

Reflexiones sobre lo «negro» en el arte peruano contemporáneo

Rubén Ángel Mejía Arnaez

Resumen

El análisis del presente ensayo intentará hacer una búsqueda para examinar los aspectos más distintivos y significativos de la producción de las artes plásticas en el ámbito local e indagar cuál es el papel del Estado y sus prácticas contemporáneas de inclusión y construcción de la identidad nacional. Por otro lado, se hará una búsqueda en la alteridad y la diferencia cultural que circunscriben a los afrodescendientes a un estrecho ángulo que limita la visibilización de su memoria colectiva a través de las artes. De otro lado, este abordaje antropológico buscará desmitificar cuáles son los motivadores que niegan la idea de representar la memoria desde la *negritud* en las artes, exponiendo sus fuentes en pro de una identidad afroperuana.

Si las artes en general están asociadas al deseo intrínseco de comunicar, estas también proponen «contravenir» lo establecido, construyendo aparatajes conceptuales que se visibilicen en objetos que reflexionen –o intenten reflexionar– sobre las complejidades de los discursos estandarizados socialmente y que expongan las imágenes socialmente aprendidas. Sin embargo, la presencia de formas de dominio de pensamiento relativiza algunos sectores de la población en cuanto a sus formas de hacer y/o decir, por lo tanto, la propuesta de este ensayo es reflexionar sobre: *¿Por qué las artes plásticas en el Perú contemporáneo carecen de representantes afrodescendiente con una notable identidad afroperuana?* Para dar respuesta a esta interrogante, basaré mi argumentación en la proclividad de las artes contemporáneas, esclarecer el papel del Estado frente al reto de lo afroperuano, en términos de su identidad y diferencia; para luego concluir en que lo «negro» y lo afroperuano, discurren en un nuevo paradigma que emerge y se integra a una heterogeneidad de formas. Además, es preciso mencionar que la metodología empleada para esta investigación tiene como base la observación participante, que ha constituido el principal método de búsqueda, indagación y la identificación en galerías de arte especializadas, sobre la presencia de propuestas plásticas que enlacen la pertenencia étnica afrodescendiente en el Perú. Finalmente, las reflexiones al final de esta investigación aportarán respuestas a la pregunta planteada líneas arriba sin ser la única respuesta posible.

Palabras clave: *Afroperuano, artes contemporáneas, cultura, identidad, Estado, negritud, antropología del arte, afrodescendencia, globalización.*

Introducción

«Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte ha llegado a ser algo que sólo se refiere a los objetos, y no a los individuos o a la vida; y también que el arte es una especialidad hecha por expertos que son los artistas. Pero ¿la vida de todo individuo no podría ser una obra de arte? ¿Por qué una lámpara o una casa son objetos de arte y no nuestra propia vida?» (Foucault, 1983)

 Este ensayo asume dos objetivos: el primero, indagar sobre las propuestas artísticas de representantes afrodescendientes en el Perú en un contexto de globalización y el estrecho ángulo que tienen para visibilizarse. El segundo objetivo es contribuir a los estudios de las comunidades afrodescendientes en el Perú, tomando en cuenta que aún coexisten vínculos de poder y subordinación que dan como resultado relaciones sociales racializadas. Y de otro lado, promover nuevas preguntas, problemas y exploraciones

teóricas para evaluar las paradojas de la modernidad en relación a estas minorías étnicas.

Las reflexiones parten de una premisa básica: hay una parte de la peruanidad que aún no se expresa en representaciones plásticas y esto respondería a un juego persistente de poder y subordinación, dando como resultado una valoración social negativa de su identidad. Para tal consecución, intentaré responder a la siguiente pregunta: ¿Por qué las artes plásticas en el Perú contemporáneo carecen de representantes afrodescendientes con una notable identidad afroperuana? Responder esta pregunta implica un conjunto de desafíos, como cuestionar la idea de inclusión que propone el Estado peruano, los retos de los grupos étnicos frente a una globalización mercantilista, entre otros.

Además, cómo entender al sujeto «negro» peruano que ha desarrollado con mayor énfasis lenguajes expresivos como la danza, y que haya sido reacio a representarse a través de otras experiencias estéticas y, por otro lado, cómo vincular su legado si ha sido descontextualizado de su origen histórico. Sin mayor preámbulo, en las siguientes líneas nos aproximaremos a los intentos de los grupos afrodescendientes en el Perú por revitalizar un nuevo discurso, aunque no sea visible aún en nuevas narrativas pictóricas.

Proclividad y afecciones en el arte contemporáneo a través de la antropología

Si la producción artística a lo largo de la historia contempla la idea de que algunos sujetos sean activos productores de arte y otros expectantes consumidores, estamos otra vez circunscritos a lo que el arte propone como continuidad. Sin embargo, las artes

contemporáneas intentan dar un nuevo giro vivencial a las prácticas artísticas y así replantear las posiciones entre sujetos creadores y expectantes. Esto con el propósito de hacer multifuncional la experiencia artística. Si las artes contemporáneas nos proponen un sitio para la inscripción de lo simbólico, entonces las artes serán un medio para inventar identidades.

Desde la mirada antropológica se considera al arte como un complejo sistema cultural, dotado de importantes significados sociales en los que se entremezclan discursos de poder y que están en estrecha vinculación con el modelo de organización social, económica y política (Sacchetti, 2009,1). Esta observancia ha hecho que intelectuales generen formas de entender las sociedades. Como menciona Bourdieu (2000), las artes estarían inmersas en un campo cultural en el que coexisten tensiones de poder-subordinación dentro del entramado social. De otro lado, siendo el arte, en términos generales, integrante de un campo cultural, lo hace altamente sensible a los fenómenos de cambio social y, a su vez, lo define como expresión de los mismos. El arte en términos simples irá gestándose desde intuiciones, siendo arrancada desde la experiencia para luego formarse en color, forma y visualidad, sin descuidar que llevamos esos entramados sociales insertos en nuestra cotidianidad. Solo después se llamará «obra».

