

DOSSIER

**CIMARRONAJE CULTURAL Y DISIDENCIAS
EPISTEMOLÓGICAS EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE
VICTORIA SANTA CRUZ GAMARRA, JOSÉ CAMPOS
DÁVILA Y MÁXIMO TORRES MORENO**

**CULTURAL MARRONAGE AND EPISTEMOLOGICAL DISSIDENCE IN THE CULTURAL
PRODUCTION OF VICTORIA SANTA CRUZ GAMARRA, JOSÉ CAMPOS DÁVILA AND
MÁXIMO TORRES MORENO**

M'bare N'gom

College of Liberal Arts, Morgan State University

Doctor en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos y titular del Diplôme d'Etudes Approfondies (D.E.A.), ambos por la Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Francia; es titulado en Estudios Internacionales y Diplomacia por la Escuela Diplomática de España en Madrid, España. Es catedrático de Estudios Latinoamericanos y decano de la Facultad de Humanidades, Ciencias Sociales y Bellas Artes en Morgan State University en Baltimore, estado de Maryland, EE.UU. Dentro del área de la literatura latinoamericana se especializa en la investigación cultural y literaria de los africanos americanos. Sus trabajos de investigación contemplan también la literatura africana francófona, la literatura africana de expresión española y el cine africano, así como los estudios internacionales, estudios interculturales y teoría y práctica de la traducción.

Contacto: mbare.ngom@morgan.edu

ORCID: [0000-0002-6610-8351](https://orcid.org/0000-0002-6610-8351)

DOI: [10.5281/zenodo.17523473](https://doi.org/10.5281/zenodo.17523473)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Transafricanía
Cimarronaje cultural
Memoria
Identidad
Mujer-negra

La experiencia negra, africana y transafricana en las Américas y en Asia constituye el mayor movimiento migratorio forzado de la historia. Homogeneizada por el discurso esclavista europeo –ese “dolor común”, según Pius Ngando Nkashama–, esta historia ha sido reescrita desde prácticas discursivas y representaciones alternativas que funcionan como disidencia epistemológica y estrategia de resistencia cultural. Este estudio analiza cómo creadores peruanos de ascendencia africana –como Máximo Torres Moreno, Victoria Santa Cruz Gamarra y José Eusebio “Cheche” Campos Dávila– elaboran, a través del cimarronaje cultural (René Depestre) y el Afrorealismo (Quince Duncan), espacios de afirmación identitaria, política y cultural en el contexto pluricultural del Perú. Sus obras expresan un posicionamiento crítico frente a las intersecciones de género, clase, raza y violencia, y contribuyen a subvertir lo que Victorien Lavou Zoungbo denomina “memoria asignada”. El “nuevo lenguaje identitario” que proponen busca rearticular la voz del sujeto transafricano como agente histórico y ciudadano legítimo dentro de las naciones americanas.

ABSTRACT

KEYWORDS

Transafricaness
Cultural Marroonage
Memory
Identity
Black-Woman

The black, African and trans-African experience in the Americas and Asia constitutes the largest forced migration movement in history. Homogenized by the European slave discourse –that “common pain”, according to Pius Ngando Nkashama–, this history has been rewritten from discursive practices and alternative representations that function as epistemological dissidence and strategy of cultural resistance. This study analyzes how Peruvian creators of African descent –such as Máximo Torres Moreno, Victoria Santa Cruz Gamarra and José Eusebio “Cheche” Campos Dávila– elaborate, through cultural cimarronaje (René Depestre) and Afrorealism (Quince Duncan), spaces of identity, political and cultural affirmation in the pluricultural context of Peru. Their works express a critical stance on the intersections of gender, class, race and violence, and contribute to subvert what Victorien Lavou Zoungbo calls “assigned memory”. The “new identity language” they propose seeks to rearticulate the voice of the trans-African subject as a historical agent and legitimate citizen within American nations.

Fecha de envío: 30/08/2025

Fecha de aceptación: 10/10/2025

La experiencia negra, africana y transafricana, en las Américas y el mundo del Océano Índico es, sin lugar dudas, el mayor movimiento migratorio forzado de la historia de la humanidad. Todo el hemisferio occidental fue, de una forma u otra, afectado por esa traumática experiencia humana que fue homogeneizada por lo que el poeta y ensayista haitiano René Depestre (1984) llama "la douleur commune de nos terres" (277) (el dolor común de nuestras tierras). Este estudio se propone examinar cómo las creaciones estéticas, culturales, actuaciones artísticas representan actos de disidencia epistemológica, de resistencia y de reconstrucción identitaria en el proyecto cultural de tres autores peruanos de ascendencia africana: el poeta Máximo Justo Torres Moreno, la directora artística y ensayista Victoria Santa Cruz Gamarra y el novelista José Eusebio "Cheche" Campos Dávila cuyos "textos" y prestaciones/actuaciones artísticas servirán de referentes primarios.

Hasta mediados de la primera década de los años 2000, la "literatura peruana de la negritud", por usar la expresión del ilustre estudioso peruano Estuardo Núñez (1981: 1), había recibido escasa atención crítica y teórica de parte de los estudiosos tanto en el Perú como en el extranjero. La mayoría de los estudios sobre los escritores y escritoras peruanos de ascendencia africana estaban limitados a autores como Nicomedes Santa Cruz, Enrique López Albújar, Gregorio Martínez, Antonio Gálvez Ronceros y Abraham Valdelomar, entre otros. En este sentido, cabe destacar que la historiografía literaria de los autores peruanos de ascendencia africana es un fenómeno relativamente reciente para el lectorado peruano. Si bien hubo antecedentes aislados durante el Virreinato como es el caso de la donada sor Úrsula de Jesús, (1604-1666), el protomédico José Manuel Valdés (1767-1844) o Enrique López Albújar (1872-1966) durante la primera época republicana, la verdadera eclosión de esa producción literaria no se daría hasta las tres últimas décadas del siglo XX. La aparición de autores como Gregorio

Martínez, Antonio Gálvez Ronceros, Jorge Arévalo Achá, Leoncio Bueno y José Campos Dávila, entre otros,¹ junto con los decimistas Juan Urcariegui García, Ernesto López Soto, Nicomedes Santa Cruz Gamarra y Fernando Ojeda Mendoza a partir de los años 60 del siglo XX, se enmarcan en ese proceso de abrogación de la “presencia-ausencia” de la experiencia negra, africana y transafricana, en los espacios institucionales de intercambio y de transacción cultural en el Perú.² El escritor, profesor universitario y crítico literario peruano José “Cheche” Campos Dávila observa que durante esa época, algunos de los escritores de esa generación “[...] abrazan la negritud e insertan en el mundo académico universitario la temática negra”.³ Sin embargo, esas expresiones culturales y estéticas recibieron escasa atención en el mundo académico peruano en su momento. Hasta la primera década del siglo XXI, no existían cátedras de estudios afrolatinoamericanos en las grandes universidades del Perú.⁴

Las producciones culturales de Victoria Santa Cruz Gamarra, José Eusebio Campos Dávila (Cheche Campos) y de Máximo Justo Torres Moreno (Majustomo) integran los llamados proyectos culturales periféricos y alternativos dentro del marco de lo que el crítico peruano Dorian Espezuía Salmón (2002) llama “institucionalidad literaria”, un espacio de validación

¹ Autores como Ricardo Palma y Abraham Valdelomar, por ejemplo, pese a sus raíces africanas, fueron incorporados a la cultura hegemónica y, por ende, a la institucionalidad cultural oficial.

² El concepto de “Presencia-Ausencia” es de Wilmer Villa Amaya (2014).

³ La cita pertenece a José Campos Dávila, *El negro en las letras nacionales*. manuscrito inédito sin publicar. Cheche Campos se refiere aquí a autores como Antonio Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez y José Campos Dávila.

