

***Propuestas de Paul Zumthor y Margit Frenk
para la construcción de la identidad afroperuana desde la performance en
la obra de Victoria Santa Cruz***

Erika Moreno¹
Universidad Católica Andrés Bello
eamoreno.20@est.ucab.edu.ve

Resumen

Este ensayo analiza parte de la obra poética de Victoria Santa Cruz, la compositora y activista afroperuana que llegó a ser conocida como la madre de la danza y el teatro afroperuano, debido a generar un cambio en la manera de construir la identidad y aceptación de la comunidad afroperuana en el continente. Por medio del análisis de tres de sus poemas —«Ven a mi encuentro», «Pa' goza con el ritmo del tambó» y «Me gritaron negra»— es posible observar los elementos que caracterizan la identidad, desde las palabras empleadas hasta la selección musical que las acompaña, comprendiendo el proceso artístico del cual dependen como su poder para retratar una cultura y los problemas a los cuales se enfrenta. Esto, gracias a la performance como medio para compartir los sentimientos y brindarle a la oralidad el lugar correspondiente dentro de la literatura.

Palabras clave: literatura oral, poesía, performance, afroperuana, poemas, identidad.

¹ Estudiante del 8vo semestre de Letras.



Proposals by Paul Zumthor and Margit Frenk for the Construction of Afro-Peruvian Identity Through Performance in the Work of Victoria Santa Cruz

Abstract

This essay examines selected poems by Victoria Santa Cruz, the Afro-Peruvian composer and activist widely recognized as the mother of Afro-Peruvian dance and theater. Her work significantly reshaped how the Afro-Peruvian community on the continent constructs identity and fosters acceptance. Through an analysis of three poems—"Ven a mi encuentro" (Come to Meet Me), "Pa' goza con el ritmo del tambó" (To Enjoy the Rhythm of the Drum), and "Me gritaron negra" (They Called Me Black)—this study identifies the defining elements of her identity construction, from her choice of words to the accompanying musical arrangements. It illuminates the artistic process that underpins her ability to portray a culture and its challenges. Crucially, the essay emphasizes performance as a vehicle for sharing emotional experience and restoring orality to its rightful place within the literary tradition.

Keywords: Oral literature, poetry, performance, Afro-Peruvian, poems, identity.

Introito – Portadores de voz

Si bien es importante el texto para la realidad retórica, es por medio del empleo vocal que esta atraviesa una justificación. La comunicación poética oral depende de una situación en donde se escuche, por lo que, se necesita la complementación del texto con la ocasión, el público, quienes transmiten el mensaje y el objetivo de dicha elaboración artística. Por estos motivos, surge la performance. El hábito de escuchar, adjuntado a todo tipo de obras, impregnó la escritura; esto se pudo observar –por mencionar un lugar común– en la literatura medieval española, por la costumbre de recitar ante muchos oyentes y completar la experiencia literaria y performática, llegando, posteriormente, a ser reconocida y estudiada en lo que hoy en día es conocido como América Latina.

Cuando se intenta negar la presencia de la oralidad en la literatura se cae en un pensamiento peyorativo y sesgado sobre el impacto, y la importancia, de la literatura oralizada. A nivel global se ha demostrado que la voz «participa con toda su materialidad en la significancia del texto [como] una situación de discurso en presencia»², por lo que, la voz –al ser expresada oralmente– no es solo un vehículo para transmitir el mensaje, sino que, también, influye en el significado y lo acompaña por medio de entonaciones y aspectos físicos que le nutren. Una manera de comprobar el impacto de la oralidad en la escritura es gracias al uso de notas musicales en manuscritos, como evidencia Frenk, al partir

[...] de que se cantaban, y también las alusiones al canto y al acompañamiento instrumental. Hay que tomar en cuenta, además, la multitud de informaciones documentales de tipo anecdótico que nos hablan de juglares, cantantes, recitadores y lectores, “portadores de voz” y de su público de oyentes³.

La difusión de la literatura era posible debido a contar con el acompañamiento de instrumentos musicales, es decir, los textos no eran únicamente leídos, sino cantados e interpretados. Existían personas formadas y encargadas para transmitir el conocimiento y los rasgos de la cultura de forma oral –juglares, cantantes, recitadores–. Es a causa de esto, además de factores como la memoria, la performance y el lugar, que la literatura oralizada está en un constante movimiento. No es de carácter estático, va cambiando con el tiempo, por lo que,

[...] cuando un texto de esa índole se transcribe en un manuscrito (o, más tarde, en un impreso), lo que se registra es sólo una versión, versión efímera, que se pronunció en cierta ocasión y que difiere en más o en menos de las pronunciadas en otras ocasiones⁴.

