

---

# más allá de la representación. recontextualización, *performance* y memoria de una tradición (negra)\*

fernanda montenegro\*\*

---



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

## Resumen

Estas páginas cuentan una historia, re-creada en el espectáculo *KimbaFá*. El artículo analiza tres escenas que tienen como protagonistas a la Mujer y al Hombre Negro. Partiendo de la perspectiva *performativa* de la antropología, imaginamos el teatro como una expresión cultural donde es posible edificar conscientemente un discurso, para luego contraponerlo a uno preexistente. Redescubrimos el cuerpo como el lugar donde reside la cultura y la experiencia como un elemento central en la elaboración de nuestras memorias.

**Palabras clave:** cultura negra, lenguaje corporal, memoria, *performance*, subalternidad, tradición

---

## Introducción \*\*\*

En noviembre de 2006, el grupo artístico Teatro del Milenio escenificó una puesta en escena en la que la identidad del hombre y la mujer negra peruanos se construye y reconstruye como un proceso cultural dinámico y diverso. Esta propuesta de identidad es llevada a cabo desde un mundo de sonidos y escenas

---

\* Este ensayo forma parte de mi tesis de Licenciatura en Sociología, sustentada en la Pontificia Universidad Católica del Perú en el mes de diciembre de 2007.

\*\* Licenciada en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. (fezmd@hotmail.com)

\*\*\* En la aventura que significó para mí ingresar a este mundo negro he percibido y conocido distintas posiciones. Algunas de ellas respaldan la idea de concebirse como afroperuanos o afrodescendientes —o algún término que resuma el valor cultural

que dan paso a una sensación extraña de inquietante fascinación y desconfianza, producto de una suerte de ambivalencia que envuelve nuestras relaciones con el mundo negro. Esta puesta en escena fue denominada *Kimbafá*.<sup>1</sup> La propuesta, una suerte de reivindicación del aporte del Hombre Negro al país. El final, aplausos seguidos de más aplausos y las ganas, siempre, de (re)vivir nuevamente este fascinante misterio.

*Kimbafá* es un espectáculo en el cual se usa el lenguaje negro, pero no para hablar de la historia o de la tradición negra —que es lo usual—, sino del garabato urbano y popular de la Lima de hoy.<sup>2</sup> En esta obra los artistas, con la danza y la percusión afroperuana, los sonidos del cuerpo y con instrumentos poco convencionales, presentan un dramático e hilarante retrato de nuestra Lima popular mediante sus temas y personajes. A través del ritmo y la percusión este grupo ambienta los sonidos de una Lima urbana y recrea situaciones y conflictos de su vida cotidiana. *Kimbafá* nos *habla* pues de situaciones contemporáneas particulares y, nos narra el *nosotros* y la historia de *una* colectividad en el hoy.

Pero detrás de este escenario limeño y afro, aparentemente inofensivo, se esconde una propuesta de reivindicación cultural y política: una reflexión sobre la presencia negra en el país; sobre su aporte, su visión; sobre cómo sienten y cómo ven la realidad que decimos compartir. De por sí esto implicaría tener una posición contestataria y de reivindicación. En palabras de Luis Sandoval, director de Teatro del Milenio,

[...] la idea no es que con el arte queremos educar, no es esa la idea, pero sí decir nuestro punto de vista; porque el arte es un medio de comunicación y queremos decir y confrontarlo, confrontar nuestro punto de vista y, en sí mismo, esta forma de actuar hace que ya tengamos una actitud de reivindicación.<sup>3</sup>

La mirada que sobre nuestra ciudad tiene Teatro del Milenio, y con ella *Kimbafá*, es implícitamente sarcástica, una parodia, pero también es crítica de las otras miradas, incluyendo la que tiene la comunidad afroperuana en general. Regresando a nuestra ciudad, esta manera de entender Lima desde el punto de vista del Hombre Negro supone que esta visión sea totalmente irónica, autocrítica. Sabemos, por la historia, que los asuntos del Hombre Negro muy pocas veces han sido reconocidos como épicos o gloriosos, y que la mayor parte del tiempo ha vivido, más bien, la desdicha y el infortunio. Esta manera de *ser* está cargada de formas de pensar *al otro* que responden a siglos de historia, y con ella, a años de prejuicios, a relaciones de poder y hegemonías otras, a maneras de sentirnos y pensarnos en las cuales lo negro ha sido, siempre, considerado inferior.

---

traído desde el África— por una necesidad más bien social y política. Otras pretenden pensarse como se piensan los Hombres Negros comunes y corrientes. Así he decidido pensarlos yo; por eso, a lo largo de estas páginas utilizo el término de «Hombre Negro» y «Mujer Negra» para referirme a la población negra del Perú.

<sup>1</sup> El nombre *Kimbafá* proviene de la unión de dos afronegrismos: 'quimba' se refiere a la gracia, el salero o sabor y el ritmo sincopado que caracterizan la expresión corporal de los miembros de la comunidad afroperuana. Ponerse en 'fa' es un llamado de atención a estar preparados y en actitud para dar la mejor respuesta ante cualquier situación.

<sup>2</sup> Entrevista a Luis Antonio Vilchez, miembro de Teatro del Milenio. Diario *Perú 21*. Jueves 7 de diciembre de 2006, pp. 16 y 17.

<sup>3</sup> Entrevista a Luis Sandoval en las instalaciones de Teatro del Milenio, 2 de noviembre de 2006.

*Kimba*fá ofrece la visión del *uno* que tienen sus autores —el colectivo del Teatro del Milenio—, y de su relación con el *otro*, lo que lleva implícitamente una cuestión de hegemonía y dominación. Esta investigación buscó descubrir (y mostrar) las maneras en las que la tradición negra es expuesta y recontextualizada, tal vez con la finalidad de (re)construir una identidad. *Kimba*fá es un espacio para investigar, para cuestionar, para crear una nueva propuesta cultural de identidad, y para definirse. Es una manera de narrarse, de construirse a partir del ritmo y la risa, de lo que históricamente se ha definido como natural de lo Negro. Y es también una manera de construir al *otro* invirtiendo los papeles, haciendo explícito aquello que en el pasado se asumía como dado y sin valor, contraponiendo atributos que socialmente se le atribuyen al Hombre Negro. En una sociedad en la que la gente juzga y compara a los individuos por el color de su piel, el uso de estereotipos y del humor es una forma de mirar al *otro* y de mirarse a uno mismo; es una manera de contraponer la historia y de romperla. Estos son dos elementos de los que se vale *Kimba*fá para hablar de la realidad negra a partir de su propio lenguaje. Contarse, narrarse, de esta manera es humanizarse.