Para Bourdieu (1968):

«la obra de arte, como todo objeto cultural, puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según la clave de interpretación que se le aplica; las significaciones de nivel inferior, es decir las más superficiales, resultarían parciales y mutiladas, por lo tanto, erróneas, mientras no se comprendan las significaciones de nivel superior que se engloban y las transfiguran». (p. 49).

Es decir, en la obra de arte existe una construcción del tiempo y de espacio que resulta siempre impertinente y que rompe linealidades. Ciertamente, estamos ante una incapacidad de definir lo que nos propone esta metamorfosis del arte contemporáneo; la legitimidad de una propuesta de arte variará, en consecuencia, desde la postura individualista de los creadores, y a la vez, estará condicionada a los paradigmas estéticos de su tiempo.

De esta manera, las artes (pintura, escultura, visuales) no solo pueden hacer tangibles nuevas identidades a través de elementos simbólicos, sino también unir visiones y sentidos de pertenencia que se expresen en líneas, colores y grafismos.

Como sujetos sociales, somos sensibles a los cambios a nivel global, que influyen nuestra rutina, alterándola, desmitificándola e incluso alimentando nuestros deseos más perversos. Esta influencia no es ajena a nuestra comprensión, ya que como individuos implicados en un intercambio de beneficios tecnológicos se incorpora naturalizándose en nuestra vida ordinaria. Por otro lado, la producción artística tiende a ser condicionada a un sistema mayor y tecnológico globalizante, y algunas veces abraza con desdén lo particular de cada país. No sería posible entender esto sin tomar en cuenta que muchas de estas influencias del «nuevo» orden moral, que instituye como centro la modernidad occidental, relegan a países «tercermundistas» a la periferia.

No cabe duda de que en el Perú aún es lejano distinguir un consenso en el arte y menos sobre experiencia estética. Para Foucault, los objetos tangibles elaborados bajo principios armónicos deben dejar paso a que la experiencia estética esté enlazada con lo humano, con nuestra propia vida, ya que es una obra de arte permanen-

temente en construcción. Y es que la obra de arte no solo se reduce a sus elementos formales (compositivos, materiales, etc.), sino que también abarca otros elementos de distinto orden (funciones cognitivas, activismo político, lúdico relacional, y otras funciones de orden social). No obstante, las nuevas visiones sobre las artes en el Perú podrían estar encuadradas en esquemas de una época anterior.

Según Arrelucea (2016):

«Las teorías raciales del siglo XIX se acomodaron perfectamente a la sociedad americana donde ya funcionaban las categorías étnicas coloniales; ambas categorías se fusionaron jerarquizando más a los individuos de los sectores populares y esclavizados, cerrando las vías de ascenso social y excluyendo políticamente a las mayorías; por eso le parece muy útil reflexionar y cuestionar el pasado para intentar cambiar el presente» (p. 87).

Su análisis intenta reivindicar a grupos con un pasado y cultura específicos. Estas categorías étnicas mencionadas por la autora podrían entenderse como encuadramientos mentales, y es que actúan como cárceles de larga duración en un periodo de tiempo; o como propusiera Braudel-Portocarrero, aún se encuentran presentes en la sociedad peruana. Estos «encuadramientos mentales», reproducidos desde la colonia, todavía se pueden rastrear en el uso del castellano. El lenguaje, como el arte, ciertamente posibilita el entendimiento y la comunicación, pero a la vez visibiliza fenómenos sociales arraigados en la sociedad peruana. De otro modo, esos «encuadramientos mentales» mantienen un legado observable en el comportamiento cotidiano.

La mirada antropológica y su comprensión sobre las sociedades toma para su análisis las estructuras y fenómenos sociales, pero

también referentes culturales como: objetos, rituales, construcciones ideológicas, y nuevos discursos. Su comprensión vinculada a la observancia participante intenta develar la dinámica social; sin embargo, esta comprensión no ha forjado unos continuos sobre las lecturas de la sociedad en relación al arte en el Perú, debido a la carencia de referentes. Por otro lado, ha descuidado en su práctica científica el incorporar nuevos modelos del quehacer artístico para entenderlos, debido a que el arte diversifica con mayor rapidez sus estándares y herramientas, y a la vez prefiere enfrascarse en debates académicos lejanos a la práctica inventiva. De esta manera, ha descuidado que el arte es un referente legítimo que conlleva al análisis social, pues las obras concebidas desde una memoria de grupo pueden indagar perfectamente en nuevos lenguajes. Este descuido sigue siendo parte de una agenda que toma en cuenta propuestas plásticas, sin desatender el hecho de que son también un motor de sensibilización multifuncional. Sería lo imperativo en una sociedad que continúa con fracturas sociales estructurales. Como menciona Portocarrero (2010), parte de estas fracturas son observables, cuando el pobre y despreciado asume la exclusión como base de su identidad y tiende a repetir con los otros lo que le hicieron a él (p. 317). Por lo tanto, esa exclusión puede mantenerse como practica social.

Middleton (citado por Ramos, 2002), al referirse a la memoria, «decía que esta práctica de traer el pasado al presente es volver a transmitir formas creativas de representaciones culturales acerca de experiencias heredadas de las generaciones pasadas» (p.134). Y es que mucho del arte contemporáneo está construido de discursos y memorias, que se visibiliza en piezas de arte.