Así, la escritura parecía capaz de fijar un momento único del texto, se volvía de naturaleza efímera aquello que tenía múltiples formas en su estado original. La oralidad permite el dinamismo y el intercambio

² Margit Frenk, *Los espacios de la voz* (Madrid: Universidad Complutense, 1991), 26.

³ Frenk, *Los espacios de la voz*, 27.

⁴ Frenk, *Los espacios de la voz*, 36.

de interpretaciones, la continua transformación. Esta era central para la comunicación y la preservación de la tradición literaria, por lo que, si hasta este punto la lectura en voz alta y la oralización han demostrado ser un factor tan vital en las culturas, pudiéramos preguntarnos cuándo comenzó a leerse en voz silenciosa. Todo parece señalar que, pese al surgimiento de la imprenta, el proceso de lo oral a lo escrito fue de carácter gradual. Contrario a cómo en algunas ocasiones se intenta plantear, la oralidad continuó durante varios siglos más presente que la lectura. Esto permite reconocer que: «la imprenta vino a dar ímpetu especial al largo proceso de transformación de un público de oyentes en un público de lectores [cambio que] ya se venía produciendo antes de la era del libro impreso»⁵ dentro de la sociedad occidental, por lo menos, hasta el período del Romanticismo.

Es importante mantener presente que aún no han terminado los trabajos de investigación correspondientes a la oralización. Todavía queda mucho por descubrir partiendo de que este será un proceso de muchos más años, hasta lograr establecer los criterios más cercanos y apropiados para la representación de la realidad propia de cada contexto. Sin embargo, este es el punto de inicio para estudiar la repercusión de la performance como representación artística y, particularmente, su posicionamiento en la identidad afroperuana.

La compositora que difundió el arte afroperuano

Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra nació el 27 de octubre de 1922 y falleció el 30 de agosto de 2014. Fue una coreógrafa, compositora y activista afroperuana que llegó a ser conocida como la madre de la danza y el teatro afroperuano. En compañía de su hermano, Nicomedes Santa Cruz, se le atribuye el renacimiento de la cultura afroperuana durante las décadas de 1960 y 1970, resaltando que ambos provenían de una larga genealogía de artistas e intelectuales. Se considera que el afrocentrismo marcó vital influencia en su visión de la danza y la composición, buscando aludir a la creación y descubrimiento de las formas africanas.

⁵ Frenk, *Los espacios de la voz*, 40.

Desde una edad muy temprana, Victoria Santa Cruz se introdujo en las bellas artes, puesto que provenía de un hogar lleno de artistas y músicos negros. Entre sus primeras influencias estaban sus padres, de quienes aprendió sobre la danza afroperuana –como la marinera y otros bailes criollos–, la poesía y la música. Sus pasiones derivaron en un autodescubrimiento y necesidad por recuperar la cultura enfocada en el ritmo interno, lo que definiría como memoria ancestral⁶. Su principal objetivo consistía en despertar la conciencia y el orgullo negro afroperuano, al estar cansada de observar actos de racismo o denigración desde su niñez, enfocándose en una visión de la historia en donde los africanos son parte vital en la transformación del mundo, como transmisores de la cultura y el enriquecimiento global.

Estos intereses no surgen de la nada, sino que se vieron apoyados y en continuidad con el uso de la negritud, el cual fue:

[...] un discurso de reivindicación identitaria elaborado por intelectuales negros que asumieron una posición enunciativa, la de sujetos subordinados y racializados, desde la cual reclamaron para sí un lugar en la historia. Sus orígenes están en el ámbito literario, específicamente en la poesía y el surrealismo, pero con el tiempo se transformó en una expresión política vinculada a los movimientos anticoloniales⁷.

De esta manera, la negritud se convirtió en un discurso para la reivindicación de la identidad negra, se reclamaba el espacio merecido en la historia y se desafiaba al sistema que buscaba la marginalización. A raíz de esto Victoria Santa Cruz pudo encontrar su voz. Durante una entrevista, se le preguntó a la compositora qué había aprendido del racismo, direccionado a sus vivencias, a lo que ella respondió: «Dentro de poco, dejaré esta vida y quiero ir en paz, con la conciencia tranquila, y veremos qué sucede aquí. Pero todo está debilitado, dislocado en todo el mundo. Y todos están perdiendo porque realmente no es así como se pelea», siendo este el pensamiento que marcó su trayectoria e ideales, apoyándose en dar respuestas al racismo y a la discriminación.