Cada quien escribe y piensa teniendo en cuenta la posición que ocupa en el mundo y su manera de entenderlo. En este caso, esta es una historia contada e interpretada desde la mirada de una mujer no negra, socióloga, lo que puede traer consigo frases vagas o imprecisas; sin embargo, trata de convertirse en un esfuerzo por incorporar en nuestros imaginarios a estos Hombres (con H mayúscula para hacer más honorable este sereno espectáculo). El mío es un intento por trabajar un tema en particular, una apuesta por renovar la tradición de un grupo subalterno, la construcción de un *nosotros* imaginario, y buscar la (re)construcción de la identidad que en ella se esconde.

Dentro de todos los mundos posibles existe uno en el que lo imaginario es entendido como lo real. Donde las personas que viven en él son seres extraños: *unos*, pacíficos y bellos; los *otros*, terribles, agresivos y disformes. En todo caso, expresiones curiosas que pueblan espacios reales en la Tierra o en el más allá. En este sentido, Fernando Rosas Moscoso (2005) sostiene que en todos los tiempos, desde el unicornio o el kraken hasta los gigantes magallánicos, la imaginación humana ha generado una fauna o una humanidad fantástica, detrás de la cual también pueden estar presentes el temor y los estereotipos. Ambos nos llevan a construir distancias nada insignificantes.

Cuando los hombres definen ciertas situaciones como reales, estas, entonces, *son* reales en sus consecuencias.<sup>4</sup> Es así que determinados grupos sociales fueron expulsados del tiempo y de la historia, y su imagen se congela. La imagen del Hombre Negro como el creador de una gran cultura y como hombre de grandes logros en el pasado desaparece; y sirve para ignorarlo en el presente. Una de las características en nuestra sociedad es la incapacidad de ver al *otro*, de entendernos, de comunicarnos, aun cuando estemos cerca. Flores-Galindo decía que uno de los costos más terribles del colonialismo fue generar una cultura del miedo y la desconfianza, de los recelos mutuos. Debemos preguntarnos, pues, si las visiones colonialistas persisten, y si aún asociamos lo negro a lo desconocido y a lo malvado.

Mirar nuestra ciudad desde el punto de vista de *Kimba*fá implica un regreso al pasado para reelaborar lo que *se es* desde nuestra cultura y desde nuestra

---

<sup>4</sup> Esta frase ha quedado consagrada en la Sociología como el «teorema de Thomas», en referencia a su autor, el norteamericano William Thomas. Pertenece a su libro *The Unadjusted Girl* /1932. Ver al respecto Don Martindale: *The Nature and Types of Sociological Theory*, Cap. 14. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1961. [N. del E.]

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

## I. *Performance* y memoria. cuerpo y discurso

Partiendo desde la perspectiva performativa de la Antropología de la Experiencia y de la Antropología de la Performance, nos acercamos a *Kimba* como una representación cultural pensada y llevada a cabo desde un punto de vista particular —el negro—, donde la memoria, la experiencia y el cuerpo trastornan las ideas estáticas que asociaban estas representaciones a expresiones sin poder constitutivo, y negaban la recontextualización y la desterritorialización de formas de cultura expresiva. En este sentido, entiendo el teatro como una expresión cultural donde es posible edificar conscientemente un discurso, para luego contraponerlo a uno previo, que descansa como dormido, sin ánimos de hacerse diferente.

Desde ambas perspectivas los acuerdos y tendencias más importantes en los últimos años han sido, quizás, entender las distintas formas de representación cultural —como la danza, la música, el ritual, el mito, y las artes escénicas y plásticas— como *formas de cultura expresiva* precisamente por reconocerlas como actos *performativos*. Concebidas así, lo que se va a apreciar ahora no es *la* danza, *la* música, *la* fiesta y *el* ritual, como cosas u objetos de análisis, sino como *eventos comunicativos*, los cuales generan experiencias mientras crean significados, y viceversa (Cánepa 2001a: 12). Eso quiere decir que, como tal, toda forma de cultura expresiva requiere de su puesta en escena; es decir, de su puesta en práctica.

a) Para la Antropología de la Experiencia, las expresiones culturales no solo expresan experiencia, sino que además la constituyen: los significados se constituyen mientras son experimentados. Esta misma configuración de la experiencia en una forma expresiva constituye, además, el proceso a través del cual la experiencia individual es articulada intersubjetivamente; y es esta dimensión ejecutiva y preformativa —es decir, el significado puesto en práctica—, lo que les otorga eficacia como formas constitutivas de la realidad (Cánepa 2001a: 13).

Es en la puesta en escena de una expresión que nosotros re-experimentamos, re-vivimos, re-creamos, re-construimos, re-formulamos nuestra cultura. La puesta en escena no emite un significado preexistente que yace dormido en el texto. Por el contrario, la puesta en escena es en sí misma constitutiva. El significado está siempre en el presente, en el aquí y el ahora, no en manifestaciones pasadas como el origen histórico o la intención del autor. Tampoco existen textos silenciosos, porque una vez que prestamos atención a un texto, que le damos una voz o expresión, éste deviene en texto realizado, activo, vivo.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Edward W. Bruner: «Experience and its Expressions», citado en Cánepa (2001a: 13).