Otros fenómenos sociales expuestos en nuestra cotidianeidad como la discriminación solapada, el racismo jerarquizado y la vio-

lencia en todas sus formas son prácticas que visibilizan esas fracturas sociales antes mencionadas. Cuando Bourdieu (2000) se refiere a la existencia de una dominación masculina lo muestra como una sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo «violencia simbólica», que es a la vez «insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejercen a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y de conocimiento o más exactamente, del desconocimiento o, en último término, del sentimiento» (p. 12). Esto también refleja y reproduce las fracturas iniciales, productos de una colonialidad en la que se entremezclan discursos arcaicos, naturalizándose en prácticas cotidianas y excluyentes, postergando a las minorías.

Somos conscientes de que estas prácticas son usadas para ocultar e invisibilizar a sectores de la población (negros e indios). La esfera de las interrelaciones sociales es compleja de entender, pero no es más complejo que escudriñar los cánones en que los otros son percibidos como subalternos e inferiores. Muy al margen de estar asentadas en fallas sociales largamente conocidas y que por alguna causa no nos atrevemos a enfrentar, o romper su linealidad, somos partícipes de su reproducción. La mirada que las ciencias sociales proponen para mitigar estas fallas sociales es privilegiar su voz; deteniéndose en sus ritos, prácticas cotidianas, usos, costumbres; pero sobre todo intenta develar las bases sociales generadoras de tradición y cultura.

Ciertamente lo «negro»¹, referido en el título de esta investigación, no es un elemento constitutivo de una gama cromática que ve en él un componente estético, tampoco al significado de una obra

¹ Negro está referido al término despectivo usado popularmente para referirse a los afrodescendientes en el Perú.

monocroma; sino al paradigma discriminatorio de asignar al otro «negro», discriminando su pertenencia étnica con una continuidad en los usos del lenguaje, prejuicios y estereotipos que operan activamente y colocan a los afrodescendientes en un desnivel de participación.

La continuidad del término «negro» evita reconocer que existen hoy una nueva identidad afrodescendiente² que, aún en discurso, coadyuva a relacionarlo con un legado y memoria aún latentes en sus expresiones artísticas. Y es que lo «negro» asociado a la esclavitud –etapa lamentable en la historia mundial– va dejando de tener el repertorio que tuvo en décadas pasadas, para emerger en un nuevo discurso que revitalice su herencia africana. Y es que la negritud en el Perú, principal motivador de esta búsqueda, implica enlazar nuevas aproximaciones teóricas para entender no solo al hombre peruano contemporáneo, sino al hombre negro peruano (afroperuano) que, todavía festivo y devoto, no encuentra las herramientas para visibilizar una parte de su creatividad.

Preguntarnos cuál es el nuevo imaginario del hombre «negro» peruano que está comenzando a reconstruir y revalorar sus danzas, músicas y artes en general, mostrando la visión de ese «otro» negado históricamente, sería una pregunta legítima. De otro lado, lo afroperuano en estas últimas décadas ha ido construyendo nuevos posicionamientos, dando como consecuencia que cada 4 de junio sea considerado como Día de la Cultura Afroperuana en homenaje a Nicomedes Santa Cruz (poeta, decimista, periodista de profesión y folklorista de vocación), reconocido en el 2002 como digno representante del patrimonio cultural de la nación. Además, se ha logra-

² Adoptado en la Conferencia Mundial contra el Racismo de 2001 en Durban, Sudáfrica. La Declaración y el Programa de Acción de Durban es un documento integral basado en acciones que proponen medidas concretas para combatir el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia.

do institucionalizarse el día del perdón histórico en acto solemne y público desde una política de Estado. Estos son algunos de los avances de cómo las organizaciones coadyuvan a que su identidad como grupo afrodescendiente no sea vulnerado.

Y es que el ideario afroperuano –aún invisible– desde un Estado enfocado en lineamientos interculturales, o de la sociedad civil enfocada en instancias de consumismo, los deja sin espacio para reconocer esta alteridad, tanto de lo «negro» como de lo «indio». Reconocer la ancestralidad africana de la población afroperuana significaría reconocer una herencia que ha resistido a través del tiempo y que a través de prácticas decoloniales, tanto festivas, colectivas y latentes, ha contribuido a la constitución de un Estado-Nación creando otros modos de ser y hacer.

Por lo tanto, es necesario volver a la pregunta inicial: ¿por qué las artes plásticas en el Perú contemporáneo carecen de representantes afrodescendiente con una notable identidad afroperuana?

Sin duda, las expresiones culturales que con el devenir del tiempo nacieron de los primeros sonidos y primeros garabatos hechos intuitivamente en una cueva, intentaron dar forma aquello que la capacidad de ver o manipular le permitía al hombre –en medio de una tensión constante– de satisfacer las ansias primarias. Esta capacidad de manipular está ligada a una manifestación universal. De ahí que «Claude Lévi-Strauss planteara brillantemente que la música, como la mitología en tanto expresión colectiva, permite expresar estructuras mentales comunes a quien la escucha y a quien la reproduce» (García, 2016). De lo que se desprende que las artes expresivas son elementos esenciales en la comprensión de toda sociedad y se reproduce a través de la práctica cotidiana, transformándose con los años en la persistencia de prácticas sociales.

La crítica de arte debe tener presente que lo afroperuano asociado –sin discernimiento– a la exaltación de movimientos corporales, danzas y cantos singulares intenta fidelizar con su memoria colectiva. Estas expresan y traducen lo experimentado. Y es que la memoria colectiva que se incorpora en sus festividades y oralidades forma parte de su condición como sujeto histórico, un sujeto que estuvo en condición de dominación y que sigue construyendo representaciones simbólicas (cultura viva) de lo social-grupal.

Para Kogan, «el arte constituye un sistema de organización de la experiencia vivida, expresado a través de una técnica representativa no reproduce una realidad ya dada, sino que inventa una visión del espacio, de la forma de un significado que, sin embargo, no es ficticio, porque se basa en experiencias concretas» (1965, p. 179). Por lo tanto, todo artista intenta traducir, modelando su lenguaje, una visión del mundo y de la sociedad en la que vive.