⁴ Sin embargo, es importante resaltar iniciativas individuales como es el caso de Milagros Carazas y Daniel Mathew y Marcel Velázquez todos docentes en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos colaboraron con nosotros durante nuestra pasantía como becario Fulbright por esa Casa Magna en la primavera del 2002. El profesor José Campos Dávila de la Universidad Nacional de Educación “Enrique Guzmán y Valle”, La Cantuta también nos brindó toda su colaboración.

cultural, pero también de exclusión al invisibilizar las expresiones estéticas y artísticas de agentes culturales legítimos como los negros y los miembros de los pueblos originarios, entre otros, al no ser reconocidos ni aceptables para el "canon del "main stream" (Duncan, 2005). Para los propósitos de este trabajo, definiremos ese espacio como "institucionalidad cultural oficial".

La experiencia negra, africana y transafricana, representada y expresada desde los parámetros culturales y estéticos establecidos por la institucionalidad cultural oficial, parece incapaz de articular un discurso aceptable y aceptado por la "Ciudad Letrada".⁵ Ello no solamente lo amputó de su agencia sino que le impidió construir un espacio de solidaridad e identitario dentro de la Peruanidad. En este sentido de reflexión, la experiencia negra, africana y transafricana, sólo podía conseguir visibilidad por la intermediación y validación del discurso hegemónico de "[...] los criollos liberales que dirigieron el proceso de independencia y la construcción del orden republicano. El punto de partida es que esos liberales tuvieron que 'imaginar y asignar' un lugar a criollos, indios y 'plebe' en la naciente sociedad poscolonial" (Rojas, 2017: 13). Asimismo, el discurso de la élite criolla-liberal construyó una visión falsificada, contaminada y contaminante de la nacionalidad al apoyarse en una nación parcial y eurocéntrica basada, en muchos casos, en estereotipos racializados. Pese a sus propuestas integradoras, el discurso de construcción del estado-nación peruano no contemplaba al negro como ciudadano de pleno derecho, más bien procedió

⁵ Nuestro uso de la expresión "experiencia negra" o lo negro, abarca una perspectiva global que contempla la traumática experiencia de la esclavización, es decir, la dislocación y desterritorialización de los africanos y africanas y su reterritorialización forzada en las Américas (o el mundo del Océano Indico) bajo nuevos parámetros culturales e institucionales mediados por diferentes modalidades sistemáticas de violencias, sumiéndolos en una situación de subalternidad social, psicológica, económica y política. Esa situación de opresión desencadenó un proceso de resistencias y disidencias, así como una reconstrucción identitaria que describimos como "transafricanía", la cual sigue en la actualidad.

a la depuración de todas las menciones a la simbología negra, africana y transafricana en la narrativa de la Peruanidad. Era un proyecto de nación reduccionista y monolítico, en su visión, que Rolando Rojas describe como “razón homogeneizadora” (Rojas, 2017: 16), ya que se refiere a un modelo específico y monolítico de la nación y de la nacionalidad articulado en torno a una “comunidad imaginada”, “civilizada e ilustrada” y eurocéntrico⁶ que obvia la “profunda heterogeneidad” que caracteriza a la sociedad peruana a todos los niveles.⁷ Promueve una realidad nacional parcial, fragmentada e inauténtica, ya que excluye a un constituyente clave: el negro. Apoyado en una pedagogía ideológica y política que no reconoce la experiencia negra, africana y transafricana, el discurso de la Peruanidad republicana emergente niega la posible participación y contribución de constituyentes nacionales como los negros y los pueblos originarios en la construcción del estado-nación. A tal efecto el estudioso y profesor universitario peruano Marcel Velázquez (2005) observa:

Somos una sociedad poscolonial producto de un violento, desigual y jerárquico cruce de múltiples comunidades, entre las que destacan: españoles, andinos, africanos y amazónicos. Ni el criollismo ni el indigenismo, los dos movimientos ideológicos más significativos de los últimos ciento cincuenta años, fueron capaces de construir una nación que articule nuestra heterogénea y multicultural sociedad (28).

⁶ Véase Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso, 1983.

⁷ Usamos el término “heterogeneidad” como instrumento descriptivo y crítico según la propuesta de Antonio Cornejo Polar y en el sentido en el que lo utiliza el ilustre estudioso peruano en “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad” (1994). También contemplamos, en parte, el concepto de D. Espezu Salmon.

La visión sesgada del Estado-nación que propone la élite liberal-criolla en el Perú y el resto de América latina y el Caribe, formaba parte de una pedagogía institucional eurocéntrica que Horacio Legras (2003) describe como “defensa de una clase, de un programa de gobierno restrictivo y a menudo cerradamente racista”(48). Ese proyecto de nación optó por convertir a los ciudadanos negros en lo que Gisele Cittadino llama “otros significantes” al negarles el reconocimiento o dándoles un falso reconocimiento” (Cittadino, 2004: 9). En este sentido, la construcción del estado nación fue un proceso sistemático de desvinculación y de “desresponsabilización” histórica, política y económica de los grupos no hegemónicos y subalternizados como los negros de la Peruanidad, de la ecuatorianidad, la dominicanidad o de la colombianidad, por citar unos ejemplos. Los instaló en una estructura institucional y social periferizada que Axel Honneth (2001) describe como de “invisibilidad”(112), es decir, “una forma de ser invisible que no implica evidentemente una ausencia en un sentido físico, sino más bien una no-existencia en un sentido social” (112). Es un discurso que transmite de forma intencionada y estratégica, “a las minorías, sobre todo negra, que pese a estar físicamente presentes - ellos no son visibles” a ningún nivel en los espacios oficiales y públicos de interacción y transacción institucional (Rojas, 2017: 13).

Wilmer Villa Amaya (2014) observa a tal efecto:

La modernización de los Estados en la América Latina trajo consigo la modernización de los lenguajes que contribuyeron a la formación de las propuestas políticas, estos y estas se apoyaron en visiones eurocéntricas como la medicina con la higienización, la geografía con el determinismo climatológico, la biología con la eugenesia y la clasificación de las razas, la antropología con los patrones de medición y especulación antropométricos, la filosofía con las posturas positivistas, desarrollistas y marxistas, así como la

psicología y la psiquiatría con la creación de cuadros patológicos y el experimentalismo. Todas esas instancias de producción discursiva han contribuido a la generación de prácticas concretas de marginalización, opresión o reducción de las poblaciones racializadas de forma negativa (Wilmer, 2014: 16).

Partiendo de la propuesta crítica y teórica del "Marronnage Culturel" (cimarronaje cultural) (1984), del poeta y ensayista haitiano René Depestre, complementado por el Afrorealismo (2005/1996) del autor y crítico costarricense Quince Duncan, este estudio pretende analizar los diversos recursos, prácticas estéticas y discursivas (poesía, narración corta y novela, danza, actuación artística, performance) que usan esos creadores culturales por un lado, como estrategia para la construcción de espacios de solidaridad, y por el otro lado, como acto de disidencia y de afirmación identitaria multifacética y, por ende, de ruptura con la *glottophagie* (L. J. Calvet, 1974), y la recuperación de su voz otrora secuestrada, canibalizada y enmudecida.

En el ensayo "Bonjour et Adieu à la Négritude" (1984), el poeta y ensayista haitiano René Depestre propone el concepto del *Marronnage Culturel* (Cimarronaje cultural):

le marronnage, sous sa forme politico-sociale, loin d'avoir été un phénomène pathologique, fut une très salutaire opération d'autodéfense collective. Sur le plan culturel, il se manifesta aussi salutairement: cherchant la nouvelle vérité de leur vie, les esclaves d'Amérique prirent à l'angoisse même de la "condition de nègre" son profond dynamisme pour maintenir et faire prospérer en eux le sens universel de la liberté et de l'identité humaines (272).

El cimarronaje cultural es una postura crítica y de rebeldía ante la adversidad y las violencias de la Historia, y un cuestionamiento de las estructuras opresivas de la cultura hegemónica criolla-liberal. Asimismo, y siempre siguiendo a René Depestre, se puede afirmar que el cimarronaje cultural es “a form of resistance and legitimate defense against the legacies and racist discourse of slavery, colonialism and imperialism” (Depestre citado en Howard, 2001: 134); es un contradiscurso que opera desde la periferia de la institucionalidad cultural oficial convertida en un espacio de solidaridad y de resistencia. En este sentido, el cimarronaje cultural propicia la emergencia de nuevos modos de representación alternativa de la realidad apoyado en su propio sistema de valores con el fin de construir un “positive self-identity” en palabras del profesor Marvin A. Lewis (1983).