Dentro de esta perspectiva existe una importante vinculación entre experiencia y memoria. Al ser *vivida* la experiencia se traduce inmediatamente en memoria, y esta al ser comunicada se convierte en experiencia vivida.<sup>6</sup> Así, el transcurrir de la vida nunca es experimentado de manera neutra, sino a través de la memoria, que *convierte cada momento observado en un momento recordado*. Estas ideas resultan sumamente interesantes cuando la memoria de un grupo —subalterno y negro— guarda más que todo recuerdos de un pasado que lo vinculan directamente con la esclavitud y el colonialismo, con una sociedad donde el color de la piel le robó la historia y la cultura a un pueblo obligado a quedarse en América, y donde fueron forzados a constituir pueblos «sin historia», anónimos y poco importantes en la construcción de un imaginario colectivo.

Según María Eugenia Ulfe (2006: 38) para hablar de *memoria* no solo basta referirse a su carácter temporal y a su vinculación con la historia. Es también necesario hacer cierta referencia a la relación que memoria e historia (sos)tienen en la construcción de la identidad.<sup>7</sup> No debemos perder de vista que son *sujetos* quienes las construyen: somos los seres humanos quienes formamos espacios para la memorialización del pasado, para evocarlo de cuando en cuando, y (difícilmente) olvidarlo. En este sentido evocamos vivencias que marcan nuestra cotidianidad, que nos obligan a poner en funcionamiento una serie de mecanismos de representación (escritos, orales, actuados, gestuales, etcétera), que nos sirven para reproducir una experiencia del pasado en el presente; esto es, para construir memoria.

La construcción de la memoria colectiva de los grupos subordinados produce otro tipo de historia; una historia diferente que es vista como formas y detalles que emergen de narrativas distintas de ver, sentir y pensar la nación. En ese sentido, las memorias de la nación no serán iguales, ya que tendrán ritmos distintos. «Al interior de una comunidad nacional hay múltiples memorias, y existe una lucha por imponer una como la *memoria verdadera*, aquella que luego será recogida por los textos de historia patria».<sup>8</sup> Como diría Ulfe (2006: 38), en realidad el problema no es que la nación sea imaginada, sino *cómo* es imaginada por los distintos grupos sociales que dialogan, se encuentran y se enfrentan.

b) Desde el punto de vista de una Antropología de la Performance el énfasis está puesto no solo en la consideración de las formas de cultura expresiva en tanto procesos de ejecución —contextualización—, sino también en la negociación entre el *agente* de la *performance* y la *audiencia* que la interpreta, acepta o rechaza. En este sentido el acto de representación implica tomar en cuenta el momento y el lugar de esta, así como la presencia y la identidad de quien efectúa una puesta en escena y de la audiencia hacia la cual la representación está dirigida. Pero la noción de performatividad supone, además, la consideración del contexto, porque el sujeto que representa lo ha tenido en cuenta previamente. Este pues, es un agente que no simplemente hace una puesta en escena, sino que tiene conciencia de que está involucrado en un acto comunicativo. Para

<sup>6</sup> Para Gisela Cánepa esto se explicaría porque toda expresión da forma y significado a la experiencia, la cual a su vez se experimenta a través de ella.

<sup>7</sup> Para esta autora la memoria y la historia mantienen una estrecha relación con la construcción de la identidad, ya que «la representación del pasado se aborda como un hecho social contemporáneo inextricable de los procesos de construcción de identidad, puesto que la historia adquiere su mayor sentido justamente en la arena de la lucha identitaria».

<sup>8</sup> Citado en Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (2006: 39).

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

Habiendo establecido que las formas de representación cultural constituyen procesos a través de los cuales se representa y genera experiencia, el foco de análisis se traslada al *cuerpo*: el lugar en el que tal experiencia se realiza.<sup>9</sup> En el debate actual, *el cuerpo* se ha convertido en un tema cada vez más importante. Se aboga por concebirlo en términos inacabados e indeterminados, y como el lugar donde la realidad es más bien experimentada e *in-corporada*. Desde esta posición teórica se subraya el cuerpo como proceso, y al mismo tiempo como medio y objeto de representación. La autora sostiene que debemos entender el cuerpo no solo como producto cultural, ya que tiene siempre una historia, y además está localizado. Sino también, y al mismo tiempo, como el lugar donde la cultura se constituye y reside, a través de un proceso de constante interacción y transformaciones mutuas.

*Kimbafá* es teatro que a su vez incorpora danza y música, donde individuos (negros, que ocupan una posición subordinada) y grupos particulares (en este caso negros también), escenifican su identidad, su historia y utopías, a partir del lugar que ocupan respecto de los espectadores y dirigiéndose a audiencias determinadas. En este sentido, su memoria histórica no es solamente recreada como discurso, sino que es vivida e incorporada en cada una de sus escenificaciones. No se trataría, por lo tanto, de manifestaciones culturales anónimas, indiferentes al cambio, sino de *prácticas intervenidas por voluntades e intereses*, así como por las aspiraciones y limitaciones de quienes las llevan a escena. Es necesario reconocerlas también como espacios de reflexión, donde los sujetos tienen la capacidad de representarse a sí mismos y —tan o más importante aún—, frente a los demás. De este modo el teatro, la danza y la música, así como las instituciones a través de las cuales son practicadas, constituyen espacios en los cuales grupos subordinados pueden *contestar* las imágenes que los grupos dominantes han tratado y tratan de imponerles; y tal vez, (re)crear, (re)producir y (re)experimentar imágenes y simbologías nuevas y diferentes.

Para Gisela Cánepa (2001b), la recontextualización y la desterritorialización de formas de cultura expresiva exponen a los actores, danzantes y músicos a nuevos contextos y audiencias, situación que exige un proceso de selección y adaptación de elementos y valores culturales que, de paso, también anima una actitud reflexiva, como la señalada líneas arriba<sup>10</sup>. En este proceso se hace evidente que, desde la perspectiva de los actores sociales, lo que está en juego es crear formas de cultura expresiva a través de las cuales sus identidades conserven su distinción y al mismo tiempo sean fortalecidas respecto de un *otro*, lo que alude al contenido político de tales negociaciones culturales (Cánepa 2001b: 24).