Si mi presunción es acertada, considero que aún no existen artistas plásticos con una notable identidad afroperuana debido a que este reto todavía está dentro del esquema de lo folklórico o, en el mejor de los casos, dentro de las formas tradicionales que imposibilita nuevos presupuestos, agotando así las posibilidades de nuevas formas para expresarse. Si entendemos que las formas tradicionales han sido entendidas dentro de un esquema de encapsulamiento como artes tradicionales o como arte subalterno; de ser así, estaríamos negando la infinita posibilidad que tiene el hombre afroperuano por imaginar nuevas formas.

Papel del Estado frente al reto de lo afroperuano.

Según los lineamientos de política cultural del Ministerio de Cultura (para los años de 2013-2016) las políticas de Estado en términos

de cultura «implican reconocer la importancia del papel que debe desempeñar la cultura en las políticas de Estado como elemento integrador de la sociedad y generador de desarrollo y de cambio, orientado al fortalecimiento de la democracia con activa participación de una ciudadanía inspirada en valores fundamentales que conlleven a la convivencia pacífica y a la integración nacional».³ Evidentemente, este reconocimiento que hace de la cultura es fundamental para el desarrollo de los pueblos. Sin embargo, no podemos pensar en políticas integradoras o generadoras de cambio sin ver que coexisten referentes culturales que corresponden a una heterogeneidad y diversidad.

Ciertamente, el enfoque intercultural –paradigma de integración– es un reto en el Perú contemporáneo, debido a que es una estrategia aparentemente ejecutante y dinámica. Implementada en los 90 para hacer visibles e inclusivos aportes de grupos aplazados históricamente, este enfoque surgirá como respuesta en medio de un contexto de reconciliación y memoria. Y posiblemente será la que proponga una nueva forma de reconciliación que tanto esperamos. Hoy los movimientos sociales que encumbran demandas por reconocimiento, derechos a la transformación social y la implementación de políticas de reconocimiento, proponen al Estado reparaciones simbólicas que deben tener como componente «gestos públicos, actos de reconocimiento, recordatorios o lugares de la memoria, o actos que conduzcan a la reconciliación» (CVR⁴, anexo 6, P. 4). Sin embargo, este Estado es laxo frente a las necesidades de estas comunidades.

3 Véase la versión preliminar en línea en: <https://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/pagbasica/tablaarchivos/11/lineamientomc.pdf>

4 Véase: Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). Informe final de la Comisión de la verdad y Reconciliación. Recuperado de <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>

Si el discurso desde el poder, en el quinquenio pasado, estuvo asociado a un nacionalismo partidista que estableció como paradigma de inclusión al «otro», cabría preguntarse cuál es el papel que ejercieron las organizaciones políticas, las agrupaciones de base, constituidas transversalmente a lo largo de todo el territorio peruano. ¿Cómo hilvana el Estado sus recursos para introducir la diversidad de esa institucionalidad con el reconocimiento de ese «otro relegado al campo»? ¿O cómo dispone su recurso para evitar la centralidad capitalina y así atenuar la lejanía entre la ciudad y el campo?

Según Reygadas (2008), «las redes estructurales de la desigualdad persisten y reproducen accesos diferenciados a los recursos, pero no son inmunes a los cambios en el contexto y en las relaciones de poder, que generan desde ajustes circunstanciales y pasajeros hasta modificaciones de largo aliento» (p.103). Estas desigualdades pueden situarnos en el acceso diferenciado que tienen los afrodescendientes en el Perú, al traducir su memoria en acciones simbólicas. Este acceso diferenciado a los recursos afecta a las sociedades generando mecanismos de exclusión. Sin embargo, las desigualdades podrían traducirse en acciones; por un lado las acciones simbólicas de artistas que con sus propuestas innovadoras harían eco activando una desintegración de patrones arraigados en el ámbito público; y por otra, el arte en las calles podría formar sujetos autoconscientes que inicien una revaloración de su pasado quitándoles ese velo de historicidad e incida sobre políticas culturales dirigidas a proteger y poner en valor los aportes de las minorías; dependerá de cómo dichas políticas públicas gestionen los instrumentos legales para hacer posible y accesible ese cambio.

Si el Perú vinculó su compromiso con tratados internacionales como «Los objetivos del milenio»⁵ (en cuyos principios destacan erradicar la pobreza extrema y el hambre, lograr la enseñanza primaria universal, entre otras) y la «Conferencia mundial contra el racismo»⁶ (llevada a cabo en el 2001, en donde se legitimó el término afrodescendiente, implicando el reconocimiento de una ancestralidad africana producto de un éxodo masivo involuntario), serán los reveses de esos mismos objetivos los que evitarían que estos grupos (afrodescendientes e indígenas) se vean privados de las recompensas de la globalización, que encapsula sus demandas y traspapela sus pedidos.

Los tratados internacionales de derechos humanos son piezas claves en la prevención de situaciones que pongan en riesgo a estas poblaciones débiles, y de que estas no se vean impedidas de ejercer sus derechos frente a la tiranía y la opresión. La firma de tratados internacionales, la permanente inclusión de nuevos derechos en las constituciones de cada país y la formulación de nuevos instrumentos jurídicos, están contribuyendo a que los movimientos sociales y colectivos civiles, así también como organizaciones sin fines de lucro, tengan el potencial de dirigir sus propios cambios y argumentar ante el Estado la revaloración de su cultura.