En respuesta a los parámetros históricos y culturales impuestos por esa institucionalidad cultural oficial, el escritor y crítico costarricense Quince Duncan propone el concepto crítico de *Afrorealismo* (2005):

El término *afrorealismo* se justifica porque esta corriente literaria no utiliza los referentes tradicionales de la literatura del “main stream”, como lo hacen los escritores del “boom”. No evoca al mito griego, ni al folklorismo. No es literatura negrista ni sigue la corriente de négritude. No es realismo mágico. Es una nueva expresión, que realiza una subversión africanizante del idioma, recurriendo a referentes míticos inéditos o hasta ahora marginales, tales como el Muntu, el Samanfo, el Ebeyiye, la reivindicación de las deidades como Yemayá, y a la incorporación de elementos del inglés criollo costeño (Duncan, 2005: 1).

Como recalca Duncan, esa “nueva corriente” representa “un cambio de paradigma” cuyo objetivo es, entre otro, la recuperación de “la voz perdida”

en palabras del poeta, ensayista y periodista afrodominicano Blas Jiménez Abreu (Santo Domingo, 1949-2009) (N'Gom, 1999). Esa voz otra y diferente que actúa como soporte, correa transmisión y registro de la memoria histórica y cultural de la transafricanía que reinscribe en la Historia y, en última instancia, en la Peruanidad. El afrorealismo se distingue por seis características principales:

- El esfuerzo por restituir la voz afroamericana por medio del uso de una terminología afro céntrica.
- La reivindicación de la memoria simbólica africana
- La reestructuración informada de la memoria histórica de la diáspora africana
- La reafirmación del concepto de comunidad ancestral
- La adopción de una perspectiva intra céntrica
- La búsqueda y proclamación de una identidad afro (2).

El afrorealismo ofrece una visión y formas alternativas de “decir” la transafricanía por medio de diversos recursos y modos discursivos de representación enfocados a convocar y a validar la memoria histórica, cultural e institucional de las comunidades negras, africana y transafricana. Asimismo, y siguiendo a Quince Duncan, se puede afirmar que el afrorealismo es una herramienta teórica y crítica mediada por un “nuevo lenguaje”, nuevas imágenes y una estructura lingüística y un estilo disidentes más acordes con la narración de la experiencia y memoria de la transafricanía en las Américas y en la diáspora.

El etnólogo francés Denys Cuche (1981) observa que “Dès les premiers écrits en langue espagnole sur le Pérou, au XVIe siècle, le Noir d’Afrique est

présent”(57). Durante la colonia, el negro aparece en los textos literarios y administrativos de forma esporádica. Si bien la figura del negro había sido recogida e incorporada muy temprano al corpus de la literatura peruana, su presencia no era constante. Además, siempre aparecía como personaje secundario y sin agencia bajo un prisma negativo y exótico. Fue durante la lucha por la independencia del Perú dentro del marco incipiente del discurso de construcción de la nacionalidad que el sujeto transafricano aparece por primera vez como posible integrante de la peruanidad. Sin embargo, no se le considera como un interlocutor social legítimo ni como un participante en el diálogo político y social sobre la construcción del Estado-nación en el Perú. Los relatos costumbristas de Manuel Atanasio Fuentes y más tarde las Tradiciones Peruanas, de Ricardo Palma se podrían considerar como parte del proceso de integración parcial y marginal negro en el discurso de la nacionalidad en el Perú. A diferencia de la literatura indigenista que reivindicaría la presencia de los pueblos originarios entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, esos textos iniciales siguen representando al negro como un “objeto sin historia”, por usar la expresión de Edward Said (1979), siendo las excepciones *Matalaché*, de Enrique López Albújar, *Estampas mulatas* (1930), de José Díez Canseco, *Duelo de Caballeros* (1962), de Ciro Alegría y *El sexto* (1958), de José María Arguedas, entre otros. Marcel Velásquez (2005) comenta al respecto:

Mientras que la representación del mundo andino y del indígena ha merecido innumerables investigaciones, poco es lo que se ha avanzado en el descubrimiento, cuantificación y clasificación de la presencia de la cultura afroperuana en nuestra literatura, menos aún se ha estudiado la representación del esclavo en la misma (7)

En esos textos, el negro, africano y transafricano, aparece bajo una luz más positiva, pero no tiene agencia; no se le representa como sujeto “hacedor” y/o protagonista de la Historia porque sigue operando desde la precariedad de la periferia, y desde la postura de una ciudadanía limitada e imperfecta. El poeta y crítico afroperuano Enrique Verástegui (1975) escribe:

Es cierto también que el negro no desaparece totalmente de nuestra literatura en este siglo, pero cuando aparece lo hace en un reparto de segundo orden, que es más bien una sombra, un personaje aunque nombrado ausente en sentido barthesiano. O en el sentido freudiano; un “lapsus”, un personaje como acto fallido [...] los personajes negros ni siquiera decoran la narración, sino que aparecen como un murmullo a lo lejos y son más bien un “relleno” de los vacíos narrativos”(9).

Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra (1922-2014) nació en La Victoria, un barrio limeño con una gran y profunda tradición criolla. Según Luis Rodríguez Pastor (2015),

Victoria es hija del conocimiento intelectual y de la tradición que dan los años y la tierra. Su madre, Victoria Gamarra Ramírez –hija del Pintor José Milagros Gamarra y nieta del también pintor Demetrio Gamarra–, solía cantarles zamacuecas y recitar décimas en su registro de contralto, y gustaba simular el acompañamiento instrumental con su voz. Rafael Sant Cruz Castillo contaría en una semblanza de la familia Santa Cruz: “Era una mujer que estaba en constante contacto con la tierra, tanto así que hacía caer agua de la tetera al piso del jardín y el sonido y su propia afinación interior podía distinguir si el agua era hervida o no” (191)

Para entender el significado e impacto del proyecto cultural de Victoria Santa Cruz en el Perú y en las Américas, es preciso tener en cuenta, y no perder de vista, que ella “[...] proviene de una familia de artistas que ha producido algunos de los aportes más significativos para la revaloración de la vertiente afroperuana de la cultura nacional” (Nelson M, 2023: 5). Victoria Santa Cruz describe a su familia en estos términos: “Todos dedicados al arte de distintas formas. Guitarristas, compositores, actores. Entre ellos podemos mencionar a Rafael, el torero, conocido como ‘la maravilla negra’; Cesar, compositor y estudioso del vals peruano; y Nicomedes, el Famoso decimista” (Diario *La República*, 2007).⁸ Otros miembros de la familia Santa Cruz incluyendo a sus sobrinos Octavio Santa Cruz, guitarrista, compositor y profesor de música en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Rafael Santa Cruz Castillo, tocador de cajón, actor e investigador; Pedro Santa Cruz, artista y editor, entre otros, han seguido y mantenido la misma tradición familiar. Victoria y sus nueve hermanos se criaron en un ambiente de gran riqueza y vitalidad cultural:

Mis padres fueron muy especiales. Él se educó en Estados Unidos. Fue con una familia a los ocho años y volvió a los treinta dos. Yo aprendí a Shakespeare primero en inglés y era un pedacito de negrita que tenía dos preguntas: ¿quién soy?, ¿qué es la vida? Mi madre era una mujer con un timbre de voz increíble. Ella me enseñó a bailar marinera. La tengo en mi mente danzando como una reina sin que alguna vez contara las vueltas, y con un esbozo de sonrisa que era el resultado de una química interior.” (2015: 192).

⁸ Alina Santa Cruz en “Palabras Preliminares”, en *Ritmo: el eterno organizador*, observa por su parte que Victoria Santa Cruz “es integrante destacada de una familia afrodescendiente de importante presencia cultural en el Perú” (2023: 9).