<sup>9</sup> En el caso del Hombre Negro hay una situación paradójica: este ha estado vinculado con su cuerpo más desde la desaprobación, la condena y censura: el trabajo físico, la sensualidad, la animalidad. Al mismo tiempo, y sin posibilidad de ser de otra manera, es objeto de admiración y deseo. Hay pues una suerte de ambigüedad del Hombre Negro.

<sup>10</sup> Bajo esta premisa es necesario cuestionarnos sobre las ideas que intervienen en esta selección ¿Qué es lo que se selecciona? ¿Solo lo bueno o lo mejor? ¿Qué ocurriría si presentamos lo malo o lo peor? ¿Se podría ejercer el mismo papel?

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

Resisto la idea de que *Kimbafá* expone una visión de sí mismo que contradice o niega una preexistente. Prefiero más bien, pensarla como un *juego*. En *Kimbafá* se juega irónicamente con la visión de los *otros*, específicamente con la visión de una «élite intelectual-blanca» que ha sido interiorizada en nuestro imaginario a lo largo de muchos años. Todo juego supone ciertas reglas, pero el juego en *Kimbafá* es distinto; de alguna manera no ha permitido la interiorización de estereotipos y prejuicios. Estos, más bien, se usan como disfraz para hablar de esta *otra* visión y sus «incoherencias». Las reglas en *Kimbafá* se *invierten* para mostrarnos, a manera de parodia, la forma en la que los *otros* piensan y recrean al Hombre Negro.

c) Recojo también cuatro ideas de Homi K. Bhabha para penetrar y descubrir la ambivalencia, los estereotipos, la hibridación y el mimetismo que encarna *Kimbafá*. Brevemente,

1. El *estereotipo* representa al *otro* como invariable, conocido y predecible, pero para ello debe constituir un proceso por el que lo que se sabe y acepta del colonizado se reafirma continuamente: como el conocimiento no es susceptible de demostración o de prueba, debe legitimarse mediante la repetición. Las mismas historias deben ser narradas una y otra vez, compulsivamente (Vega s/a), siempre de nuevo. De esta manera el estereotipo proporciona al sujeto una sensación tranquilizadora de poder y control (totales).
2. Por otro lado, Bhabha sostiene que el discurso colonial es *ambivalente*, porque el *otro* —en este caso el Hombre Negro— es a la vez objeto de desprecio y deseo. La ambivalencia describiría en este caso un proceso simultáneo de negación y de identificación con el *otro*. Desde esta perspectiva, el colonizado se construye a sí mismo a través de las representaciones del colonizador, desde la mirada del blanco y con los libros del blanco. Pero también el colonizador desea mirarse y percibirse a sí mismo desde el lugar del Hombre Negro, porque ese punto de vista le engrandece. Colonizado y colonizador quedan así atrapados en esta suerte de ambivalencia de identificación. Por ello la identidad colonial sería una identidad ambivalente, que contiene a la vez temor y deseo.
3. La tercera idea es el *mimetismo*. Bhabha sustenta la posibilidad de *producción* de lo que él denomina hombres miméticos: una suerte de cuasi-hombres que remedan al colonizador sin, por supuesto, llegar a serlo. El mimetismo remeda la autoridad colonial en forma de presencia parcial e incompleta (Vega s/a); de este modo perturba al poder, y se desdibuja la diferencia en la que se fundamenta la autoridad a la que remeda. Bhabha observa que la ambivalencia de la autoridad colonial convierte, repetidamente, el mimetismo en amenaza. Es la percepción de la similitud, de

- la familiaridad, de lo compartido, lo que produce temor y rechazo (Vegas/a). En este sentido afirma que el mimetismo sería un signo de profunda resistencia. Para Bhabha el mimetismo invertiría los efectos de la negación colonial, de tal modo que los conocimientos negados irrumpían en el discurso dominante e interroguen las bases de su autoridad.
4. El último concepto de Bhabha es el de *hibridación*. Según Bhabha toda forma de hibridación es una suerte de mezcla de dos condiciones: por un lado la condición colonial del conquistado y, por otro, la condición colonial del conquistador. La producción de hibridaciones es la principal consecuencia del poder colonial, y su reconocimiento produce un importante cambio de perspectiva sobre lo que puede ser o no una forma de subversión y resistencia. Con la producción de hibridaciones los discursos del poder empiezan a tener resultados impredecibles, y por tanto a perder su capacidad de dominio y control.

d) Finalmente, fijamos nuestra atención en Gayatri Spivak (1997) para reelaborar el supuesto de que el subalterno —por ser subalterno— no está autorizado ni preparado para elaborar un discurso, porque no tiene voz propia; porque carece de un lugar de enunciación. Para Spivak al subalterno le hace falta acceder a lo simbólico, o a un lugar autorizado a partir del cual producir y enunciar un discurso, gracias al cual tendría una *conciencia*. Por ende, es un sujeto incapacitado para ofrecer una representación sobre sí mismo. Según Spivak, si el subalterno hablara dejaría de ser subalterno. Pero el Teatro del Milenio forma parte de una colectividad subalterna —la población negra del Perú— y explora continuas búsquedas hacia nuevos y particulares mecanismos a partir de los cuales poder hablar (de y) por sí mismos: ¿dejarían entonces de ser un grupo subalterno? ¿Cómo podríamos entender el testimonio del Hombre Negro a partir de *KimbaFá*?

Ocurre que Spivak nos habla de un lenguaje verbal. De un lenguaje que necesita de las palabras para poder acceder hacia lo simbólico y (re)producir así un discurso. Bajo esta perspectiva, ¿cómo entender un lenguaje que utiliza el cuerpo para *comunicar(se)*? ¿Seguiríamos pensando que el subalterno no puede hablar? ¿O podríamos pensar que esta sería la única manera posible por la cual el subalterno puede desarrollar un discurso que sea a su vez legitimado por el otro? *El cuerpo expresa*, y el arte es una posibilidad de igualarnos. El cuerpo de un hombre y una mujer negra tiene muchas connotaciones y significados, positivos y negativos. Por supuesto, la carga negativa es mucho mayor, pero igual nos dice algo, y *transforma*. En ese sentido, es posible que el lenguaje no verbal sea muy bien utilizado para expresar y decir cosas. En palabras de Rocío Muñoz, miembro de Lundú, se trataría de

[...] abrir lo que para nosotros tiene un valor histórico, un valor simbólico, un valor importante. *KimbaFá* es muy interesante. Hacer música de tantas cosas. Utilizar la percusión que tiene tanta energía, que es tan fuerte.