⁶ José Santa Cruz, «El rostro cinematográfico» (Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011).

⁷ María Elena Oliva Oliva, «Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano» (Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2020), 9.

Queda claro que estas son formas de violencia ante las cuales Victoria Santa Cruz se encontraba expuesta pero, principalmente, herida porque «el odio al otro puede pasar por un odio a sí mismo, [llamado] autodiscriminación»⁸, como una realidad a la cual se vio enfrentada durante una considerable etapa de su vida. Para ella, «la discriminación no solo atraviesa la dirección blanco/negro o blanco/indio; sino [que] además cruza por las coordenadas negro/negro e indio/indio. Su lucha por lo negro se convirtió en una lucha por la familia humana, según sus palabras»⁹, esforzándose así en lograr los parámetros sobre los cuales estarían orientados sus luchas sociales. Para la cantante, la discriminación podría estar presente en todos los grupos, derivando tanto en rechazo como en conflictos. Victoria Santa Cruz, por medio de la reivindicación de la negritud, buscaba una lucha que rescatase a la humanidad, eliminar la existencia de barreras impuestas y la comprensión de todos los grupos sociales, tanto a nivel interno como externo.

Es posible encontrar todos estos rasgos propios del movimiento identitario dentro de su producción musical, la cual se apoya en sus vivencias y activismo para la creación de un discurso identitario que será revisado a continuación, destacando sus características y resaltando su pertenencia a una comunidad en particular.

Ven a mi encuentro

A bailar Zamacueca nadie me gana, cariño.

Nadie me gana.

¿Onta el negro que dijo que me ganaba?

¿On ta? ¿On ta?

(Aquí estoy, aquí mismito y te lo voy a demostrar)

(Te lo voy a demostrar)

Ven a mi encuentro si te atreves.

Ven a mi encuentro si te atreves.

⁸ Sandra Katherine Gordillo, «"Me gritaron Negra": entre la negación y la reivindicación», (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2019), 12.

⁹ Sandra Katherine Gordillo, «"Me gritaron Negra": entre la negación y la reivindicación», 12.

Pa bailar conmigo riñones hay que tener
(Pa bailar conmigo riñones hay que tener)
(Pa bailar conmigo riñones hay que tener)
(Pa bailar conmigo riñones hay que tener)

Ven acércate si te atreves qué esperas pues
(Pa bailar conmigo riñones hay que tener)
(Pa bailar conmigo riñones hay que tener)
(Pa bailar conmigo riñones hay que tener)
(Pa bailar conmigo riñones hay que tener)

Ven a mi encuentro si te atreves, demuéstrame que puedes
(Ven a mi encuentro si te atreves, demuéstrame que puedes)
Ven a mi encuentro si te atreves, demuéstrame que puedes
(Ven a mi encuentro si te atreves, demuéstrame que puedes)
Ven a mi encuentro si te atreves, demuéstrame que puedes

Ven a mi encuentro si te atreves, demuéstrame que puedes
(Ven a mi encuentro si te atreves, demuéstrame que puedes)
Uuuuhhhh jaaaaaa
za za za... za za za

Pa bailar conmigo riñones hay que tener
Pa bailar conmigo riñones hay que tener
Pa bailar conmigo riñones hay que tener
Pa bailar conmigo riñones hay que tener

Toma mientras, toma mientras
Toma mientras, toma mientras

(Aquí estoy) (Ya te muestro cómo bailo)

Anda ahí, anda no más

Negro tonto, Negro tonto, Negro tonto

Dale ahí, dale ahí

(Toma, toma)

(Toma, toma)

(Toma, toma)

¡Sabooooooooor!

(Negra, negra, negra, negra)

(Toma, dale, toma, dale, compañero)

Nos fuimos ándale compadre

Alegra esa vida

Que mi Zamaueca - Zamaueca

Ueca Zama - Zamaueca

Za Za - Za Za

Za - Zamahueca

Za - Zamahueca

Este es el primer ejemplo que se analizará de orgullo por parte de la artista con respecto a ser una mujer de la comunidad afroperuana. Se puede decir que una cultura actúa sobre los individuos que la componen, dotándola de gestos, palabras e ideas. La oralidad lo que busca demostrar es todo aquello que dirigimos hacia el otro, ya sea un gesto o una mirada, es decir, una estructura corporal capaz de generar una respuesta en el espectador. Estos gestos tendrán como finalidad marcar la conexión entre la poesía y el cuerpo durante la interpretación.