Victoria Santa Cruz era una creadora cultural polivalente con un talento extraordinario: compositora, diseñadora de vestuario, autora teatral, actriz, coreógrafa, bailadora y artista musical comprometida con la de alienación de la experiencia negra. En su proyecto cultural y actuaciones artísticas y dramáticas, Victoria Santa Cruz persigue la abolición de la “memoria asignada” como primer paso hacia la creación y apertura de espacios de solidaridad y de disidencia. En 1959, funda el grupo artístico Cumanana con su hermano Nicomedes Santa Cruz Gamarra, poeta, decimista, folklorista, declamador, periodista y artista musical. Como forma de expresión artística verbal de las comunidades negras del norte del Perú, el nombre de *Cumanana* adquiere un valor estratégico y portador de representaciones simbólicas de diversas expresiones de la experiencia negra, africana y transafricana en el Perú y en las Américas. En este sentido, el repertorio del grupo Cumanana construye una narrativa de recuperación y de recodificación estratégica de diversas manifestaciones del acervo cultural negro, africano y transafricano.

Asimismo, expresiones estéticas y artísticas de bailes tradicionales como el *Landó*, la *Zamacueca*, el *Festejo* y el *Inga*, entre otros, fueron rescatadas e inscritas en el espacio de la institucionalidad cultural oficial y, por ende, en la “Ciudad Letrada”. Según Nilton Torres Varillas (2007):

Desde Cumanana, Victoria Santa Cruz y Nicomedes impulsaron el resurgimiento del Folclore negro peruano, auspiciando no solo la creación de grupos de danza y la composición de estampas musicales, vales, pregones, panalivios y marineras, sino –como dice el investigador, músico y sobrino de Victoria, Octavio Santa Cruz– restituyendo en nuestro acervo cultural danzas perdidas como el landó, el festejo, la zamacueca y el inga (15).

El grupo Cumanana nace durante un período de gran efervescencia social y política tanto en las Américas como a nivel internacional. Por un lado, sus actividades coinciden con el auge del movimiento de lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos de Norteamérica y, por el otro lado, con el período más álgido del nacionalismo por la independencia de las colonias europeas en África y Asia. El grupo Cumanana abrió espacios de disidencia e indocilidad cultural que ofrecieron perspectivas alternativas sobre la Peruanidad a través de diferentes prácticas pedagógicas culturales, estéticas y sociales sobre la experiencia negra en las Américas. En el mes de marzo de 1960, el grupo Cumanana estrena *Zanahary*, una obra de teatro en tres actos sobre una deidad africana.⁹ Y en abril de 1961, el grupo Cumanana presenta *Malato*, una obra teatral en tres actos en Lima.¹⁰ *Malato* marca un hito insoslayable en la historia de la "Ciudad Letrada". Con esa obra teatral, la experiencia negra, africana y transafricana, llega a los espacios públicos e institucionales de interacción y de transacción cultural en el Perú, y el resto de las Américas. Victoria Santa Cruz se apoyó en la representación teatral a través de sus diferentes modalidades, el teatro, los musicales y la danza, para construir un espacio y un lugar de elocución y de producciones dramáticas desde el cual rescatar la memoria histórica y cultural negada de la transafricanía en el Perú. Y la narrativa que emerge de esa poética de la "performance", de escenificación y de empoderamiento de la corporalidad negra forma parte de una estrategia discursiva de auto representación que rechaza la "memoria asignada" desde la esclavización de los negroafricanos para arrogarse una autonomía discursiva y protagonismo para, de ese modo, "decir" su Historia. A tal efecto, el poeta y estudioso martiniqués Aimé

⁹ El estreno tuvo lugar en el *Teatro La Cabina* in Lima en marzo de 1960.

¹⁰ *Malato* es la historia de amor entre una mujer negra esclavizada y su "amo". tuvo tanto éxito que Panamericana TV- Channel 13, una de las cadenas de televisión de mayor audiencia en el Perú la convirtió en una serie televisa en mayo de 1961.

Césaire (2003), uno de los fundadores del movimiento de la *Négritude* afirma: “Je pense à une identité non pas archaisante dévoreuse de soi-même faisant main basse sur tout le présent pour mieux réévaluer le passé et, plus encore, pour préparer le futur. Car enfin, comment mesurer le chemin parcouru si on ne sait ni d’où l’on vient ni où l’on veut aller” (24). Durante esos años, Victoria Santa Cruz fue articulando un discurso cimarrón en respuesta al proyecto de nación excluyente de “La Ciudad Letrada” y de la élite criollo-liberal. Su postura no es de confrontación directa sino de indocilidad estética y cultural ya que usa las estructuras del grupo hegemónico criollo-liberal, teatros, salas de conciertos, espacios culturales y recitales para revisar la Historia con vistas a reinterpretar y abrogar la visión monolítica e imperfecta de la Peruanidad. Sylvie Chalaye (2003) observa: “Durant des siècles, la traite et l’esclavage, puis la colonisation nous ont habitués à réduire l’Africain à son corps, un corps force de travail et de vie, un corps dont l’Occident a toujours été fasciné par la robustesse, la musculature et la sexualité” (48). Victoria Santa Cruz deconstruye esa percepción, visión y representación del “cuerpo negro” o “corporalidad negra” al “reconfigurar la experiencia negra, africana y transafricana, en el Perú y en las Américas, por medio de lo que Benavides Franco (2019) describe como las “condiciones de posibilidad de la resistencia del cuerpo” (263); es decir, como Victoria Santa Cruz, en estas circunstancias sociales, culturales e historias convierte la corporalidad negra “[...] en escenario de des-sujeción y resistencia, en el “lugar” desde el cual ese mismo poder puede ser resistido” (Benavides, 2018: 248). En este sentido de reflexión, el artista, actor y dramaturgo Dieudonné Niangoran Porquet (Côte d’Ivoire) propone el concepto of “Griotique” (1964), “[...] un “théâtre total” inspiré de la tradition du griot. Cette démarche artistique ambitieuse fusionne parole, musique, danse, expression corporelle, poésie et narration, dans un ensemble cohérent et profondément enraciné dans les cultures africaines” (Cheickna, 2025: 1).

Victoria Santa Cruz reterritorializa la corporalidad negra por medio de escenificaciones multidimensionales codificadas donde dialogan bailes y cantos tradicionales negros, declamaciones, mímica y otras formas de comunicación no verbal para transmitir una narrativa alternativa sobre la experiencia negra. Ese posicionamiento, que describiremos como “poética pedagógica del cuerpo negro o de la corporalidad negra” en desarrollo, se expresa con fuerza con vigor en “Me gritaron negra” (2017), un poema musicalizado y dramatizado donde Victoria Santa Cruz alía voz, cuerpo y “performance” en la tradición del *Jelimuso* Mande, para capturar y representar las múltiples dimensiones de la experiencia transafricana:¹¹

Tenía siete años apenas, apenas siete años,
¡Que 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 ¡SÍ! “¿Qué cosa es ser negra?” ¡Negra!
Y 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 odié mis cabellos y mis labios gruesos y miré apenada mi carne tostada Y
retrocedí ¡Negra!

¹¹ *Jelimuso* es como los Mande (Manlinke) llaman a la “mujer-griot” or “griotte” en francés. Los Wolofs de Senegambia la llaman “*Gewel bu Jigeen*”.

Y retrocedí...

[...]

Al fin

Al fin comprendí AL FIN Ya no retrocedo AL FIN Y avanza 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 NEGRO NEGRO
NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO

¡Negra soy!¹²

Victoria Santa Cruz construyó espacios nacionales y transnacionales de significados donde diferentes expresiones estéticas verbales y no-verbales como la actuación teatral, la canción, el baile, la mímica, gestos y actitudes corporales y emocionales dialogan y se proyectan desde la corporalidad negra. En este sentido, se puede afirmar, siguiendo a Sylvie Chalaye (2003) refiriéndose a otro contexto, que Victoria Santa Cruz "[...] positioned the black body as the central axis and core where these diverse artistic languages, inclusión choreography, music, and corporal expressions morphed into a discourse would create a poetic of the body" (49). Victoria Santa Cruz

¹² "Me gritaron negra", *Radio Africa Magazine* (s/f), disponible en: <http://www.radioafricamagazine.com/me-gritaron-negra-victoria-santa-cruz>. Último acceso 22 de agosto de 2025.

convierte al cuerpo negro en un lugar de disidencia y de resistencia. Empodera la corporalidad negra convirtiéndola en agente productor de significados. Rafael Santa Cruz (2000), su sobrino, observa a tal efecto, "Victoria es, sin lugar a dudas, el caso de alguien forjado sobre la base de la lucha diaria" (181). Circunstancia corroborada por Luis Rodríguez Pastor observa: "En Teatro y Danzas Negras trabajaban mucho más que música, canto y baile: trabajaban el ser afroperuano [...]. Ese ritmo interior fue desarrollándose a través de los bailes de Teatro y Danzas Negras sirvió para que los afroperuanos se reivindicaran, así lo entendía Victoria" (193).

