/knowledge (i.e., spoken language, dance, sports, ritual)” (2013:

19). En este caso, el archivo tendría semejanza con las representaciones culturales, y el repertorio con la comunicación institucional. Estas dos formas aportan a la forma de identidad cultural.

En esta línea, Assmann y Czaplicka relacionan la memoria cultural con tres puntos. La memoria y el pasado contemporáneo, la cultura y la sociedad, y la explicación de su relación conlleva seis puntos. El primero, la concreción de la identidad o la relación al grupo. “Cultural memory preserves the store of awareness and peculiarity” (2013, p. 130). Esta conciencia lleva a una identificación positiva, como, por ejemplo, esto es lo que somos; o negativa, como, por ejemplo, eso es nuestra oposición. En el caso de la cultura negra en Perú, a partir del renacimiento afroperuano su identidad se afirmó como negros peruanos, y en el ámbito negativo, la apropiación de su cultura por parte de los blancos criollos y la falta de apreciación a su cultura sería su oposición.

En segundo lugar, Assmann y Czaplicka consideran que la capacidad de reconstruirse. “No memory can preserve the past. What remains is only that “which society in each era can reconstruct within its contemporary frame of reference”” (2013, p. 130). En efecto, la memoria cultural trabaja con la reconstrucción y el conocimiento de la situación de la que se vive. Además, mencionan que la memoria cultural existe en dos maneras. La primera, en representaciones culturales, y la segunda es a través de la comunicación institucional de la actualidad. Este es un caso muy importante para la población afroperuana. Después de años de opresión y esclavitud, el movimiento del renacimiento afroperuano aportó a la reconstrucción de la diáspora africana dentro del nuevo contexto en el que se encontraban, sin embargo, estas manifestaciones artísticas no olvidaron el pasado que une a los negros peruanos, es decir, a los afrodescendientes en Perú.

El tercer punto es la formación. Según lo mencionan Assmann y Czaplicka, la transmisión oral colectiva de conocimiento es un requisito para la comunicación en la herencia de la culturalización institucional de la sociedad. Para este concepto es importante mencionar que la diferencia entre la memoria colectiva y la memoria comunicativa no es la misma que el lenguaje oral y escrito (2013, pp. 130-131). Este punto es importante, pues los líderes del renacimiento afroperuano usaron herramientas diferentes a las validadas por la academia. Para esto, los líderes recurrieron a los recuerdos de los ancianos de la comunidad negra, rumores,

leyendas y mitos, la memoria ancestral, y además remembranzas y recuerdos culturales de otras comunidades de la diáspora (Feldman, 2009, p. 5).

En cuarto lugar, está la organización. Para este punto, Assmann y Czaplicka, se refieren a “a) la institucionalización de la comunicación, a través de la formulación de la situación comunicativa en la ceremonia, y b) la especialización de los portadores de la memoria cultural” (2013, p. 131). En este contexto, el punto a) se refiere a la memoria comunicativa, y para ello la división y estructura de la participación no tiene reglas, y tampoco hay una persona especializada en ellas. A diferencia de la memoria comunicativa, la memoria cultural sí tiene a personas especialistas en cultivar la memoria colectiva a través de prácticas especializadas. En este capítulo, la persona especializada en compartir la memoria colectiva de la comunidad negra sería la lideresa del renacimiento afroperuano, Victoria Santa Cruz. Ella usó la herramienta de la memoria ancestral con el fin de empoderar a los negros peruanos de su diáspora africana y negritud.

La quinta característica de la memoria colectiva es la obligación. Para que el grupo pueda identificarse con una imagen propia del individuo junto con el grupo, se debe tener un sistema de valores y diferenciaciones que estructuren la identidad del grupo y cumplan con el suministro cultural y con la simbología del grupo (2013, p. 131). En el caso de las herramientas usadas por los líderes del renacimiento afroperuano tenían como horizonte la crítica social y la reconexión y reconstrucción de su diáspora africana y la negritud.