El texto no será el único protagonista, sino que al cuerpo le corresponderá modalizar el discurso y volverlo algo aún más explícito para quien esté recibiendo el mensaje, prácticamente, el cuerpo se vuelve un espacio para exteriorizar el poema. Si bien en la literatura escrita es posible rescatar algunos rasgos de la oralidad, la mayoría de estos se pierden en el proceso de transcripción y, así, una parte fundamental del relato va desapareciendo con el tiempo.

La voz era la responsable de brindarle a las letras un espacio. Al pronunciarlas, estas volvían a adquirir el sonido que había sido abandonado, de forma temporal, una vez fueron representadas gráficamente. Para Juan Pablo Bonet, esto se demostraba en una partitura porque

[...] leer no es otra cosa que manifestar el que lee que va conociendo por aquellas señales como si fueran retratos, los originales de que informan y yéndolos reconociendo y nombrando continuamente [...] va componiendo las palabras [es decir, el discurso hablado]¹⁰.

Esto quiere decir que leer solo podía referir a leer en voz alta y no en silencio como hoy en día. Este es un concepto que se ha distorsionado con el paso del tiempo y adaptado a las necesidades vigentes para cada cultura y comunidad, pero no significa que el paso de la oralidad a la escritura sea erróneo, puesto que hasta cierto punto es capaz de garantizar que la historia no se pierda. Aun así, al hacer esto, la obra se encuentra estancada a una versión incambiable, mientras que, en su naturaleza oral, el traspaso entre generaciones la ira nutriendo de esos rasgos propios de cada comunidad, adaptándose al contexto en el cual se encuentre y envolviendo a más miembros de la cultura.

Como bien se puede observar, aquellos que buscaban la presencia del negro en las esferas sociales, políticas y económicas fueron denominados negristas, por lo que, una vez adoptado el nombre, se cree que lo único sensato que han hecho los integracionistas fue llamarlos así, pues negrista es aquel que quiere a los

¹⁰ Margit Frenk, *La ortografía elocuente (Testimonios de lectura en el Siglo de Oro)* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1983), 522.

negros más que a cualquier otra raza. No están avergonzados de ello, ni de las tradiciones ni de la cultura de sus antepasados¹¹.

Una vez unificamos la necesidad de transmitir los sentimientos de una comunidad por parte del canto con discursos como el de la negritud, se determina que la identidad «implicaba no sólo asumir su particularidad, sino también que esta, aunque dicha de otro modo, ya existía»¹², no se trataba de una invención o de un constructo reciente, sino de la necesidad de mostrar aquello que siempre ha existido y, por ende, merece un lugar de representación e inclusión. Ante esto, se comprende que «la “identidad” negra se construye desde la palabra pronunciada en el pedestal blanco que bautiza, nombra, abomina o ensalza. Ante esa identidad caricaturizada se alzan las raíces de lo negro hasta romper el suelo en su resistencia»¹³, por lo que, históricamente se le ha desplazado hasta centralizarse en el poder blanco, el cual ha impuesto las categorías dentro de las cuales operara lo negro, sin permitir que sean los propios sujetos quienes participen en la definición y construcción de su identidad.

Gracias a esto, es posible imaginar la lucha y resistencia que ha tenido que manifestar la comunidad negra ante la identidad impuesta por el sistema en vigencia. Con frecuencia se está buscando desafiar los discursos que la han marginado y tergiversado, para permitir una perspectiva propia y autónoma de aquellos que sí conocen las realidades de su identidad.

Pa' Goza Con el Ritmo del Tambó

Pa' goza con el ritmo del tambó

(Negro tiene que ser)

Libre como un simarrón

(Negro tiene que ser)

Con la botija y el tambor

¹¹ Juan Rene Betancourt, *El Negro: Ciudadano Del Futuro*, (Cuba: Cárdenas y Cía, 1959), 34.

¹² María Elena Oliva Oliva, «Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano», 12.

¹³ María Elena Oliva Oliva, «Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano», 14.