Victoria Santa Cruz rescata el cuerpo negro que pasa de ser "un corps - pour-autrui" a "un corps- pour-soi" en palabras de Jean-Paul Sartre (1947) al otorgarle la agencia, el protagonismo y la legitimidad que le habían sido negados desde que fue deslocalizado de África con violencia y reubicado en las Américas bajo nuevas normas sociales, culturales e institucionales ajenas a su percepción y representación del mundo. En este caso, la traumática desubicación de la corporalidad negra y las consiguientes múltiples agresiones se resumen en lo que Elleke Boehmer (2005) llama "The silenced and wounded body of the colonized" (127) que implica la compleja interacción e interseccionalidad entre género, ciudadanía, clase, raza y diversas formas de opresión: ¿qué significa "ser-mujer y negra" en una realidad nacional y transnacional que niega la condición de "ser-mujer y negra"? "Ser-mujer y negra" es, por un lado, una categoría social impuesta y mediada por la opresión, la exclusión y la marginación de la corporalidad negra femenina. Por el otro lado, expresa la problemática planteada por la negociación de esas múltiples experiencias dentro de lo que Homi Bhaba (1994) describe como "Third space", un espacio de refundaciones de historias individuales y colectivas en busca de la recomposición de las identidades fragmentadas y descompuestas por la fractura territorial and continental que fue la esclavización de los negroafricanos.

El proyecto lírico de Máximo Justo Torres Moreno se enmarca dentro de ese proceso de abolición de la “memoria asignada”, y de “[...] la reestructuración informada de la memoria histórica de la diáspora africana” (Duncan, 1996). Máximo Torres Moreno nació en la provincia constitucional de El Callao en 1949 donde se crio, se educó y reside en la actualidad. Conocido bajo el “nom de plume” de Majustomo, Máximo Torres empieza a crear, a dibujar, a componer canciones y a jugar con la escritura desde los 9 años.¹³ Autor fuera de los moldes tradicionales, Majustomo es, como escribe Humberto Pinedo (1992), “[...] chalaco, centroamericano, africano, astronómico, experimentalista y esotérico” (Diario *El Callao*, Martes, 25 de febrero del 1992: s/p). Pese a ser poco conocido fuera de algunos círculos restringidos y un tanto marginales de El Callao, Majustomo es un autor prolífico que publicado una decena de poemarios entre los cuales destacan, *Poesía experimental* (1973), *Canto a las 200 millas y poemas del alma popular* (1975), *Lunfardo* (1979), *La Clave* (1981), *Armónica* (1991), *Tótem* (2003), *Veneración a Obatala* (Mayo, 2004) y *Africamia* (Diciembre, 2004), *Battá* (2015), *N'Dombe N'Sulo Batán* (2017) .

En su proyecto cultural, Majustomo explora y se aventura por sendas y espacios líricos poco pisados, al menos en el Perú, como resalta el también poeta chalaco Antonio Sarmiento (2004), “[...] el motivo eminentemente social y el ritmo cromático y festivo” refiriéndose a su obra temprana (Diario *El Callao*, Julio de 2004: 5).¹⁴ Su poesía posterior revelaría el principio de una afanosa búsqueda de un espacio propio que se manifiesta en el estilo, la estructura del verso y en la temática. El poemario *La Clave* (1981) abre una nueva etapa en su creación literaria. Marca un cambio radical tanto desde el

¹³ El autor afirma que a los 9 años, ya leía a Pedro Calderón de la Barca, Shakespeare, Tolstoï, Dante Alighieri Fray Luis de León, Miguel de Cervantes, Federico García Lorca y a Gustavo Adolfo Bécquer.

¹⁴ Manuscrito sin publicar.

punto de vista temático como estilístico y estético como observa Antonio Sarmiento:

Y con este libro el poeta entra a un campo mayor de exploración lingüística [...] El autor potencializa aquellos indicios y modelos temáticos expuestos en sus libros iniciales, y a la par inaugura otras vertientes más relevantes aun, como son los símbolos de significación astral y el gracejo y la facundia rítmica del sabor afroperuano caribeño-nativo americano (5).

A partir de este poemario, Majustomo inicia un proceso de búsqueda y de construcción identitaria como "ciudadano chalaco" y peruano negro integrante de una minoría visible y marginalizada social e históricamente. Asimismo configura y proyecta una voz poética distinta, singular y original apoyándose en lo que él llama "mis vivencias, no muy disimuladas". Nacido en el primer puerto de la nación, hay una conexión estrecha y, hasta se diría mítica y mística, entre Majustomo, el Callao y el mar. Por lo tanto, el mar, lo porteño y el Callao y sus espacios marginales y populares pasan a ocupar un lugar prominente en su obra. Ya en el poema "Lunfardo" (1979), dedicado a otro espacio porteño, Buenos Aires, Majustomo explora y expresa esa relación por medio de una recreación poética de la vida de esos espacios situados al margen de la realidad nacional. El Callao, su lugar de nacimiento y de residencia, ocupa un lugar prominente tanto en su discurso poético como su experiencia vital como observa el propio poeta:

Yo amo al Callao más que a Perú. Yo amo al Callao, tanto como amo y adoro a nuestra África de siempre. Para mí es un deber dedicarle poemas al Callao, es una obligación; y si tenemos en cuenta que lo hago bien, pues, bendita sea

la poesía y las musas que me dan su protección. El Callao es todo para mí
(Octubre de 2004).

El Callao es el eje central de su obra poética. En el poema "Callao" (*Canto a las 200 millas*, Agosto 1975):

Puerto de Puertos
de este mi Perú
Criollo y Bohemio
Guitarras y Laud
cantan a tu virtud.
Callao (67)

En "P.P" –Poema peruano– (*Ndombe NSulo Batan*, 2017), denuncia la corrupción:

Mi provincia constitucional
"La fiel y generosa ciudad del Callao
asilo de las leyes y la libertad"
respira plomo
Cobre
Zinc
¿Y sus autoridades?
¡Premiándose entre ellas!
En la Provincia Constitucional del Callao:

Los niños comen caries

En la Provincia Constitucional del Callao:

No hay vacantes

No insista (36)

El Callao es un lugar periférico de marginados y un crisol de etnicidades. Pero en la creación lírica de Majustomo, El Callao no solo es el centro y el Perú, la periferia sino que es un espacio de indocilidad cultural y de reivindicación de una ciudadanía efectiva dentro del marco de la Peruanidad. El Callao es inspiración, motivo poético y temático. En este sentido, el discurso lírico que se va configurando durante ese período gira entorno dos grandes ejes temáticos: por un lado, Majustomo usa una estructura lingüística y un estilo diferentes que rompen con las normas establecidas por la institucionalidad cultural oficial al tiempo que incorpora rasgos estilísticos como el ritmo, la musicalidad y lo popular criollo como se expresa en poemas como "La Gracia graciosa o el don de Zelmira" (*Armónica*, 1991), para vehicular una postura epistemológica disidente que reta la visión canónica de la "Ciudad Letrada":

Zelmira te mira con las manos

Zelmira te mira con los pies

Zelmira siempre Zelmira

" Cafre

" senegalés

" Mandinga

" Bantú

" Siempre Zelmira ¡Zelmira Perú! (45)