Pero si hablaran, ¿cómo entender este discurso? Podríamos entenderlo, por un lado, como ideologías que se repiten continuamente sin ser entendidas; pero por otro, como ideologías que nunca llegaron a significar algo porque son volátiles, ambiguas e incoherentes. Para el caso que aquí nos compete he comprobado que la propuesta cultural y política de *KimbaFá* no solo es un discurso que se repite una y otra vez. No es que el subalterno no pueda hablar: habla. Pero, lo que es aún peor, *no se le entiende*. Es un discurso que no significa nada

porque en su ambigüedad reproduce aquello que contradice. En nuestro caso el subalterno habla, conquista e invade espacios, recrea lo simbólico. Sin embargo todo es volátil, ambiguo e incoherente. Parafraseando a Susan Stokes (1987), la piel del negro, entonces, vale más en el teatro (y el arte negro). Pareciera ser cierta la implicancia lógica también, que fuera de él, vale muy poco.

## 2. La obra

*Kimbafá* puede sintetizarse en seis escenas principales que transcurren envueltas en un ambiente mágico y sorprendente. Como estas páginas me quedarían cortas para narrarles la obra en su totalidad y las sensaciones que evoca, he decidido presentarles brevemente tres de ellas para, finalmente, dar paso a las reflexiones finales. Debo precisar que me he tomado la libertad de darle nombre a cada una de las escenas; así, tenemos: 1) «La Invasión», 2) «Los informales y el afilador», 3) «El taller de mecánica y la combi», 4) «El Bar», 5) «El Estadio» y, 6) «La Iglesia». Sin más preámbulos démosle inicio a la obra.

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

Hacia el final de la obra, este mismo personaje se ubica nuevamente en el centro del escenario. Bosteza varias veces, y finalmente se arrodilla. Muy lentamente, como en un sueño, ingresan distintas personas, que representan a cada uno de los personajes (negros) de la obra: la vendedora de agua, la mujer negra que llevaba la estera en la primera de las escenas, uno de los futbolistas, el hermano negro, la mujer negra del bar, uno de los pasajeros de la «combi». Cada uno camina de un extremo al otro del escenario y luego, se retiran. Solo, en el centro del escenario, el Hombre Blanco, arrodillado aún, alza la cabeza.

1) La primera de las escenas a la que se hará referencia es aquella que líneas arriba caracterizamos como «Los informales y el afilador». Directamente nos remite a un espacio informal, a la calle. Se escucha a lo lejos ese sonido intenso y mágico que se produce con una flauta de afilador. Aparece en el escenario un Hombre Blanco: un 'afilador'. Lleva consigo una toalla (blanca) que cuelga de uno de sus hombros. Hace su ingreso zapateando. Parece alegre. De pronto, en el extremo opuesto del escenario se observa un segundo 'afilador'. Este es negro, y también ingresa zapateando. Al percatarse del otro, ambos 'afiladores' se *hablan* a través de un zapateo fuerte, rudo y bastante descortés. Es claro que a partir de este lenguaje ambos se resisten, y posteriormente se desafían. Ubicados a cada lado del escenario, ambos se dedican a competir, pero no en el sentido de quién afila una mayor cantidad de cuchillos —lo que se relacionaría inmediatamente con su destreza (de afilador)— sino, más bien, en el sentido de quién de los dos logra obtener el mejor sonido.

Cuando se percibe que el ambiente está a punto de estallar en un conflicto mayor, hacen su ingreso dos mujeres y un hombre negros. Tal vez porque buscan ocupar el mejor lugar en el escenario ingresan rápida y desesperadamente. Malinterpretan este ingreso y se percibe un ambiente tenso e intolerante. Deciden por fin

abrirse el camino para que cada uno se ubique en *el* espacio que le corresponde. Cuando se disponen a armar sus ‘carros ambulantes’, una de las mujeres encabeza la idea de sacar música de su carro y de sus utensilios de cocina. Las otras cuatro personas restantes se quedan absortas por lo bien logrado de esta tarea. Posteriormente, cada uno de los personajes en la escena realiza la misma hazaña, pero siempre tratando de ser mucho mejor que el anterior. Desde el inicio de la obra tenemos presente esta imagen de competencia, de lucha. Una vez que todos han demostrado lo que pueden hacer con sus utensilios de cocina, entre todos recrean un ambiente festivo y mágico, donde las diferencias y discrepancias pueden ser —por qué no— dejadas de lado y hasta olvidadas. En medio de esta delirante y mística fiesta, aparece en escena un Hombre Negro sumamente malhumorado y desentendido de esta misticidad. Es grande y se queja. En un primer momento las personas ubicadas en el escenario ni siquiera se inmutan con su presencia, aunque es posible percibir cierto temor. Por el contrario, cuando este hombre vuelve a ingresar con un palo entre las manos, todos corren despavoridos para evitar ser maltratados. Finaliza la escena cuando todos desaparecen.



Aquí hay cuatro aspectos que me gustaría resaltar. El primero está relacionado con el inicio: dos personajes, diferentes racial y culturalmente, compiten entre sí en el mismo terreno. Además, el Hombre Blanco lleva una toalla, el Hombre Negro no. ¿Acaso quiere decir esto que el Hombre Blanco es más *limpio*, en todo el sentido de la palabra, que el Hombre Negro?

Solamente el Hombre Blanco lleva la flauta, y sus cuchillos son mucho más grandes. Podría esto querer decir que el Hombre Blanco siempre tendrá las mejores capacidades y las mayores posibilidades para ejercer un dominio sobre el otro. Es más limpio y siempre tiene algo más que el Hombre Negro —lo cual implica de por sí una relación de poder. Por otro lado, es posible pensar en el Hombre Negro como un hombre mimético: lo único que es capaz de hacer (para sobrevivir) es imitar en todo al Hombre Blanco, aunque nunca llegará a ser como él. Pero recordemos que, también, Bhabha nos hablaba de la resistencia que esto supone.