(Negro ha de ser)

Pa' vivir con el latido del corazón

(Negro tiene que ser)

Pa' saborear esta vida tiene que saber sentir

(Pa' saborear esta vida tienes que saber sentir)

Deja que tu cuerpo así solito te lleve

(Pa' saborear esta vida tienes que saber sentir)

Arrímate hacia mí, no tenga miedo

(Pa' saborear esta vida tienes que saber sentir)

¡No te acerque! ¡No te acerque! Que no es el momento

(Pa' saborear esta vida tiene que saber sentir)

Así, así, Octavito

Vente conmigo y hará lo que te pida yo

(Vente conmigo y hará lo que te pida yo)

Vente conmigo y harás lo que te pida yo

(Vente conmigo)

Y harás, harás lo que te pida mi cielo

(Vente conmigo)

Vente, vente, vente conmigo

(Vente conmigo)

¡Ay, pero vente conmigo! Vente conmigo, vente

(Vente conmigo)

Vente, vente, vente conmigo

(Vente conmigo)

Toma, mientras, toma, mientras

Eso es, así mismo e', así

Ahora vas a ver lo que hago si no me besas

(Vente conmigo)

Ahora vas a ver lo que hago si no me besas

(Vente conmigo)

Ahora vas a ver lo que hago yo

(Vente conmigo)

Ahora vas a ver lo que hago yo

(Vente conmigo)

La, la, la, la, la, la, la, la, la, la...

Esta segunda muestra es una canción perteneciente a su álbum *Somos de Ébano y No de Marfil*, publicado en 2014. Por medio de esta se resalta el orgullo de ser afroperuano y, al mismo tiempo, demuestra el impacto del tambor para la comunidad afroperuana y como este se ha mantenido de generación en generación.

Se ha determinado que el origen común que manifiestan las representaciones rítmicas, tanto en lenguaje como poesía, surge del imaginario africano, a causa de la presencia del tambor, puesto que «[...] la importancia de la percusión en su funcionamiento social y su comportamiento lingüístico es una de las características originales de las civilizaciones situadas al sur del Sahara»¹⁴ y, debido a quienes, fue probable su representación en el resto de los continentes. El tambor se encarga de marcar el ritmo base, sostiene el movimiento, provoca y regula reacciones como palmadas y pasos de danza y deriva en un acto poético oral característico de una comunidad. Al igual que el sur del Sahara, el resto de culturas han creado elementos sonoros de la lengua natural que repercuten a nivel auditivo, ordenando las marcas del ritmo y creando el discurso poético.

¹⁴ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, (España: Editorial Taurus Humanidades, 1983), 177.

Esto derivó en que, en América Latina, se observan dos posturas con respecto a la negritud. La primera estaba orientada a la aceptación y celebración, mientras que la segunda plantó «resistencia a incorporar como una categoría de identidad propia»¹⁵, apoyándose en el rechazo a la misma. Sin embargo, si bien el color de la piel no determina un punto de absoluta unión, sí permite un punto de partida para la construcción de la identidad y la aproximación a una comunidad porque «la identidad no solo es un proceso individual sino también colectivo»¹⁶, por lo que debe enfocarse más en las similitudes dentro de los grupos que en las diferencias.

Se puede observar que las artes surgen con base en las necesidades de los miembros sociales, siendo esto lo que permitió la creación de historias que permanecen en la actualidad, que están ligadas a la palabra como un lenguaje explícito entre los instrumentos, la garganta y los labios. Los cantos no son considerados como individuales porque tienen un acompañamiento espiritual colectivo que los acompaña, una tradición que se mantuvo como su origen y evolucionó, respaldada por el paso de generaciones y el vínculo con estas.

Particularmente, en el caso de la mujer, pareciera que

La identidad-imagen de la mujer negra no solo está forjada en lo físico, la identidad de la mujer negra también está construida con los mitos, los sabores, los sonidos. Para Santa Cruz “el negro nunca fue esclavo porque nadie pudo encadenar su ritmo interior que es la única guía”¹⁷.

De esta manera, se enfatiza la resistencia de la identidad negra ante aquellos que la han intentado oprimir en la historia. Pero, al mismo tiempo, por medio de esto se busca el realce del espíritu que nunca pudo ser domado en su totalidad. Por medio del empleo de las artes lograron mantener vivos los rasgos de su identidad, compartir sus tradiciones y crear un sentido de pertenencia dentro de la comunidad. Gracias a

¹⁵ Adalberto Ortiz, *La negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana*, (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1975), 109.

¹⁶ María Elena Oliva Oliva, «Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano», 15.

¹⁷ María Elena Oliva Oliva, «Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano», 15.

las muestras públicas de Santa Cruz y a su deseo de volver una lucha individual en un trabajo y esfuerzo colectivo se logró

Rendir tributo a los ojos grandes, la nariz grande, los labios grandes, la frente amplia, la piel oscura, el cabello ensortijado, las curvas pronunciadas, características prototipo de la mujer de raza negra, no es acaso, un acto trivial de vanidad. No, reconocerse bella y amarse es un acto reivindicativo cuando las voces conminan al odio¹⁸.