Por el otro lado, a partir de la publicación de poemarios como *Veneración a Obatalá* (2004) y *Africamía* (2004), el autor chalaco inicia un proceso de rescate y de reposicionamiento del sujeto negro, africano y transafricano. En efecto, la experiencia negra se convierte en el eje entorno al cual gira la tematización, desde lo vivencial contemporáneo, de las circunstancias violentas, inquietudes y tensiones que originaron las estructuras de pobreza y de marginación históricas del sujeto negro. Majustomo no representa al negro como una figura anecdótica ni como una presencia fosilizada o un recurso estilístico "exótico" sino que propone un discurso de autorrepresentación (*self-representation*) que rechaza la subalternidad impuesta y legada al tiempo que recupera la iniciativa discursiva y la agencia cultural e histórica. Su proyecto lírico forma parte de una postura de disidencia lingüística que persigue la validación identitaria por medio de la apropiación de la lengua castellana que es sometida a un proceso de subversión de sus normas lingüísticas, estilísticas y estructurales con el fin de: "[...] restituir la voz afroamericana por medio del uso de una terminología afro céntrica" y [...] "una verdadera revolución lingüística y poética" (Duncan, 2005: 2). En este sentido, los efectos rítmicos desempeñan un papel primordial que contribuye a estructurar el discurso poético.¹⁵

El uso estratégico de voces africanas y de onomatopeyas desempeñan un papel estilístico fundamental en la configuración del discurso lírico como se expresa en poemas como "Tata- Tatá" (*Africamía*, 2004)

Tata-Tatá

¹⁵ El crítico ruandés Jean-Claude Uwiringiyamana propone el concepto de "indocilidad lingüística" (98) en su artículo "Indocilité linguistique et nomination dans une autre langue" (2005).

Terpsícore me hace olvidar
Tata-Tatá
Que chamba ¡chamba! Chamba no hay
Tata-Tatá
Sartén y olla vacías van [...]
Tata-Tatá
Ngúdi ampasi orichangá
Tata-Tatá
Ngúdi ampasi orichangá (4)

El uso de ese recurso estilístico no es arbitrario sino que responde a la necesidad de expresar desde lo orgánico, la "memoria cultural ancestral" (Duncan, 2005). A tal efecto, Majustomo recurre a la intertextualidad convocando, en primer lugar, a los orishas o dioses del panteón Yoruba como se expresa en el poema "ELEGGUA" (*Tótem O Tótem E Metót*, 2003)

(Oricha) (Oricha)
Santo Guerrero !Eleggua
Santo Guerrero !Eleggua!
Santo Guerrero !Eleggua!
Piramide con Itamo Real
Ilumina su portal...
Oricha Negri-rojo protector
Necesito des fragor
Oricha veintiun caracol
en America del Sur

Oricha que caminos senalo
vía Cielos de Perú
Santo Guerrero !Eleggua!
Santo Guerrero !Eleggua! (bis)
cana de azucar p' ti
(hay enemigos a granel) (43)

Luego rinde homenaje a las figuras de proa de los movimientos nacionalistas para liberación de los diferentes territorios africanos bajo dominio colonial europeo o de la lucha contra la segregación racial o por los derechos civiles en Estados Unidos en poemas como "OGÚN" (*Tótem O Tótem E Metót*, 2003):

Currucutucu-cú-cú
Currucutucu-cú-cú
Currucutucu-cú-cú

En el nombre de Obatala
de Patricio Lumumba
y Martin Luther King Jr. Ise

Chuchu

Chuchu

Chuchu

! Hosanna Ogun Hosanna!

Ves al pueblo Peruano?
Aquí está tu hijo, tu hermano
zapote y peces te doy
¡Toma Ogún! ¡Ogún vencedor!
[...]

¡OGUN Dios de hierro!
(influye a Nelson Mandela)
¡Vamos pescador San Pedro
(pa que quite la candela) (49).

En conclusión, se puede afirmar que el proyecto lírico de Máximo Torres Moreno se enmarca dentro de una postura de cimarronaje lingüístico, social y cultural que manifiesta por medio de la “[...] recurrencia a la subversión africanizante del idioma, los referentes míticos inéditos o hasta ahora marginales” (Duncan, 2005). Majustoma revoca los modos de producción discursivos imperantes que habían contribuido a la dislocación y homogeneización histórica del negro, africano y transafricano, entre otros grupos, y a su instalación en una estructura fosilizada de otredad y de subalternidad epistémica, política y social.

El proyecto discursivo de José Eusebio “Cheche” Campos Dávila es una respuesta simbólica y epistemológica a las representaciones sociales, culturales e institucionales de la experiencia negra y del lugar que ocupa en la Peruanidad. José Eusebio Campos Dávila, Cheche Campos, nace en el limeño y criollo barrio de Surquillo en 1949. Profesor de Ciencias de la

Educación, fue Decano de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, "Cuna del Magisterio Nacional", La Cantuta, Chosica, cerca de Lima. Cheche Campos Dávila forma parte de los fundadores del primer movimiento organizado de reivindicación de la cultura afroperuana. En su juventud, recorrió todos los países de las Américas "buscando beber de las savias de los pueblos negros" (53). Creador cultural prolífico y polifacético, es autor de *Las negras noches del dolor* (1994), subtitulada *Literatura afroperuana; Reconciliándome con la vida* (2009), *Para educar hombrecitos* (1999) y "La maestra de Jecumbuy" (2015) y *Ma' Negra* (2022). Las últimas obras inauguran un nuevo ciclo de creación estética: la incursión del autor surqueño en el mundo de la novela. En casi toda la obra literaria de Cheche Campos, la espacialidad y el desplazamiento transfronterizo de los protagonistas definen los marcos narrativos de su novelística, convocando de ese modo, las categorías de desterritorialización y reterritorialización.

Según Gilles Deleuze y Felix Guattari (1991) tres características la conforman: la desterritorialización de la lengua y del lenguaje; el carácter sociopolítico de ese tipo de creación estética que se posiciona como la expresión de un discurso colectivo. Y por último, la desterritorialización física y geográfica que implica una separación voluntaria o forzada, y hasta violenta, en algunos casos, del espacio orgánico o lugar de origen. *Las negras noches del dolor*, subtitulada *Literatura afroperuana*, fue publicada en 1994, en edición del autor. En 2002, Cheche Campos publica *Para educar hombrecitos*, una colección de cuatro relatos cortos, también en edición personal".¹⁶

¹⁶ En el 2003, publica una segunda edición del libro con el mismo formato y diseño que su primera obra, con el subtítulo de "*Literatura afroperuana*". En el 2004, decidió consolidar las dos obras en una sola edición, pero manteniendo los títulos correspondientes de cada una de las narraciones. Combina o consolida *Las negras noche del dolor* y *Para educar hombrecitos* en una sola edición.

Con esas últimas publicaciones, el autor afroperuano no sólo decide “romper su silencio de medio siglo”(Campos Dávila, 2012: 52) sino que pretende dar una respuesta alternativa al discurso homogeneizador y neutralizador de la institucionalidad cultural oficial peruana. En los universos narrativos de obras como *Las negras noches del dolor* y en los relatos que componen la colección *Para educar hombrecitos* o en las novelas *La maestra de Jecumbuy* y *Ma' Negra*, la trotamundos, están marcados por la alteridad y la tensión están presentes a todos los niveles. En *Las negras noches del dolor*, el narrador omnisciente convierte a los marginados y a los pobres en protagonistas de primer plano de la historia; no son meras figuras decorativas y elusivas sino sujetos activos, afortunados o desgraciados de los eventos. Las mujeres, por ejemplo, son personajes de primer plano en los textos de Cheche Campos. A pesar de la discriminación social, de género y étnica que experimentan, así como los abusos físicos, sexuales y psicológicos, como en el caso de María de la Buena Dicha de la Piedad y de los Santos Oleos a manos del patrón en *Las negras noche del dolor*, esas mujeres consiguen activar y preservar la memoria colectiva gracias a la oralidad. La oralidad crea espacios de significados, de memoria, y de continuidad histórica.