Debemos comentar que el papel del Estado puede ser significativo en aras del cuidado del patrimonio; sin embargo, analizando las diferentes coyunturas políticas a las que ha estado sujeto el Mi-

⁵ Los objetivos fueron definidos durante la llamada «Cumbre del Milenio de las Naciones Unidas», que concluyó el 8 de setiembre del 2000, con la aprobación unánime de la «Declaración del Milenio», un documento en el que los líderes mundiales reconocieron la responsabilidad colectiva de los gobiernos del mundo para trabajar por la igualdad, la equidad y la dignidad humana y para enfrentar el desafío principal del presente: hacer que la globalización se convierta en una fuerza positiva para todos, y que sus beneficios y costos sean compartidos por igual. Extraído de: <http://www.pe.undp.org>

⁶ El Estado peruano asumió los compromisos de Durban en el año 2000, durante su participación en la conferencia de Santiago, preparatoria de la Conferencia Mundial contra el racismo, la xenofobia, la discriminación racial y las formas conexas de intolerancia, que se realizó en Sudáfrica el año 2001.

nisterio de Cultura, Natalia Majluf (2018) opina que «las prioridades del Estado deben incluir proyección de programas de apoyo a la creación contemporánea, la documentación de la historia cultural, un sistema de alcance nacional, un diseño de gestión que fortalezca las direcciones regionales, plan nacional de museos». (p.28)

Según la historiadora, la proyección del Estado es escasa. De otro modo, tomando en cuenta sus recomendaciones «las obras de arte son susceptibles de empleos ideológicos. Sobre todo por parte del Estado, cuando exalta nuestras continuidades artísticas para escamotear sus rupturas» (p.28). Por su parte, Juan Acha (1988) sostiene que «las obras de arte sirven con facilidad para dar la impresión de bienestar nacional». (p. 28)

Representatividad de la identidad y diferencia

«En los sistemas globales el proceso cultural no puede ser entendido si no se considera los fenómenos de la hegemonía, las identidades contrapuestas y los discursos dominantes y subalternos» (Friedman, 1994, p. 50) y por otro lado, a propósito de las identidades inciertas de Zygmunt Baumann (Bejar, 2007), «una cuarta característica de la identidad en la modernidad líquida es la flexibilidad, que constituye toda una cultura y que se ancla en las relaciones laborales del capitalismo tardío y de la sociedad en red» (p. 128). Es decir, esta flexibilidad estará referida a un mundo de constante cambio e inseguridad permanente. Y, además, estas identidades cambiantes generan una extensa demarcación de la diferencia. Sin embargo, la identidad como concepto supone un reconocimiento y apropiación de la memoria histórica relacionado con el pasado de un pueblo. Ciertamente este pasado puede ser «salvado» en términos de reconstrucción en la medida que sea reconocido por todos. Este va-

lorar el pasado será un indicador de la recuperación de la identidad cultural de un pueblo.

Según un estudio reciente sobre la identificación de los afroperuanos⁷, basado en las características raciales o culturales, no es posible hablar de un notorio sentido de identidad, debido a que existe una resistencia a remarcar las diferencias con el resto de la población; lo que supondría que los fenómenos de hegemonía social han logrado que con el tiempo se remarquen aún más las diferencias entre lo dominante y lo subalterno, permitiendo que esas fronteras no se diluyan con el mestizaje que sigue su curso.

Como explicita Jean y John Camaroff (2013), «la prominencia cada vez mayor del plano del derecho, la judicialización misma de la política misma, constituye una característica fundamental de la época neoliberal» (p. 145). Si esta característica va unida a demandas de reconocimiento político de las minorías, frente a un Estado que intenta renovar sus discursos como ente empoderado, entonces el Estado tiene en ella una gran responsabilidad. Al mismo tiempo, su gestión debe enfocarse en modificar el significado social heredado y construir guiones positivos (afroperuano, indígena), donde alguna vez hubo otros negativos (negro, indio), pero sobre todo de legitimarlos como ciudadanos. Sin embargo, dicha operación está más ligada a la retórica del discurso, lo que quiere decir que no cumple con la mecánica de conocer, legitimar y actuar.

Es claro que las organizaciones representativas tanto indígena como afrodescendiente deberían constituirse en interlocutores frente a un Estado y a la sociedad civil. Sin embargo, aparentemente

⁷ Ver: Valdivia Vargas, Néstor. (2013). *Las organizaciones de la población afro-descendiente en el Perú: discursos de identidad y demandas de reconocimiento*. Lima: Grade.

subyacen problemas de fraccionamiento, pese a estar organizados legítimamente, o quizás no esgrimen adecuadamente un discurso colectivo de representación. Esto nos llevaría a pensar que las pocas iniciativas por integrarse podrían deberse a la poca auto-identificación de los grupos afrodescendientes con su legado histórico. ¿Carecen de identidad? O ¿Generan identidad a partir de su alteridad?

Los afrodescendientes visionan pautas de desarrollo grupal en pro de las comunidades a las que representan, pero no llegan a consensuar interlocutores válidos frente a un aparato gubernamental que exige lineamientos específicos sobre la manera de cómo deben presentarse frente al propio Estado.

Además, la población afroperuana, a diferencia de otros grupos, no se ha desvinculado de los índices de pobreza a los que ha estado ligada, ya que su posicionamiento económico no les permite acceder a mejores condiciones de vida. De acuerdo con Díaz y Madaleno (2012), entre el 2001 y el 2010, la pobreza total se redujo de 51 % a 29%. Sin embargo, los afrodescendientes han experimentado un estancamiento y deterioro en sus condiciones de vida estando muy cerca de la línea de pobreza (PNUD, 2013, p.46). Por lo tanto, sería sostenible pensar que la pobreza atenta contra su desarrollo y el fortalecimiento de su identidad. Al margen de que, si las agrupaciones tienen pendiente la formación de nuevos líderes o cómo la dinámica social genera diferencia, sería importante preguntarnos: cómo los interlocutores del Estado están preparándose para dar respuestas a esas nuevas interrogantes del presente y del futuro próximo.