El segundo aspecto está más ligado a las actividades que han caracterizado, desde siempre, al Hombre Negro. Desde que fueron traídos como esclavos al Perú se les ha confinado a las actividades más degradantes y peligrosas, al servicio doméstico, el transporte, o la venta callejera de diversos productos. Esta escena con la presencia de dos mujeres y un Hombre Negro dispuestos a

vender sus productos nos conecta con tales estereotipos. Tal vez lo reproduzcan desde una versión más moderna, pero es innegable que son a estas actividades a las que se hace referencia. (¿Por qué?, ¿es que acaso no pueden participar de otras actividades?)

Veamos en tercer lugar al último personaje que aparece: además de ser grande, es negro. Otro estereotipo del Hombre Negro es su condición de ser amenazador y peligroso. Si bien es cierto que cuando al principio aparece gritando y quejándose de tal disparate, los demás personajes muestran temor (representado en que se silencia la música por un momento), entre todos juntos pueden hacerle frente y sacar de la escena a este negro inmenso. Pero cuando regresa con un palo en la mano, se sienten incapaces de enfrentarlo, y corren despavoridos. Esta suerte de incapacidad de actuar en conjunto y de integrar las diferencias, se (des)liga de la idea de «comunidad afroperuana»: esta suerte de incapacidad de percibirse y sentirse como parte de una colectividad mayor (porque no quieren o porque simplemente no pueden), contrasta con la escena anterior, donde todos —como comunidad— finalizan sorprendentemente su hazaña. Pero aquí no vemos un enfrentamiento como colectividad. No ha sido siquiera pensado, y menos aún interiorizado. Ahora bien, podemos sospechar que esta ausencia de un sentido de «comunidad» se debe a la violencia que significa la agresión con un palo de madera; ante tal «inconveniente» es preciso huir. Pero ¿por qué aparecer con un palo en la mano? Ya que este hombre previamente, ha sido agredido por la algarabía de la música representada; tendrá que regresar representando una agresión aún mayor.

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

2) La segunda de las escenas seleccionadas recrea dos momentos bastante disímiles. El primero representa un taller de mecánica, donde un hombre es *desafiado* por otro, quien trae consigo el chasis de un vehículo. Bastante impresionado y sorprendido, lo revisa como tratando de convencerse a sí mismo de que puede convertirlo en algo productivo. Ofrece su mano a nuestro segundo personaje y de inmediato, a través de un silbido, seis negros más se esfuerzan por dar inicio a la transformación. Hacia el final, aparece nuevamente el personaje inicial, con un timón y una palanca de cambios. Desconfiado, los coloca en el interior del vehículo. En silencio todos esperan su aprobación. Cuando todos comprueban que el vehículo funciona, se felicitan entre sí, y se alegran. Este personaje, a través de innumerables maniobras, procede a estacionar el vehículo; en la mayoría de los casos está a punto de atropellar a los mecánicos, quienes tienen que esquivarlo para no salir malheridos. El conductor, sin embargo, no se percata de ello.

El segundo momento representa la «combi» como espacio y como servicio. La escena se inicia con el conductor del vehículo; es el único personaje blanco, pues todos los demás son negros. Sentado en su interior y leyendo un periódico va tratando de ganarle al tiempo. De pronto, un Hombre Negro, tras la aprobación del conductor, empieza a llamar a la gente mencionando los distritos y calles por donde pasará el vehículo. Paulatinamente aparecen varios personajes: una escolar, una señorita que, por su andar lento, altera al cobrador, otra que se queja

y se resiste a todo, un hombre alto al que el cobrador acusa indirectamente de ladrón, una señora mayor que se resiste a pagar el pasaje completo, un homosexual a quien el hombre blanco ha cuestionado anteriormente, y un Hombre Negro que acaba de salir de un penal y sube para vender productos. El Hombre Blanco de la escena es una especie de redentor. Lleva consigo una Biblia y en todo momento alude a la palabra de Dios para salvar a los hombres.

Repentinamente la combi muda a lo que verdaderamente es: un mundo caótico y enredado, lleno de confusiones. Los pasajeros son maltratados indistintamente. El chofer excede el límite de velocidad y frena bruscamente cuando alguien sube o baja. La escena finaliza con la queja colectiva de los pasajeros, quienes hablan sin escucharse, deseando solo bajar del vehículo. Fuera del vehículo la mayoría trata de huir sin pagar, y algunos sustraen ciertas partes de este. La escena finaliza con el vehículo desvalijado y el desconcierto de los personajes que dieron inicio a la escena (el conductor y el cobrador de la 'combi').



Es interesante precisar que —de acuerdo con la primera parte de esta escena— se encuentran presentes todavía alguno de los estereotipos con los que se ha narrado la historia del Hombre Negro: en concreto, el que Hombre Negro es *naturalmente* bruto, incapaz de realizar un esfuerzo intelectual consciente. Por esta razón estuvo siempre relacionado con tareas que más que nada demandaban un gran esfuerzo físico. Pensemos en armar un vehículo que, a su vez, tiene todo lo «intelectualmente» necesario para funcionar (es decir, la destreza necesaria para fabricar un motor, conectar cables y llantas, etcétera); ¿qué es lo que le queda por hacer al Hombre Negro? ¿No es más que el trabajo pesado de cargar el chasis y colocarlo encima de la armazón?

Por otro lado, la primera parte de la escena refleja también el sentimiento que habitualmente ha sentido —y siente— el Hombre Blanco hacia el Hombre Negro: desprecio y desconfianza. Esta no solo es producto del color de la piel (y de los significados y *simbologías* que a esta se le confiere), sino también de la supuesta inferioridad-incapacidad. Vale la pena también anotar la reacción del conductor del vehículo: a este le importa poco llegar a herir a uno de los mecánicos; no es capaz de percibirlos siquiera. Pareciera que esto es porque no tendría mucha importancia que uno, dos, tres o diez hombres negros desaparecieran para siempre. Para él los hombres negros serían (todos) invisibles.