Si bien la negritud no implica un retorno absoluto a los orígenes africanos, sí puede ser «un proceso de miscegenación étnica y cultural en este continente, que puede apreciarse poderosamente en estos tiempos, no solamente en las manifestaciones somáticas del mestizaje, sino también en cierta corriente cultural, literaria y muy poderosamente en la música popular»¹⁹. En este sentido, es posible establecer una unión entre la fusión de orígenes africanos con América. Ahora, la identidad se define tanto por rasgos físicos como por la cultura, llámese así elementos literarios, artísticos y musicales, tratándose de una identidad que se continúa buscando y descubriendo, transformando en conjunto con las distintas influencias que la caracterizan y enriquecen.

Debido a esto, el espacio ha jugado un papel fundamental durante la performance, tanto a nivel sagrado haciendo «que el hombre [se] arraigue en la tierra y dan testimonio de que ha nacido de ella»²⁰ –para sentirse identificado y parte de esta–, como a nivel social, que permita la apertura de lugares para el baile y ejecución vocal, puesto que «[...] durante siglos, en nuestras ciudades, la calle fue el lugar favorito de los recitadores de poesía, de los cantautores, de los satíricos»²¹.

La palabra no designa únicamente lo dicho, sino que trasciende como «un espíritu de hombre, en unos labios, bajo una mano y he aquí que se diluye un orden, se desvela otro, se abre un sistema y se

¹⁸ María Elena Oliva Oliva, «Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano», 15.

¹⁹ María Elena Oliva Oliva, «Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano», 13.

²⁰ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, 162.

²¹ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, 162.

interrumpe la universal entropía»²², cambiando así el propio sistema de reglas que rigen la lengua, y por medio de la cual se ha intentado controlar a una comunidad con su propia identidad.

Me gritaron negra

Tenía siete años apenas,
apenas siete años,
¡Qué siete años!
¡No llegaba a cinco siquiera!
De pronto unas voces en la calle me gritaron: ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

¿Soy acaso negra? me dije.
¡Si!
¿Qué cosa es ser negra?
¡Negra!
Yo no sabía la triste verdad que aquello escondía.
¡Negra!
Y me sentí negra.
¡Negra!
Como ellos decían.
¡Negra!
Y retrocedí.
¡Negra!
Como ellos querían.
¡Negra!
Y odie mis cabellos y mis labios gruesos,
y miré apenada mi carne tostada,

²² Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, 167.

y retrocedí.

¡Negra!

Y retrocedí.

¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

Y pasaba el tiempo,

siempre amargada,

seguía llevando a mi espalda

mi pesada carga.

¡Y como pesaba!

Me alacé el cabello,

me polveé la cara,

y entre mis entrañas siempre resonaba la misma palabra.

¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

Hasta que un día que retrocedía, retrocedía y que iba a caer

¡Negra! ¡Negra!

¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

¿Y qué?

¿Y qué?

¡Negra!

Si.

¡Negra!

Soy.

¡Negra!

Negra.

¡Negra!

Negra soy.

¡Negra!

Si.

¡Negra!

Soy.

¡Negra!

Negra.

Negra soy.

De hoy en adelante no quiero,

lancear mi cabello.

No quiero.

Y voy a reírme de aquellos,

que por evitar –según ellos–

que por evitarnos algún sinsabor,

llaman a los negros gente de color.

¿Y de qué color?

Negro.

¡Y qué lindo suena!

Negro.

¡Y que ritmo tiene!

¡Negro! ¡Negro!

¡Negro! ¡Negro! ¡Negro!

Al fin.

Al fin comprendí.

Al fin.

Ya no retrocedo.

Al fin.

Y avanzo segura.

Al fin.

Avanzo y espero.

Al fin.

Y bendigo al cielo porque quiso Dios

que negro azabache fuese mi color.

Y ya comprendí.

Al fin.

Ya tengo la llave.

¡Negro! ¡Negro!

¡Negro! ¡Negro! ¡Negro!

¡Negra soy! ¡Negro soy!

Este poema no es producto de la imaginación y creatividad, por el contrario, se encuentra fundamentado en la desagradable experiencia de Victoria Santa Cruz cuando tenía cinco o siete años, puesto que una niña blanca llegó a vivir a su vecindario y les prohibió a sus amigas que jugaran con ella bajo la premisa de que «si juegan con esa negrita, yo me voy». Esto marcó a la autora de un resentimiento que, posteriormente, volvió arte: «de pronto se reconoce negra en el espejo de los ojos de quienes la miran, en el espejo de las palabras de quienes la nombran; esos espejos la culpan de serlo, la desprecian por serlo»²³. De esta manera nos encontramos con el arte transformado en valentía al defender y contar las experiencias de su vida bajo la idea de orgullo negro que fue descubriendo con el paso de los años.