De lo «negro» a lo afroperuano

Los estudios sobre las poblaciones de origen africano en el

Perú cuentan con una escasa pero significativa trayectoria; sin embargo, en los últimos 50 años ha tenido un auge debido a circunstancias sociales y políticas desde la época de Velasco. Si la narrativa dominante en la época del Velasquismo (1969-1975) como fenómeno histórico –o al menos eso queremos pensar– fue la inclusión de un «nosotros social o nacional» tanto de lo indígena como de lo negro, la revolución que proponía ese paradigma dictatorial, suponía la convergencia de los antagonismos sociales. Estos objetivos fueron intentos de reconstruir una nación haciendo realidad la promesa peruana a insistencia del gobierno militar de la época. Consideramos que aún es difícil sentar las bases para entender lo que aconteció en la época de la reforma agraria y combatir de esa misma forma los antagonismos sociales. Sin embargo, como menciona Portocarrero en el libro *Batallas por la memoria* (2003), «el velasquismo recogió anhelos largamente sentidos en las clases medias y populares criollas» (p. 253). La influencia de acontecimientos relevantes para una América Latina que vivía una época convulsa como los procesos de descolonización en África, la Revolución Cubana y revolución velasquista en el Perú, constituirán las primeras influencias para que las imágenes en la poesía de autores como Nicomedes Santa Cruz comiencen a recrear la búsqueda de identidad elaborada desde una estética de afirmación sobre su negritud, sentando las bases para que ese sujeto «negro», del cual él habla, se incluya dentro del importante rol en la constitución de la nación y se erija hoy como afrodescendiente.

Si lo «negro», en la poesía de este ideólogo peruano, ha estado marcado por la estigmatización, lo afroperuano surge como un medio para una nueva identidad como sujeto político. Y aunque los afroperuanos han desempeñado una imagen adormitada por el tiempo de invisibilización, ahora están logrando el reconocimiento

internacional sobre sus aportes y tradiciones poniendo en valor sus manifestaciones dancísticas e iniciativas culturales.

Como menciona Natalia Storino (2009) en su ensayo *¿Marginados o ciudadanos?*⁸ «será a partir de Nicomedes Santa Cruz que la revaloración de lo afroperuano le otorga entidad al sujeto que pasa de la condición de invisible e inferior, a la de visible e igual, y que a la vez es portador de valores diferentes en la sociedad que lo implica» (p. 1). Claro está, la observancia sobre sus aportes al imaginario cultural peruano no significa enneguarnos a múltiples carencias, limitados medios de desarrollo, racismo estructural del que son afectos y denodados modos de coexistir en un mundo al que se le ha negado muchas veces entrar.

La investigación titulada «Autopercepciones de la población afroperuana: identidad y desarrollo» escrita en el año 2013, por PNUD, y cuyos objetivos están alineados con la promoción de políticas de reconocimiento y búsqueda adecuada sobre la situación de la población afrodescendiente, concluye que las relaciones *intra-étnicas* de los *afrodescendientes* –en el ámbito familiar– están unidas por la igualdad, la cordialidad y solidaridad. Sin embargo, las conclusiones a las que llega este estudio en el sistema educativo peruano son diferentes:

«El sistema educativo no sólo no compensa la deficiente socialización primaria en cuanto a empoderamiento y desarrollo humano integral, sino que la agrava, tanto por su calidad cada vez más deficiente, como por ser un espacio de discriminación en el

⁸ Acta Académica, en donde se publica el ensayo de Storino, es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Fue creado para facilitar a los investigadores de todo el mundo a que compartan su producción académica. Para registrar un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos, visite: <http://www.aacademica.org>.

cual se reproducen prejuicios raciales que disminuyen la autoestima, perjudican el rendimiento escolar e impulsan la deserción de las escuelas.» (PNUD, p. 68)

Bajo otros referentes, cifras del censo 2017 en los que se incluye variables de autoidentificación étnica, el 37% de las familias afroperuanas viven con menos de 750.00 soles al mes, el 33% de este grupo no culmina la secundaria y solo el 30% accede a estudios superiores. Por lo tanto, cabría preguntarnos si el enfoque de interculturalidad, utilizado por la investigación, está aportando a sacar a la luz problemas estructurales, como la intolerancia racial, las barreras de inserción productiva, acceso a la educación o menoscabo de su posición como individuos valiosos en la sociedad peruana, que finge ser moderna y global. Por consiguiente, sería importante debatir cómo y de qué forma estos resultados subyacen en su discurso personal o cómo esta imposibilidad de accesos mina su imaginario que estuvo yacente y bajo el tutelaje de la institución religiosa por muchos años. Tutelaje que lo configuró doméstico, religioso y que se apropió de muchos de sus expresiones artísticas incorporándolas al calendario litúrgico de fiestas patronales. ¿Será que este tutelaje ha trascendido en su imaginario y le imposibilita mostrarse como sujeto político?

Ciertamente, el ensayo tiene la intención de contribuir al diálogo en medio de otras investigaciones que hagan uso de diferentes enfoques, tanto de investigaciones históricas, lingüísticas, como jurídicas. Y que incida hacia proyectos o iniciativas legislativas cuyo resultado tendría que vislumbrarse en un nuevo posicionamiento sobre lo afroperuano; pero sobre todo que incida sobre las poblaciones rurales que esperan a la resolución de sus múltiples problemas sociales.

Actualmente lo «negro» debe dar paso a una nueva forma de entender la negritud en el Perú, pues esto no coincide con los valores de sus tradiciones culturales. Los compromisos políticos y sociales dirigidos a proporcionar reuniones participativas en los que se incluyan las propias voces de los interesados, deben proporcionar los instrumentos para solucionar problemas estructurales como pobreza extrema, la atención en sanidad, alfabetización y escolaridad, que impiden al sujeto afroperuano ser partícipe de su propio desarrollo como integrante de una sociedad inclusiva.