El último punto característico de la memoria colectiva es la reflexión. La memoria colectiva es reflexiva en tres formas. La primera forma es práctica-reflexiva; la segunda forma es autorreflexiva, pues de este modo el individuo se explique, se distinga y reinterprete según estas reflexiones que le brinda la memoria. La tercera forma es que la memoria colectiva es reflexiva por sí misma al reflejar la autoimagen del grupo y preocupación y postura con el sistema social (2013, p. 131). Este último punto caracteriza al renacimiento afroperuano ya que fue un movimiento que surgió para reafirmar la identidad de los negros peruanos en un país donde su cultura era minimizada y no aceptada. Este movimiento como una afirmación de una identidad positiva a través de las creaciones artísticas frente a su sistema social.

El Renacimiento Afroperuano, sostengo, es un movimiento existencial, puesto que una identidad positiva nueva se gesta y se construye a través del acto de creación. El decir

“identidad positiva” no tiene nada que hacer con un juicio de valor (por ejemplo: bueno, favorable). Una concepción de identidad negativa del afroperuano hubiese sido concebirse como no-cholo, no-criollo. Si bien este es el caso, el negro renacido no se define sólo por lo que no es; sino que, a través de la creación artística en la música, la poesía, la danza y la filosofía; el negro afirma: ¡esto soy! Lo afirma, lo baila, lo declama, lo canta. Son ritmos renovados y algunos nuevos, son prácticas que no se había visto antes en el escenario [...], prácticas que se van construyendo, estetizando y nutriendo de diversas corrientes intercontinentales para constituirse; y de discursos igualmente abiertos (2019, p. 160).

En este sentido, en todo ejercicio de la memoria se da una búsqueda y una afección. “Es decir, cuando el enunciador busca y selecciona recuerdos en su mente, al mismo tiempo provoca en él sentimientos y afecciones. La imagen del pasado es valorada. Su presencia establece una relación que modaliza tanto lo sensible (afecta los sentidos) como lo afectivo (despierta sentimientos positivos o negativos)” (Carazas, 2017, p. 157). Así, se utiliza la memoria colectiva para crear reflexiones e individuos que busquen crear estructuras sociales cambiantes. En el caso de los líderes del renacimiento afroperuano, Victoria y Nicomedes Santa Cruz, el uso de sus herramientas tienen el fin de reproducir el pasado desde el punto de vista del presente.

La memoria ancestral fue una herramienta trabajada por Victoria Santa Cruz para trabajar la memoria colectiva. En este caso, Victoria Santa Cruz es una persona de la diáspora que trabajó con las herramientas de historia y de la de la memoria para definir su herencia africana, para esto, reprodujo el pasado. Para definir la memoria, Feldman se basa en el historiador francés Pierre Nora, quien, en su trabajo, sostiene que los artistas de la diáspora se conectan con el pasado mediante sus trabajos creativos. “En algunos casos, la danza juega un papel vital en la reconstrucción y en la “ubicación” de las memorias diaspóricas latentes o que se están desvaneciendo, lo que es particularmente relevante para la visión de conjunto de las coreografías africanistas de Victoria Santa Cruz” (2009, p. 59).

De esta manera, la recreación de los bailes negros peruanos que hizo Victoria Santa Cruz cuestionó el criollismo y forjó una identidad diaspórica con instrumentos musicales y expresiones culturales. A través de la memoria ancestral, ella pudo conectarse con su patria africana con su propio instrumento, su cuerpo, pues, buscó en él los recuerdos y memorias de

su herencia africana. Sus bailes recreados representan el patrimonio real de los afroperuanos, y, además, logró que la memoria ancestral se un recurso importante en los métodos de estrategias coreográficas de los bailes afroperuanos (2009, p. 61).

En 1958, se crea el grupo Cumanana por Nicomedes Santa Cruz, y Victoria Santa Cruz se acopla el siguiente año como directora. Esta compañía produjo grandes obras teatrales que estuvieron ambientadas en el contexto de la esclavitud, y a través de ese ambiente se recuperó la herencia africana. Se sabe también que ambos hermanos participaron en la compañía de José Durand, sin embargo, el enfoque de Durand tenía como horizonte la nostalgia criolla y buscaba revivir en sus producciones la época colonial. Sin embargo, en esa época la esclavitud seguía vigente y los negros peruanos no gozaban de libertad, y sus condiciones de vida impedían desarrollar y afirmar su identidad. En las producciones teatrales de Cumanana, a diferencia de las producciones de la compañía de José Durand, había una crítica social al haber comentarios sarcásticos sobre el racismo y la desigualdad que tuvo como resultado una escenificación pública de la negritud que afirmó su identidad y diferencia racial, y con ello, el orgullo negro.