María de la Buena Dicha recuerda a don Pablo, su patrón que le había despojado de sus ahorros de toda la vida alegando la quiebra del banco. En este contexto, la oralidad sirve de soporte para la colecta de los fragmentos de historias individuales que van a ir conformando el registro de la memoria colectiva de esa comunidad negra y, por ende, sus archivos. Así se lo recuerda Mama Lara a don Pablo, su patrón: “Ustedes los blancos son bien facinerosos, ustedes cometen muchos abusos en contra de los que no sabemos manejar sus papeles, tu podrás hacer muchas cosas con la pluma y el papel pero líbrate de mi boca, porque en ella esta tu pasado y tu futuro y el de toda tu generación” (22).

Las historias de Leopoldina, Mama Lara y Antonio de la Cruz en *Las Negras noches del dolor* permiten la inserción de la Historia dentro de la narración por medio de referencias a personajes históricos como Ramon Castilla que había declarado la libertad de esclavos; a espacios tristemente famosos como la isla de Gorée, en la costa occidental de África frente a Dakar, capital de Senegal, donde se almacenaban a los africanos capturados en tierra firme para ser esclavizados y enviados como “mercancía humana” a las Américas. El puerto de El Callao, fue una de las puertas de entrada de los africanos esclavizados en el Perú. La inserción lírica de esos fragmentos de historia forma parte del proceso de recuperación de las identidades fragmentadas o identidades escindidas para la reactivación de la memoria de la transafricanía que es parte de una historia que trasciende las Américas y es precursora de ese proceso que Edouard Glissant (1995) describe como “Tout-Monde”.¹⁷ Esas referencias históricas específicas e intertextuales dentro del espacio narrativo sirven para decir el presente de individuos como Mama Lara que habían sido desresponsabilizados y desligados histórica, social, económica y culturalmente de la nación llegando no sólo a comprometer su identidad, sino a desintegrarla y borrarla. Dice la voz narradora, “Mama Lara no sabía si era esclava, trabajadora, sirvienta o parte de la familia porque el trato era tan diferente que ninguna categoría le caía a ella” (20). Al final, Mama Lara muere sin saber cuál era su condición dentro de la familia: “[...] murió de olla, de cocina, de trajín, de escoba, de jabón, de puro trabajo, murió de 81 años de trabajo sin saber qué y cómo es la libertad. Su cuerpo fue depositado en el panteón de los esclavos. Esa era su verdadera condición” (21). Tanto Ma’Negra, la protagonista de la novela Ma’ Negra la Trotamundos, como Mama Lara, su hija Antonia, Leopoldina, Ruperta en

¹⁷ Los conceptos de “identidades fragmentadas” y de “identidades escindidas” son de Frank Ukadike (1994) y de Álvaro Fernández Bravo et al. (2003) respectivamente, y los usamos en este sentido.

Las negras noches del dolor están sumidas en la búsqueda constante de una identidad elusiva y de pertenencia a un espacio orgánico, una comunidad que llamar hogar:

Sola en su soledad, Ma'Negra lloró con real amargura por su existencia. Ahora volvía a ser la Ma'Negra desentrañada, abandonada por la vida, condenada a una soledad espiritual y social que solo ella padecía. Barriendo en la puerta de la catedral clamaba: "¡señor, ¿Por qué a mí? ¿Por qué me mandas esos clavos que laceran mi alma? ¿Hasta cuándo voy a seguir soportando este sufrimiento?" (103-4).

En el cuento "Para educar hombrecitos", el relato empieza cuando el narrador-protagonista regresa de un largo periplo por el continente africano como parte del proceso de iniciación y de recuperación y de reconstrucción, si cabe, de la memoria individual desde el lugar orgánico o de origen como primer paso hacia la recomposición de la memoria colectiva y, por ende, de su identidad. Tanto Mama Lara, su hija Antonia, Leopoldina, Ruperta en *Las Negras Noches del dolor* como Ma' Negra en la novela del mismo nombre e incluso en *La maestra de Jecumbuy*, por citar unos ejemplos, son víctimas de lo que Edward Said (1979) llama "the Sentence of History". Todas ellas habían experimentado física, emocional y psicológicamente el legado histórico e institucional de violencias multidimensionales que se habían ido transmitiendo de generación en generación sin interrupción.

En este sentido, las historias de Mama Lara, Jacinta, María de la Buena Dicha, Leopoldina y Cuasimodo en *Las negras noches*, cada uno por su lado, así como de Bienaventurado Tirzo en "El muerto de amor", de la colección Para educar hombrecitos forman parte de esa búsqueda, recomposición y

validación de la memoria colectiva como primer paso hacia la construcción de sujetos históricos responsabilizados dentro de la Peruanidad.

Una de las características esenciales del afrorealismo radica en el uso de un vehículo lingüístico específico y diferente que refleja la experiencia transafricana. Cheche Campos, por ejemplo, en la línea de Máximo Torres Moreno "[...] plasma una verdadera revolución lingüística y poética en las literaturas hispánicas" (2005: 2). A tal efecto, Cheche Campos escribe en el prólogo de su obra *Para educar hombrecitos* (1999):

Me he resistido a que los correctores alteren el lenguaje procaz y lunfardesco de mi barrio natal o del lugar donde me crie por la sencilla razón de que el Peru está conformado por dos o tres espacios socioculturales muy distintos y asimétricos que dificultan el desarrollo de los hombres y de la propia sociedad peruana que no deslinda que tipo de sociedad desea y, por tanto, que tipo de hombres debe formar. Yo soy un escapero de uno de estos espacios (53).

El cimarronaje cultural permea el universo discursivo (lírico, narrativo y actancial) de los tres creadores culturales cuyas obras son el objeto de este estudio. Su disconformidad epistemológica se expresa desde una postura y situación de "indocilidad lingüística" y cultural que cuestiona la "memoria asignada" y "los referentes tradicionales de la literatura del "main stream"(Duncan, 2005). Asimismo, tanto Victoria Santa Cruz como Máximo Torres Moreno y José "Cheche" Campos Dávila se apoyan en ese "nuevo lenguaje identitario" para "reestructurar las historias e identidades desarticuladas" (Duncan, 2005). Y de ese modo, como observa el estudioso ghanés Emmanuel Yewah (2001) se ven en la necesidad de recapturar las memorias colectivas "[...] by inscribing their personal stories in the narrative

of the nation in the guise of collective history" (47). Su práctica discursiva forma parte del proceso de reconfiguración, rearticulación y posicionamiento del sujeto transafricano como agente histórico, cultural e instituconal cuyos aportes han sido esenciales para la construcción del estado-nación en el Perú, y en muchos países de las Américas a través de las ciencias, la economía, la teología, la lingüística, la literatura y la gastronomía. Asimismo, la producción cultural y discursiva de Victoria Santa Cruz, Máximo Torres Moreno y José "Cheche" Campos Dávila conforman lo que Duncan llama un "acto de subversión poética" y, como no, corporal (Duncan, 2005: 2). Proceden a la subversión de la lengua española que "reterritorializan" por medio de lo que el lingüista senegalés Alioune Tine (1985) describe como "[...] un proceso consciente de interferencia lingüística codificada" (50) al insertar nuevos vocablos y normas escriturales diferentes a las establecidas por la institucionalidad cultural oficial. De ese modo, no sólo proponen prácticas epistemológicas y discursivas alternativas sino que también abren espacios, nacionales y transnacionales desde donde pueden proclamar las experiencias de la transafricanía como elementos esenciales de la peruanidad y de las americanidades. Sus acciones y posturas se erigen, en última instancia, como actos de "[...] reconciliación con su herencia cultural arrebatada, y asunción de su etnicidad africana e hispánica" (Duncan, 2005: 5). El recurso a esas diversas modalidades lexicales, lingüísticas, discursivas y estilísticas alternativas forma parte de los elementos estructuradores de una poética de disidencia epistemológica y simbólica enfocada en la re-historización del sujeto transafricano como ciudadano legítimo y esencial de la transafricanía americana histórica e instituconal al tiempo que contribuyen a la construcción de un nuevo campo literario des-centrado.