Vislumbrar diagnósticos mejor estructurados sobre los hábitos de la población afrodescendiente en el Perú sería un primer paso. Principalmente en lo que corresponda a sus modos de decidir. Un diagnóstico social en el que se tome en cuenta el cómo desearían ser tomados en cuenta y no cómo desean ser «administrados» por el Estado; de esta manera, des-categorizar todo intento de crear fronteras sociales o diferencias con otros grupos étnicos, que son siempre modeladas desde el poder y que no siempre son resultado de formas culturales. Consideramos que estos proyectos de inclusión deberían promover iniciativas de parte de la sociedad civil, para el seguimiento de políticas públicas que incorpore a los sujetos, sin hacer diferencias sobre su condición social o étnica.

Una última reflexión

Si la mirada atenta de un autodidacta de raíces africanas, como lo fue Pancho Fierro, con una voluminosa producción pictórica (1200 imágenes) y que inició la pintura costumbrista en el Perú; elaboró imágenes atendiendo a un modo muy particular de retratar a personajes ciudadanos hurgando más allá de un simple registro social de castas; no me cabe duda, que su iniciativa estuvo estimulada por una capacidad de autoidentificación.

Sus personajes –esclavos o jornaleros– forman parte de actividades económicas: ellos serán el *leitmotiv* de su legado. Sus piezas con un simple planteamiento compositivo registraron una impresionante visión y análisis social de su época. Sus fiestas populares retrataron las diferencias en contextos de festividades criollas. Esta representatividad de la diferencia entre lo negro y lo criollo constituye un valor indispensable debido a que en ella es posible rastrear nuestras diferencias. Un aspecto válido y aportante al fortalecimiento de la identidad afroperuana es que resulta posible atender a esta peculiar gramática pictórica que propuso este acuarelista, y así ver una fuente de inspiración.

En la actualidad, existen legados notables como «Ritmos negros del Perú» con Nicomedes y Victoria Santa Cruz, o aportes de la Familia Ballumbrosio (Hatajo de negritos), Teatro del milenio, Rafael Santa Cruz (FICP) que lograron canonizar las artes afroperuanas o Kimbafá, y no menos importantes en la literatura con Antonio Gálvez Roceros⁹, o Lucía Charun-Illescas¹⁰, Susana Baca, entre otros. Sin embargo, es casi imposible observar que en el panorama de las artes plásticas no haya artistas plásticos, formados o no, que se identifiquen con las expresiones culturales afrodescendientes, considerando que existen importantes referentes.

A pesar de los modelos asimilacioncitas que generalmente se imponen a las minorías, y que algunas veces las niegan, la comunidad afroperuana debe encontrar mecanismos de resistencia que fidelicen con su propia noción de libertad. Ciertamente no hay garantías, sin embargo, canalizar sus fuerzas a través de un activismo creativo sería el primer paso. Por supuesto, el sentido de esta investigación no es

⁹ Gálvez Roceros, A. 1975, «Monólogos desde las tinieblas». Lima: editorial Inti Sol.
¹⁰ Charun-Illescas L. (2001), Malambo. Lima: Universidad Nacional Federico Villareal.

clarificar qué es lo que debe vincular las prácticas visuales cotidianas de los afrodescendientes, sino sostener que es preciso canalizar aquella memoria colectiva a través de la práctica artística, pues las matrices simbólicas propias están expuestas en su piel, en su ritmo y en sus múltiples formas de expresarse cotidianamente.

Si para Stuart Hall en *Sin garantías* (2010) «las identidades culturales es un asunto de llegar a ser, así como de ser. Pertenece tanto al futuro como al pasado. No es algo que ya exista, trascendiendo el lugar, el tiempo, la historia y la cultura. Las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia, pero como todo lo que es histórico, estas identidades están sometidas a constantes transformaciones» (p. 351). Y para Ticio Escobar (2014): «La autenticidad de una cultura no consiste en la repetición autónoma de un pasado conservado en estado de virginidad y pureza; surge en la contingencia de procesos de traducción, selección y readequación de enunciados culturales en tránsito, cuyos signos móviles plurales reinventan memorias y tradiciones al cruzar dialógicamente entre lo propio y ajeno» (p.17).

De lo que se desprende que las identidades, ya sean culturales o no, están en un constante devenir y en un proceso que se construye y de-construye, adaptándose y siendo afectados por cambios sociales y políticos. Por esta razón, lo «negro» o lo afroperuano, así como lo humano, necesita reinventarse constantemente, necesita trasgredir narrativas pasadas y pasará por una nueva revaloración de lo que somos como grupo y llegarse a visualizar en una nueva constelación de imágenes plásticas.

En las conclusiones de Maud Delevaux (s/f) «los artistas adaptan el corpus cultural afro tradicional a lo vivido, si la tradición afroperuana

es reciente, también es una práctica viva (...) Adquiriendo una dirección 'contemporánea' y que han comprendido que las artes son un espacio de enunciación, los tambores y movimientos corporales se vuelven memoria, ya no individual, sino colectiva» (p.14). Este enfoque nos permite «pensar» que la representación de lo «negro» siempre ha sido una práctica viva. Sin embargo, en las artes plásticas del Perú contemporáneo me cuesta ubicar artistas (pintores, escultores, artistas visuales, etc.) que representen la experiencia vital de lo «negro» o de ser «negro», y de que esta experiencia trascienda en su plástica.

La representación de sus propuestas puede estar afianzada en su identidad, tanto individual como grupal. Identidad que si bien se ha estado diluyendo, nos exige mirar más allá para hacer posible una nueva «negociación» entre, lo tradicional y un nuevo imaginario; que vincule la tradición afroperuana latente en sus raíces. Esta valoración nos permite comprender las instancias históricas desde donde parten y reclaman una posición en este escenario global.