La primera producción teatral de Cumanana fue una obra de tres actos titulada “Zanahary”. El primer acto, titulado “Callejón de un caño”, ponía en contexto a la Lima de principios del siglo XX. la vida cotidiana de una lavandería de un callejón. En este acto también incluía “La pelona”, sketch basado en un poema de Nicomedes Santa Cruz, y se hablará de este tema más adelante. El segundo acto, “La escuela folklórica”, hacía énfasis y satirizaba las implicancias racistas. Por último, en el tercer acto se presentaba un ritual de curación africanista combinado con bailes y tambores. Esto fue dirigido por Victoria Santa Cruz. Este es un ejemplo de investigación diferente a las validadas a la academia, pues no había información para conocer estos rituales, por lo que se asume que se valieron de prestarse símbolos de un gran número de prácticas africanas (2009, pp. 64-65).

Después de “Zanahary”, Victoria Santa Cruz produjo su siguiente obra, “Malató”. Feldman menciona que esta obra estaba contextualizada en una hacienda en el año de 1833. La obra trataba sobre una esclava, interpretada por la misma Victoria Santa Cruz, que se convierte en la amante del patrón y cree que tiene mayor estatus que los demás esclavos. Sin embargo, cuando el patrón se harta de ella, la echa el esclavo brujo que estaba enamorado de ella intenta volver a ganársela. Esta obra contenía canciones afroperuanas y criollas, y poesías compuestas

por Nicomedes Santa Cruz. Esta obra funcionó como contramemoria al dramatizar las relaciones íntimas entre la esclava u el patrón, pues estas historias habían sido excluidas de la historia oficial del Perú. Además, esta obra reconstruyó prácticas religiosas los negros peruanos provenientes del África (2009, pp. 64-66).

En este contexto, estas obras colocaron a Victoria Santa Cruz como una líder y mentora que despertó la conciencia diaspórica negra, a la autoconciencia y el orgullo racial en los miembros de la compañía. De esta manera, estas obras tuvieron un logro social y, dentro del movimiento del renacimiento afroperuano, estas obras aportaron en la creación y construcción de una identidad que iba desde la criolla hasta la diaspórica africana, y de una manera, reparó la mirada de inferioridad que los propios negros peruanos tenían de su cultura.

Victoria Santa Cruz definió la memoria ancestral en una reflexión sobre las manifestaciones culturales.

Explicando qué quiere decir con “memoria ancestral”, Victoria escribe: ¿Qué es ancestro? ¿es acaso una memoria? ¿y de ser así qué pretende recordarnos?... Las manifestaciones culturales populares de raíz africana que heredera, y a las que más tarde me dediqué por vocación ancestral, condicionaron en mí cierta disposición hacía un aspecto del ritmo que habría de traducirse con el correr del tiempo en una “nueva” técnica: Descubrimiento y desarrollo del sentido rítmico... La curiosidad llegó a su clímax al ahondar en aquella cosa mágica (cuya base adquirí por ancestro) que lleva el nombre de ritmo (1978, p. 5)

La metodología de la herramienta de la memoria ancestral según Feldman no es como una investigación. No hay una especialización en las culturas orgánicas, y es a través del ritmo que aparece la conexión con las culturas ancestrales.

Las culturas orgánicas son organizaciones de seres humanos que siguen desarrollando un conocimiento orgánico heredado que se encuentra entre-lazado con la trama de la vida cotidiana. En las culturas orgánicas no existe algo como una “especialización” o “arte”; el baile y la música son parte de la vida, se aprenden de la vida y se representan con el propósito de vivir. Con el correr del tiempo, este conocimiento va disgregándose hasta que se rompe el equilibrio del proceso y aparece la División. Rezagos del