Si bien en el inicio se «nos indica que negar significa a la vez aceptar el orden establecido»²⁴, seguidamente sucede un proceso de aceptación y amor propio a medida que se desarrolla el canto. A raíz de esto, Santa Cruz se volvió un símbolo para el arte negro de Perú, puesto que «los poetas y artistas de la «negritud» no sólo tienen lo que se llama «inspiración», sino que tienen algo que contar y que decir, porque

²³ María Elena Oliva Oliva, «Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano», 10.

²⁴ María Elena Oliva Oliva, «Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano», 8.

la poesía negra es ante todo función [...]»²⁵. Se fundamenta en sus experiencias y aprendizajes, parten de los propios episodios de vida que los han vuelto quienes son, además de ser creados y compartidos con el propósito de acompañar a otros.

Esta performance se fundamenta en la presencia de Santa Cruz junto a un coro conformado por tres mujeres y dos hombres, además del hombre que toca el tambor y marca la dirección de toda la presentación. Cuando la palabra se encuentra acompañada de la presencia instrumental ambas se unen en la operación de la voz, creando así, una nueva experiencia acústica. Durante toda la performance, Victoria posee una expresión seria y de mirada al frente, como muestra de que el tema a tratar es de mucha importancia para ella y su comunidad, siendo un comentario directo sobre la raza, el racismo y los prejuicios que la misma comunidad del continente americano tiene con respecto a los afroperuanos.

Es destacable que durante esta performance el rostro de Santa Cruz presenta limitados movimientos, prácticamente sin expresiones, asumiendo que

La ausencia del gesto nos acercará a pensar el rostro en su dimensión netamente estructural, ya que reconocemos la carencia de gestualidad en él. No nos referimos a la absoluta carencia de micromovimientos, lo que sería imposible teniendo en cuenta el habla, sino que lo pensamos en la preponderancia temporal de la ausencia de micromovimientos en el rostro²⁶.

Si bien la estructura poética tiene un papel fundamental en la performance, también es importante resaltar la textura del mensaje, lo cual se puede enfatizar por medio de la ausencia de expresiones. En este caso, la presentación, se caracteriza por la repetición de una palabra, según el deseo de prolongarla o romperla, dependiendo del arte individual del poeta y la tradición que lo respalda. De esta forma

²⁵ Adalberto Ortiz, *La negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana*, (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1975), 113.

²⁶ José Santa Cruz, «El rostro cinematográfico».

En lo dicho la presencia física del locutor se atenúa más o menos, tiende a fundirse entre las circunstancias. En el canto, dicha presencia se afirma, reivindica la totalidad de su espacio. Por eso, la mayoría de las performances poéticas, en todas las civilizaciones, han sido siempre cantadas²⁷.

Bajo esta premisa se puede afirmar que:

La función de la poesía negrista –como la de toda la poesía de tema negro– era revalorar al negro como un elemento integrante de la sociedad; pero al aceptarse esto como un hecho del que no cabe duda, se anula la necesidad de lucha.

[...] el negrismo en este continente buscó “recordar la injusticia de la trata negrera y la esclavitud, para así protestar contra la opresión y la discriminación y dar nueva importancia a los elementos negros que han enriquecido las culturas americanas”²⁸.

Partiendo de estos elementos, se observa que el discurso del poema no es su propio fin, sino que su resultado será la conexión entre los sujetos presentes en el espacio y la experiencia creada gracias a la voz. Desde sus orígenes, la poesía aspira a la salida del lenguaje, un espacio de armonía y plenitud. Se considera que la escritura tiene un carácter opresor de la palabra, en tanto que busca encapsularla en el papel, mientras que la poesía oral se encarga de tomar todo lo enjaulado para liberarlo y darles una forma que no esté presa del escrito y permita su renovación.

Si bien es importante el texto, es por medio del empleo vocal que este atraviesa una explicación, como se mencionó inicialmente. Al final, no se trata de cuál elemento se imponga por encima del otro, sino de la relación armónica que se puede producir entre ellos para la creación y consumación de la experiencia. La estructura poética posee un papel fundamental en las performances, pero también es importante resaltar la textura del mensaje, caracterizada por la repetición de las palabras, según el efecto que se busque crear con estas.

²⁷ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, 187.