Dónde encontrar representantes que expresen el legado afrodescendiente, sino en aquellos que se auto-identifiquen con ese legado. Y de otro lado, tendríamos que reflexionar sobre las estructuras sociales que exigen modificarse, para visualizar nuevas generaciones de artistas de ascendencia afroperuana. Por último, identificar cuáles son los mecanismos sociales que opacican la identidad cultural de estas comunidades afrodescendientes en el Perú.

Las comunidades «negras», o mejor dicho afroperuanas, tienen una responsabilidad: velar por la salvaguarda de su patrimonio inmaterial. Esta obligación será la de insistir en que los gobiernos tomen acciones directas para evitar la pérdida de su patrimonio cultural, histórico y artístico, que es una parte fundamental del Perú. Mien-

tras tanto, la comunidad y sus desafíos seguirán intentando hilar y reconstruir un discurso que correlacione su identidad con su memoria. Las artes son un tejido de diversa urdimbre que canaliza memoria, ancestralidad y familia, los cánones del arte profesional tienen ciertamente un lenguaje «distinguido» factible de ser modificado, sin embargo, la creación va más allá de sujeciones académicas. Por lo tanto, las comunidades afrodescendientes tienen la oportunidad de canalizar su cultura y disponerla bajo planteamientos nuevos, sin descuidar su memoria histórica. Finalmente, deberemos preguntarnos también, cómo contribuir a expandir esa gama de personalidades destacadas y compañías artísticas de la música y baile afroperuano y de cómo rescribieron sus propios proyectos de memoria, pero esa pregunta quedará abierta para cerrarse en otro futuro ensayo.

Referencias

Acha, J. (1988). *El consumismo artístico y sus efectos*. México D.F.: Editorial Trillas.

-----, (1979). *Arte y sociedad Latinoamérica: el sistema de producción*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Arrelucea, M. (2016, junio). Algunas reflexiones en torno a la esclavitud peruana y las identidades étnicas coloniales. *Relea Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados*. Recuperado de: <https://revistas.unila.edu.br>

Bejar, H. (2007). *Identidades inciertas: Zygmund Baumann*. Barcelona: Herder Editorial.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.

-----, (1980). Campo de poder campo intelectual. Itinerario de un concepto. Recuperado de <http://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/Bourdieu-P.-2002.-Campo-de-poder-campo-intelectual.-Itinerario-de-un-concepto.-Editorial-Montessor.pdf>

Camaroff, Jean y Camaroff, John L. (2013). *Teoría desde el Sur*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Delevaux, Maud. (s/f). «Reflexiones en torno a lo afroperuano, emergencia y significado de un proyecto identitario 'afro'». En: X Congreso Internacional de Folklore José María Arguedas. Recuperado de: <https://www.academia.edu>

Díaz R. y Madalengoitia O. (2012) *Análisis de la situación socio-económica de la población afroperuana y de la población costarricense y su comparación con la situación de las poblaciones afrocolombianas y afroecuatoriana*. Panamá: PNUD, proyecto regional afrodescendiente en América Latina.

Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel ediciones.

Foucault, M. (1983). «A propos de la généalogie de l'éthique, entretien avec H.Dreyfus y P. Rabinow». En *Dits et écrits*, t. IV, p. 392.

Friedman, J. (1994). *Identidad cultural y proceso global*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

García, J. (2016). Introducción. Música y antropología. notas acerca de la relación olvidada. Cuicuilco .vol.23, num.66.2016. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982002>

Hall, S. (2010). Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en los estudios culturales. Restrepo, Eduardo; Walsh Katherine; Vich, Víctor (edits) IEP. Universidad andina simón Bolívar, Pontificia Universidad javeriana.

Hamann, Marita; López Maguiña, Santiago; Vich, Víctor (2003). *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*.

na. *Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú*. PUCP. UP.IEP. Lima-Perú.

Kogan, J. (1965). *El lenguaje del arte. Psicología y sociología del arte*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Majluf, N. (2018) Los retos del ministro de cultura: Ocho años y ocho ministros después. Diario *El Comercio*, opinión, p.28.

MINCUL. (2012) Lineamientos de política Cultural 2013-2016. Ministerio de Cultura. Lima. Recuperado de <https://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/pagbasica/tablaarchivos/11/lineamientomc.pdf>

Portocarrero, G. (2010). *Odio en el silencio: ensayos de crítica cultural*. IEP. Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú. Lima-Perú.

PNUD. (2013). Autopercepciones de la población afroperuana: identidad y desarrollo Miranda Tovar, Karina; Zorrilla Eguren, Javier; Arellano, José Carlos. Recuperado de http://poblacionafroperuana.cultura.pe/sites/default/files/autopercepciones_de_la_poblacion_afroperuana.pdf

Ramos, A. (2011). *Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad*. Revista, *Alteridades*, 2011.21 (42), pags. 131-148.

Reygadas, L. (2008). *La apropiación: tejiendo las redes de las desigualdades*. UAM Iztapalapa. México: Antropos Editores.

Sacchetti, E. (2009). Arte y antropología: en torno a una aproximación. La representación del cuerpo como lugar de encuentro. Recuperado de <https://centrodeestudiosandaluces.info/PDFS/C200901.pdf>

Silverman A. y Bourdieu P. (1968). *Sociología del Arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Storino, N. (2009). ¿Marginados o ciudadanos? El sujeto afroperuano en Nicomedes Santa Cruz. *XII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Valdivia Vargas, N. (2013). *Las organizaciones de la población afroperuana en el Perú: discursos de identidad y demandas de reconocimiento*. Lima, Grade.

Páginas web.

<https://www.cultura.gob.pe>

<http://www.afrodescendientes-undp.org/>

<https://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>