conocimiento aludido quedan escondidos en lo que se conoce como folklore. El ritmo es el eterno organizador, es la clave de la conexión con los secretos de las culturas orgánicas del pasado. Este es el secreto que debemos penetrar por medio de nuestro cuerpo físico que funciona como vehículo, nunca por medio del intelecto frío y colonizador. La danza, que emana del plexo solar, es un medio para la conexión con el ritmo, pero debemos recordar que la danza es exclusivamente un medio, no una meta. La naturaleza secreta del ritmo, heredada de las culturas ancestrales, no puede ser expresada a través de definiciones (“tempo”, “compás”, “métrica”, “movimiento”, “orden”, etc.), ya que estas son solo una consecuencia del ritmo (igual como la danza es una consecuencia del ritmo). La educación rítmica es fundamental, no solo para quienes practican el ejercicio de una disciplina artística específica, sino como elemento formativo para el hombre en general, sea cual fuere la actividad a la que este se dedique, pues es la base de toda educación, la que nos lleva a la comprensión de nuestros procesos psicológicos. A través de fórmulas rítmicas de extracción africana, enfatizando el binomio de que una parte contiene el sonido y otra el silencio, este método guía a los practicantes a través del proceso de empezar por encontrar y confiar su punto de partida –el ego– para hacer una profunda conexión con verdades ancestrales a través del sentido interior del ritmo (2007: 79).

De esta manera, la memoria ancestral escenificada de Victoria Santa Cruz funciona a través del cuerpo, pues es su instrumento donde las memorias ancestrales pérdidas se acumulan. En 1966, Victoria Santa Cruz fundó su nueva compañía “Teatro y Danzas Negras del Perú. Ahí, Victoria dirigió a los miembros a través de la compañía a través de la memoria ancestral. Les enseñó que antes de bailar tenían que tener un autoconocimiento para que al momento de bailar no sea solo una serie de movimientos para componer una coreografía, sino que el autoconocimiento llevaría a una expresión del conocimiento interior. De esta manera, los miembros de la compañía afrontaron y aceptaron su negritud, trabajaron en su autoconciencia y en su orgullo, lo que llevó a enfrentar el racismo y afirmar su identidad a través de las expresiones artísticas.

Por otro lado, la literatura oral que el autor afroperuano Nicomedes Santa Cruz escribe y declama, abarca a un nuevo público y la vuelve más popular volviéndola más popular a través de sus décimas. De Swanson añade “his poems are inspired by the life of the descendants of

African slaves who managed to keep the memory of their origins alive, then reinvented and created those memories anew in songs wrought into décimas” (2017, p. 104). En este contexto, las décimas de Nicomedes Santa Cruz son consideradas discursos que propagan la memoria colectiva.

Brevemente, una décima se compone de diez versos de ocho sílabas con una variación de una rima ABBACCDDC. Las décimas se suelen cantar o recitar acompañadas de música. Dada su naturaleza oral y auditiva, la tradición de la décima es un género vivo que aún se practica en muchos países de América Latina. Además, por su ritmo interno y su función de rima como dispositivo mnemotécnico, la décima se convirtió en una forma de expresión artística favorita entre las poblaciones afrodescendientes de habla hispana de Perú. (De Swanson, 2017, p. 105)

Se sabe que Nicomedes Santa Cruz escribió una décima a pedido de José Durand, la cual fue titulada como “Ritmos Negros del Perú”. Esta décima abordó algunos temas que Santa Cruz luego desarrollaría en sus siguientes trabajos. Estos temas tocarían la conciencia de la historia de represión de los afroperuanos, pero también de sus formas de resistencia cultural, combinada con un testimonio edificante y orgulloso de sus raíces africanas (Aguirre 2013: 146).

Ritmos de la esclavitud
contra amarguras y penas.
Al compás de las cadenas
ritmos negros del Perú (Santa Cruz 1957: 431).

De Swanson identifica esta primera parte de la décima como una especie de memoria cultural, pues estos versos son las memorias que permitieron a los afroperuanos sobrevivir de la esclavitud. (2017: 146). De esta manera, la décima responde a el silencio de las comunidades negras y se convierte en una herramienta para combatir la invisibilidad.

De Africa llegó mi agüela
vestida con caracoles,
la trajeron lo'epañoles
en un barco carabela.