En la segunda parte de la escena son hombres negros los que vulneran y transgreden las reglas de la cotidianidad, de lo *normal* si se quiere: una niña negra

pretende pagar su pasaje escolar fuera de hora; es una mujer negra la perezosa; es un Hombre Negro el ladrón, y otro el delincuente; es la mujer adulta y negra la que desobedece la *regla implícita* del pasaje adulto; es un Hombre Negro y homosexual el centro del escándalo (dos cualidades que subordinan aún más al Hombre Negro); es una Mujer Negra la que siente asco y repulsión no solo por el lugar, sino también por las personas que se encuentran ahí (esta situación podría aludir también al deseo de dejar [de] ser —y [de] compartir un espacio con— un Hombre Negro). Y es un Hombre Blanco el que se comporta correctamente: el creyente y el que, probablemente, será salvado. ¿Qué nos querrá decir todo esto?

Por otro lado, una vez más se establecen diferencias entre sexos, las cuales a su vez refuerzan las características y roles que, por lo mágico del destino, se nos han otorgado. Son hombres quienes, *por naturaleza*, no pierden ocasión para acercarse y tocar a una mujer dentro de las ‘combi’. Son ellos quienes, sin causar ningún tipo de reacción —contraria—, pueden *halagar* y mirar con deseo a una mujer. Por el contrario, si una mujer pretendiese realizar cualquiera de estas *acciones*, sería inmediatamente rechazada, desautorizada y tildada con las más degradantes características.

Más interesante aún es que sean negras las personas que se acusen e incriminen *entre sí* para que, individualmente, puedan salir de cualquier problema. Más vale pues «quedar bien» individualmente, que recrear situaciones y sensaciones colectivas. Esto re-aparece claramente al final de la escena, donde exceptuando al Hombre Blanco, todos los pasajeros se inculpan mutuamente, tanto para no pagar su pasaje como para desvalijar la ‘combi’. A partir de todos estos cuadros, la idea o el sentimiento de comunidad afroperuana va quedando cuestionada.

Pero no solamente los negros no sienten mayor apego y simpatía para con los de su misma condición (social y cultural), sino que siempre son hombres negros los delincuentes. Una de las características del estereotipo en el proceso por el cual se le asigna a un determinado grupo ciertas características inmutables y fijas, es que se le pone en duda y se cuestiona su veracidad. Luego, es posible acabar con él. A lo largo de la obra, y en esta escena en particular, observamos que el papel asignado al Hombre Negro no es precisamente el de poder romper con el estereotipo, sino más bien repetirlo una y otra vez, dándole más fuerza y vitalidad. Recordemos a Bhabha, para quien el estereotipo debe legitimarse mediante la repetición. Por otro lado, para romper con el estereotipo podríamos mostrarlo en toda su dimensión y satirizarlo. Usar la ironía, aplicar el absurdo. Y es precisamente de esto de lo que se vale *Kimbafá*.

Por eso es significativo reflexionar sobre el papel asignado al Hombre Blanco en esta escena. En un primer momento, al observar al Hombre Negro homosexual, aparece como cuestionando lo «invertida» que está la realidad (del negro). Es más, trata de convencerlo para que recapacite de la decisión tomada; asimismo trata de apaciguar su indignación ingresando rápidamente a la ‘combi’. Por otro lado, es el Hombre Blanco quien tiene el poder de obtener del Hombre Negro lo que desee. Puede desequilibrar el mundo negro al alimentar las ideas de su religión,<sup>11</sup> y es capaz de asustar hasta al negro más grande. Pero todo esto es posible no solo porque es un Hombre Blanco, sino también porque la religión de los blancos es —todavía— superior a la del Hombre Negro. Sospecharíamos que está presente también la religión como una suerte de

<sup>11</sup> En un momento de la obra, este hombre grita que, según su religión, el fin del mundo se acerca.

dominación ideológica. Sin embargo, al final de la escena el Hombre Blanco se asusta y sale corriendo. ¿Qué lo asustó? ¿Corre y se va a ir para siempre? A primera vista el Hombre Blanco se asusta y decide marcharse; en realidad lo asusta ese mundo caótico y conflictivo de los hombres negros. Es decir, de todos modos continúan reproduciéndose los estereotipos.

Sin duda una figura interesante es el vehículo. Si tratásemos de vincular las piezas con las funciones que cumplen en él, podríamos establecer un paralelo bastante provocador. Pensemos en el timón asociado a la capacidad de dirección, la palanca de cambios asociada a la regulación, y las llantas a la movilidad. En este sentido, el asalto al vehículo puede considerarse como un intento de poseer aquello que el Hombre Negro nunca ha tenido. Finalmente, todo queda en el intento: la dirección, la regulación y el movimiento todavía pertenecen al Hombre Blanco. Hay implícita una cuestión de hegemonía, de poder.

Nuestro sentido común resuelve que las calles refieren a mundos sociales; y los lugares y distritos que la 'combi' recorre<sup>12</sup> remiten, precisamente, a mundos donde tugurios, cuartos o callejones, abren paso a la pobreza y a la violencia. Una vez más, los estereotipos se hacen presentes e impiden que el Hombre Negro salga de su gueto. Los lugares a los que el Hombre Negro está expuesto serían los mismos de siempre; porque la manera de entender su mundo *no* puede prescindir de la pobreza, la delincuencia, el alcohol, la indigencia, y la siempre presente idea de que son hombres necesitados y menesterosos.

Por otro lado, la idea de *ser* un Hombre Negro se contrapone con la imagen del homosexual que se presenta en la escena. El estereotipo fundamental a partir del cual pensamos al Hombre Negro es la virilidad. El Hombre Negro es imaginado como macho y robusto, pero en esta escena ocurre todo lo contrario: un Hombre Negro es homosexual, y es además el centro del escándalo. Este contraste sugiere, al mismo tiempo, una suerte de fascinación y de temor hacia él. Se quiere *ser* como se piensa que es un Hombre Negro: macho, fuerte, viril, de gran potencia sexual. Pero al mismo tiempo se le teme, y ese temor es presentado a manera de burla.