Bibliografía

- ANDERSON, BENEDICT. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso, 1983.
- BHABHA, HOMI. *The Location of Culture*. London / New York: Routledge, 1994
- BENAVIDES FRANCO, TULIO ALEXANDER. "El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopias y el cuerpo experiencial", *Co-Herencia*, vol. 16, núm. 30, 2019, pp. 247-272.
- CALVET, LOUIS-JEAN. *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*. Paris: Payot, 1974.
- CAMPOS DÁVILA, JOSÉ. *Las negras noches del dolor. Literatura afroperuana*. Lima: INAPE, 1994.
- . *Para educar hombrecitos*. Chosica, Lima, 2002.
- . *Reconciliándome con la vida. Narrativa afroperuana*. Lima: Editorial San Marcos, 2009.
- . *La maestra de Jecumbuy*. Lima: Editorial San Marcos, 2015.
- . *Ma Negra, La Trotamundos*. Lima: Grupo Editorial San Marcos, 2022.
- CHEICKNA, SALIF. "Niangoran Porquet, 30 ans après: l'héritage vivant d'un maître de la 'Griotique'", *Fratmat Info, Abidjan (Cote d'Ivoire)*. Último acceso 29/08/2025.
- CITTADINO, GISELE. "Prefácio. Identidade, "Invisibilidade" e reconhecimento". En Angela Randolpho Paiva (ed.). *Ação afirmativa na universidade: reflexão sobre experiências concretas Brasil- Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2004, pp. 7-12.
- CORNEJO-POLAR, ANTONIO. "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1994, año 20, núm. 40, 1994: pp. 368-371.

- CUCHE, DENYS. *Poder blanco y resistencia negra*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975.
- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FELIX. *Qu'est-ce que la Philosophie?*. Paris: Les Editions de Minuit, 1991.
- DEPESTRE, RENÉ. "Bonjour et adieu à la négritude,". En Manuel Moreno Fragnals (ed.) *L'Afrique en Amérique latine*. Paris: UNESCO, 1984.
- DUNCAN, QUINCE. "El Afrorealismo. Una dimension nueva de la literature latinoamericana". *Istmo*, 2005.
<http://istmo.denison.edu/n10/articulos/afrorealismo.html>. Último acceso: 28/07/2025.
- . *Un señor de chocolate. Treinta relatos de la vida de Quince Duncan*. Heredia: Programa de publicaciones e impresiones, Universidad Nacional, 1996.
- ESPEZÚA SALMÓN, DORIAN. "Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú" *Ajos & Zaphiros*, núm. 3 y 4, 2002: pp. 97-115.
- EYMAR, EMMANUEL. "Review of La Griotique (by Aboubacar Cyprien Touré). La Griotique. Mémoires et Réflexions". *Etudes Littéraires Africaines*, núm. 39, 2015: pp. 237-239.
- FERNÁNDEZ BRAVO, ÁLVARO, FLORENCIA GARRAMUÑO & SAÚL SOSNOWSKI. *Sujetos en tránsito. (In)migración, exilio y diáspora*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003.
- GLISSANT, EDOUARD. *Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1995.
- HONNETH, AXEL. "Invisibility: on the epistemology of 'recognition'". *The Aristotelian Society*, supplementary vol. 75, 2001.
- HOWARD, DAVID. *Coloring the Nation. Race and Ethnicity in the Dominican Republic*. Boulder: Lynne Roche Publishers, 2001.
- JONES, MARCUS; CARRILLO, MONICA & MARINEZ, ANA. "An Interview with Victoria Santa Cruz", *Callaloo*, vol. 34, núm. 2, 2011: pp. 304-522.

- LAVOU ZOUNGBO, VICTORIEN. *OUTSIDERING. Liminalité des noir-e-s Amériques-Caraïbes. Un hommage à Aimé Césaire*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2007.
- . "Du Migrant Un" au citoyen différé. "Présence-Histoire" des Noirs en Amérique Latine. *Discours et Représentations*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2003.
- LEWIS, MARVIN. *Afro-Hispanic poetry, 1940-1980: from slavery to Negritud in South American verse*. Columbia: University of Missouri Press, 1983.
- N'GOM, M'BARE. "Creación cultural y africanía en el Caribe: entrevista a Blas Jiménez Abreu," *Caribe. Revista de Cultura y Literatura*, núm. 2, tomo 2, 1999: pp. 46-57.
- NUÑEZ, ESTUARDO, "La literatura peruana de la negritud", *Hispanamérica*, vol. 10, núm. 28, 1981: pp. 19-28.
- RAMA, ÁNGEL. *La Ciudad Letrada*. Santiago de Chile: Tajarar Editores, 2004.
- RODRÍGUEZ PASTOR, LUIS. "Primera llamada: aproximación biográfica a Victoria Santa Cruz Gamarra". *Personajes Afrodescendientes del Perú y América*. Lima: CEDET, 2015: pp. 189-197.
- ROJAS, ROLANDO. *La República imaginada*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2017.
- SAID, EDWARD. "An Exchange on Deconstruction and History". *Boundary* vol. 2, núm. 8, 1979: pp. 65-74.
- SANTA CRUZ, VICTORIA. "Me gritaron negra", *Radio Africa Magazine* (s/f). Disponible en: <http://www.Radioafricamagazine.com/me-gritaron-negra-victoria-santa-cruz>. Último acceso 22/07/2025.
- . *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2023.

- SANTA CRUZ URQUIETA, OCTAVIO. "Victoria Santa Cruz. De la estampa folclórica al teatro negrouna apreciación desde la perspectiva de su sobrino y colaborador Octavio Santa Cruz Urquieta". *Conexión*, núm. 17, 2022: pp. 173-196
- SARTRE, JEAN-PAUL. *L'être et le néant*. Paris, Gallimard, 1947.
- TINE, ALIOUNE. *Wolof ou français, le choix de Sembène*. Notre Librairie, Octubre-Décembre (1985): pp. 43-50.
- TORRES MORENO, MÁXIMO. *Poesía experimental*. Lima: Imprenta Pérez Pacussich, 1973.
- . *Canto a las 200 millas y poemas del alma popular*. Lima: Imprenta "Para Todo el Mundo", 1975.
- . "Lunfardo". *La Gaviota Revista de Poesía*, núm. 4 Callao, 1979.
- . *La Clave*. Lima: Línea Melódica de la Portada, 1981.
- . *Armónica*. Lima: Ediciones Cynthia Catre N., 1991.
- . *Tótem*. Lima: Ediciones Alejo, 2003.
- . *Veneración a Obatala (Sincretismo de M.T.M.)*. Callao: Arte Impresores Andre E.I.R.L., mayo 2004.
- . *Africamía*. Callao: Arte Impresores Andre E.I.R.L., diciembre 2004.
- . *N'Dombe N'Sulo Batán*. Callao: noviembre 2017.
- . Correspondencia con el autor con fecha del 19 de octubre de 2004.
- TORRES VARILLA, NILTON. "Victoria soy". *Revista de La República*. Lima: 28 de octubre del 2007: pp. 14-15.
- . "Palabras Preliminares" en Victoria Santa Cruz. *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2023: pp. 15-19.
- UKADIKE, FRANK NWACHUCKWU. *Black African Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.

- UWIRINGIYAMANA, JEAN-CLAUDE. "Indocilite linguistique et nomination dans une autre langue". *Notre Librairie. Revue des Litteratures du Sud*, núm. 159, 2005: pp. 98-102.
- VELÁZQUEZ, MARCEL. *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima: Fondo Editorial, UNMSM/Banco Central de Reserva del Perú, 2005.
- VERÁSTEGUI, ENRIQUE. "Negritud: la conciencia emergente". *Variedades*, Lima, julio, 1975.
- VILLA, WILMER. *Lenguajes del Silencio: Ausencia-Presencia de los Pueblos Afro en los Andes*. Cape Town: South Africa: Center for Advanced Studies for African Society, 2014.
- YEWAH, EMMANUEL. "The Nation as Contested Construct". *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 3, 2001: pp. 45-56.
- ZULUAGA, JUAN CARLOS. "Poética visceralfeminismo negro, afectos y emociones en la obra de Victoria Santa Cruz". *Hallazgos, revista de investigaciones*, vol. 18, núm. 36, 2021.