La marcaron con candela,
la carimba fue su cruz;
y en América del Sur,
al golpe de sus dolores,
dieron los negros tambores
ritmos de la esclavitud (Santa Cruz 1957: 431).

Esta parte de la décima da testimonio de la trata de esclavos desde el Atlántico Negro hasta el Perú. Un elemento clave del poema es la mención de los sonidos de los tambores, pues alude a los ritmos de esclavitud, lo cual señala que su abuela, como muchos otros africanos, se volvieron esclavos (2017: 107).

Por otro lado, Nicomedes también escribió poemas en su compañía Cumanana para luego ser representados. La décima más representativa fue “La pelona”, en la cual hace una crítica a los y las afrodescendientes por avergonzarse y quiere pretender ser lo que no son (Aguirre 2017: 150). La historia trata sobre una mujer afroperuana se viste para parecerse a una mujer modelo dictada por los parámetros sociales, proyectan una imagen grotesca de la mujer afroperuana (Di Laura 2017: 340).

Te cambiaste las chancletas
por zapatos taco aguja,
y tu cabeza de bruja
la amarraste con peinetas.
Por no engordar sigues dietas
y estás flaca y hocicona.
Imitando a tu patrona
has aprendido a fumar.
Hasta en el modo de andar
cómo has cambiado, pelona (Santa Cruz, s/f).

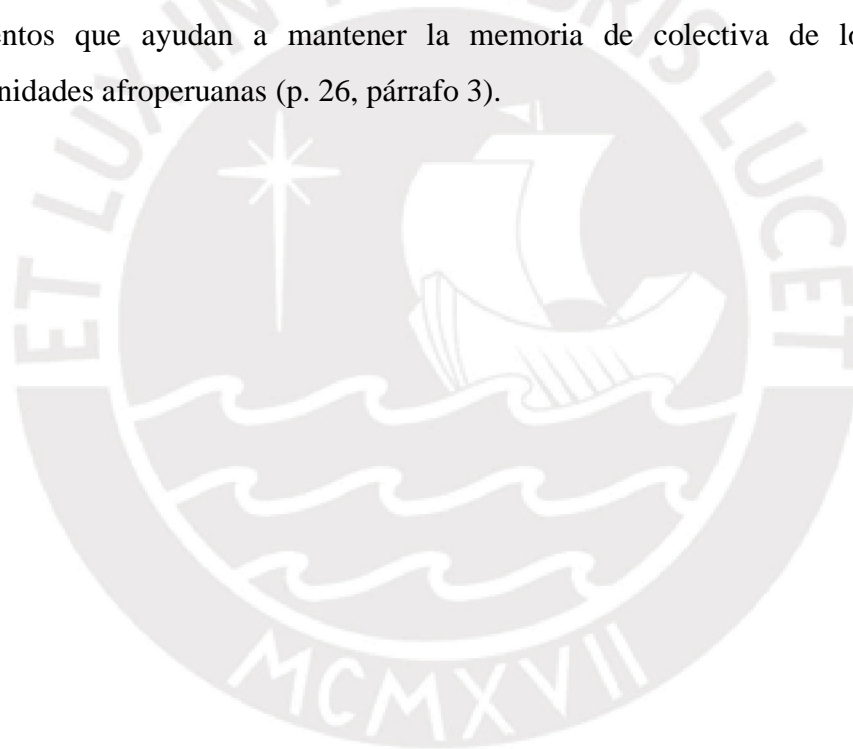
Di Laura menciona que el ritmo y la musicalidad es de gran notoriedad. Además, añade que el humor es captado desde el inicio de la décima y que es un elemento fundamental en la oralidad del discurso del poema (2017: 342). Así, estos elementos ayudan a que este tipo de discursos quede en la memoria. Además, las décimas permitieron ser un elemento de resistencia

de la memoria colectiva que criticó la realidad social que vivían los negros peruanos, y que impulsó a la reconexión con la diáspora africana y la negritud. De esta manera, Nicomedes Santa Cruz vincula su herencia cultural de África como origen ancestral. En sus décimas, Santa Cruz reconoce el dolor y el potencial de este a través del sonido para recordar y superar su pasado de violencia (De Swanson 2017: 110). Así, reclama la pertenencia, afirma su identidad y mantiene viva la memoria de sus orígenes.