²⁸ Jose Luis Gonzalez y Monica Mansour, *Poesía negra de América*, (México: Editorial Era, 1976), 42.

Es de suma importancia la voz en el acto de la performance como canto lingüístico vinculado a circunstancias particulares, pronunciado por especialistas y que demuestre un acontecimiento personal o colectivo. Por lo tanto, la performance implica más allá de saber hacer y decir, se trata de lograr encontrarse presente en el momento del acto, en el espacio mismo, vinculándose con este y el mensaje. Es aquí donde entra el papel de la escritura, que funciona como punto de partida para alcanzar la liberación del cuerpo durante la performance, siendo la presentación de «Me gritaron negra» el mejor ejemplo para esto.

Para finalizar...

En efecto, parece que la separación entre cultura oral y cultura de la escritura no es una brecha tan grande como se ha intentado establecer, sino que, por el contrario, se fueron acompañando y apoyando durante el proceso evolutivo. Terminaron por volverse compañeros en la creación artística. No será posible negar el impacto que la palabra escrita significó para el hombre, pero eso no quiere decir que la vitalidad de la oralidad debe ser marginada y olvidada. La voz ya no se encuentra sola, sino que, gracias a su naturaleza y en unión con los elementos que la puedan magnificar, ha logrado alcanzar su máximo punto de realización.

La poesía no dependerá del saber, sino del proceso, de la búsqueda de un sujeto externo que observe y juzgue el aquí y el ahora creado por la puesta en escena. El cuerpo y la lengua se complementan puesto que

[...] la voz, alegremente, acepta su servidumbre y a partir de ese sí primordial, en la lengua todo se llena de color, nada es ya neutro, las palabras brillan cargadas de intención, de olores, huelen a hombre y a tierra (o a aquello por lo que el hombre lo sustituye²⁹).

Desde sus orígenes, la poesía aspira a la salida del lenguaje, es decir, un espacio de armonía y plenitud donde no sea necesaria la referencia a todo lo tratado. Se considera que la escritura ejerce un carácter opresor de la palabra, puesto que busca encapsularla en el papel, mientras que la poesía oral se encarga de tomar todo lo enjaulado para liberarlo y darles una forma que no esté presa del escrito. La voz poética sitúa en

²⁹ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, 157.

escena el conocimiento de forma continua, partiendo de la experimentación en sí misma para la dominación del mundo presente, en su mayoría, de carácter particular para cada cultura.

Todo aquello que se encuentra bajo los sentidos del público tendrá la capacidad de exteriorizar y complementar lo expresado por la palabra. La vivencia del artista se vuelve un espacio de liberación para todos los actantes involucrados. La voz ya no se encuentra sola, sino que, gracias a su naturaleza y en compañía de elementos que la puedan engrandecer, ha logrado alcanzar su máximo punto de realización.

REFERENCIAS

- Betancourt, Juan Rene. *El negro: ciudadano del futuro*. La Habana – Cuba. Cárdenas y Cía. 1959.
- Cotito Lezama, Wendy. «Victoria Santa Cruz y su contribución en la evolución de la Danza Afroperuana». Logroño – España. Universidad Internacional de La Rioja. 2022
- Ferreiro, Emilia. «Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura». Barcelona – España. Editorial Gedisa, S.A. 2022.
- Frenk, Margit. *La ortografía elocuente (Testimonios de lectura en el Siglo de Oro)*. 1983.
- Frenk, Margit. *Los espacios de la voz*. Madrid: Universidad Complutense. 1991.
- Frenk, Margit. *Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua*. Barcelona – España. Editorial Gedisa, S.A. 2002.
- Gonzalez, José Luis y Mansour, Monica. *Poesía negra de América*. México: Era. 1976.
- Gordillo, Sandra Katherine. «“Me gritaron Negra”: entre la negación y la reivindicación». Loja – Ecuador. Universidad Nacional de Loja. 2019.
- Hammer Museum. «Exposición Mujeres radicales: arte latinoamericano, 1960-1985». Los Ángeles – Estados Unidos. 2017.
- Mariátegui, José Carlos. «El proceso de la literatura. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana». Biblioteca Amauta. Lima – Perú. 2007.
- Oliva Oliva, Maria Elena. «Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano». Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago – Chile. 2020.

ERIKA MORENO

Ortiz, Adalberto. *La negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana*. Quito – Ecuador. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Revista de la Universidad Católica. 1975.

Santa Cruz, Jose. «El rostro cinematográfico». Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2011.

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. España. Editorial: Taurus Humanidades. 1983.