Conclusiones

1. A partir de la búsqueda de recursos no aceptados por la academia por parte de los líderes del renacimiento, inicio la reivindicación de la identidad afroperuana (p. 12, párrafo cuatro).
2. La memoria ancestral fue una herramienta estudiada por Victoria Santa Cruz que ayudó a la apropiación de la herencia por parte de los afrodescendientes a través del cuerpo, e impulsó a perseverar la memoria colectiva a través de esta práctica. De esta manera, a través de este método se practica la reconexión de la diáspora y la negritud (p. 24, párrafo 1).
3. Las décimas escritas y compartidas a través de la oralidad del discurso por Nicomedes Santa Cruz describen el pasado de los afrodescendientes y están compuestos por elementos que ayudan a mantener la memoria de colectiva de los pueblos y comunidades afroperuanas (p. 26, párrafo 3).



Recomendaciones

En el caso se aborde el tema tratado una investigación, recomiendo, desde el punto de vista metodológico, realizar encuestas a los grupos folklóricos afroperuanos sobre su conocimiento del renacimiento afroperuano y la influencia de la metodología y lineamiento de sus líderes en sus representaciones artísticas actuales, y también recomendaría añadir preguntas sobre cómo el pasado se reconstruye en sus expresiones artísticas.

Por otro lado, invito a la facultad de Artes Escénicas a seguir investigando sobre las expresiones artísticas afroperuanas y la importancia de conocer su historia. Estas comunidades hasta el día de hoy, a pesar de las luchas de resistencia a través del arte, siguen siendo minimizadas y silenciadas. Es importante seguir investigando sobre el tema para generar espacio de escucha y empoderamiento a estas comunidades.



Lista de referencias

- Aguirre, C. (2013a). Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano. *Histórica*, XVIII (2), 137–168.
http://pages.uoregon.edu/caguirre/Aguirre_Nicomedes.pdf
- Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 65, 125–133. <https://www.jstor.org/stable/488538>
- Bowser, F. (1974) *The African Slave in Colonial Peru, 1524–1650*. Stanford, CA: Stanford university Press
- Carazas, M. (2017). Caitro Soto: «De canto, baile y cadenas». Testimonio y cultura afroperuana. *Tesis*, 10, pp. 153–174.
- De Swanson, R. (2017). Sung with Ink and Paper: Nicomedes Santa Cruz and the African Strand in Peru. *Hispania*, 100(1), 102–113. <https://www.jstor.org/stable/26387679>
- di Laura, G. (2017). La décima y la oralidad. *Desde el Sur*, 9(2), 337–345.
<https://doi.org/10.21142/DES-902-2017>
- Feldman, H (2009). *Ritmos Negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana, e dición español* [traducción de Adriana Soldi]. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú e IEP.
- Feldam, H. (2013). Escenificando la negritud en la Lima de mediados del siglo XX: Las compañías Pancho Fierro y Cumanana. En *Lima, siglo XX: Cultura, socialización y cambio* (pp. 199–235). Fondo Editorial PUCP.
- Flores, G (1984). *Aristocracia y Plebe: Lima: 1760-1830*. Lima: Mosca Azul Editores.

Llanos, E. (2017). El Pacífico negro y el negro del Pacífico: un contrapunto a las tesis gilroyanas sobre la música negra peruana. *El oído pensante*, 5(1), 1–19.

<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/452911>

Miranda, J. (2019). El renacimiento afroperuano y el renacer del contrapunto. *Cultura Afroperuana. Encuentro de investigadores*. 2019, 1, 15.

Lloréns Amico, José Antonio 1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano

Romero, R. (1994). Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions. En G. Béhague (Ed.), *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South America* (pp. 307–330). Transaction Publishers.

https://www.academia.edu/13259474/Black_Music_and_Identity_in_Peru_Reconstruction_and_Revival_of_Afro_Peruvian_Musical_Traditions

Santa Cruz (1978) “El conjunto nacional de folklore”. En: *Folklore: Reencuentro del hombre con sus raíces 1: 14-17*.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

<https://palestinianstudies.files.wordpress.com/2017/01/taylor-the-archive-and-the-repertoire.pdf>