3) La última escena a la que quisiera referirme en este ensayo representa una iglesia. Se inicia con un Hombre Negro que en la escena anterior<sup>13</sup> fue muerto. Este se encuentra en el interior de una campana inmensa que cuelga de lo alto del escenario. La toca como aludiendo a la apertura de la iglesia. De pronto, con una escoba entre las manos, aparece un *hermano* negro. Sin reparar aún sobre aquella extraña *presencia*, se dedica a desempolvar la iglesia. Por ahí *observa* un pequeño roedor e, inmediatamente lo liquida. Cuando *descubre* aquella presencia, espantado e impresionado se arrodilla ante ella (al parecer porque es alguien bondadoso que viene del más allá). El ángel decide descender de su refugio, al inicio muy lentamente, como dando a entender que es alguien de *otro* mundo. De pronto, nuestro ángel cae abruptamente y solo atina a reclamar por tal incidente. Es un reclamo ante Dios.

Aterrado, el hermano negro intenta tocarle las manos. El ángel quiere hacerlo también pero cuando se da cuenta de su color de piel, reacciona. Es una reacción de rechazo; da la impresión que le da asco tocarlo. Para simbolizar y

<sup>12</sup> Los Barracones, Lima, Villa El Salvador, Valle Hermoso, San Cosme, la Molina, Jr. Trujillo, Caquetá, la UNI, Comas, la chanchería, Puente Piedra, Chorrillos, Av. Huaylas, entre otros.

<sup>13</sup> La escena anterior de la que hablo alude a un partido de fútbol entre dos equipos. Finalizadas las aventuras del juego, un Hombre Negro asesina a otro hombre.

perpetuar aún más este rechazo le arroja una «chapita» repleta de licor. Luego, se va. El hermano negro se queda confundido y desconcertado; no comprende la reacción de aquel ángel. De pronto se escuchan unos cantos y tres hermanas negras ingresan a la escena. De sus cuellos cuelgan unas cajitas de madera. Mientras ingresan, cantando, le ponen un *ritmo negro* a su son. El hermano, distraído, no comenta nada; y continúa sus labores en la iglesia.

Delicadamente, sale a escena un sacerdote negro. Erguido y elegante saluda respetuosamente al público e imparte su bendición. Mientras tanto, el canto de las hermanas negras se convierte cada vez más en algarabía, y la misticidad se va perdiendo. (O se va transformando: dependería de si se trata de la religión del blanco, o de la religión del negro). Al darse cuenta, el sacerdote ordena poner fin a este «frenético e indecente canto» (convertido también en una danza). Todos son obligados a retornar a sus actividades ordinarias.

De pronto ingresa un Hombre Blanco con una Biblia entre las manos. Va como sintiéndose culpable y quiere confesarse. Con desgano y fastidio el sacerdote acepta hacerlo. Una vez en el confesionario lo apresura para la confesión. Cansado de escuchar más de lo mismo, apresura aún más al pecador. Mientras tanto los demás hermanos, acostumbrados también a escuchar siempre lo mismo, se disponen a descansar. El Hombre Blanco decide contarle al sacerdote lo sucedido. A medida que va *hablando*, mediante un zapateo increíblemente bien realizado, el sacerdote se va interesando cada vez más en el asunto, al punto de llegar a interesar también a los hermanos que habían decidido ya *hacerse los sordos*. Muy despacio se acercan al confesionario; al darse cuenta el sacerdote les ordena que regresen a sus actividades, pero no puede impedir que entiendan el pecado. El sacerdote pide al Hombre Blanco que siga relatándolo, como si quisiera participar verdaderamente de lo sucedido, y entonces ambos pierden los papeles. Uno porque al contar la historia toquetea al sacerdote, y este porque al ser tocado (por un Hombre Blanco) siente aquello que le está prohibido sentir: placer. El sacerdote le ordena una penitencia. Asimismo, le entrega una cajita de madera y le ordena pedir limosna al público. Desconcertado, aquel hombre no sabe qué hacer. Sin saber exactamente de qué se trata, cumple su penitencia y luego se dirige al público a pedir limosna. Fin de escena.



Resulta irónico que se re-presente a hermanos y religiosos negros, pues en el Perú y América Latina la religión católica ha sido considerada siempre como una religión de hombres blancos. Pero es más irónico aún que un *santo* negro mate a un roedor, porque en el caso más conocido en el que una persona negra ha llegado a formar parte del séquito religioso —San Martín de Porres—,

es harto conocido porque fue el único hombre (negro además) capaz de hacer que un perro, un gato y un ratón comieran juntos del mismo plato.

Es significativo reflexionar también sobre la mezcla sincrética entre lo afro y la religión de los blancos. Esta mezcla es innegablemente recreada en la escena. El baile y el ritmo que las mujeres negras incorporan al canto de iglesia es, entonces, coherente (esta idea ilustraría el concepto de hibridación dado por Bhabha).<sup>14</sup>

Merece la pena destacar que cuando el hermano negro es agredido simbólicamente por el ángel, decide callar. ¿Por qué no cuenta lo sucedido a las hermanas que van entrando en escena? ¿Es que no confía? ¿Si lo contara, no le creerían? ¿Es porque son mujeres? ¿Siente vergüenza de haber sido discriminado por su color de piel? ¿No hacer partícipes a las mujeres negras cuestiona nuevamente la idea de una posible comunidad negra conscientemente articulada?

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

### 3. Reflexiones finales

¿El arte nos iguala? Tal es la propuesta de esta obra; pero en los estilos, en la forma de expresar nuestra identidad, cada cual es único. Este también es el núcleo de *KimbaFá*. A través de su propuesta se busca la afirmación de la identidad negra y dar a conocer su participación en la construcción de la cultura peruana. Con relación al *nosotros*, en este intento de reivindicarse plasman y revelan los estereotipos y la dominación que siempre han pintado lo que entendemos como *negro*. Pero, ante todo, *KimbaFá* es un espectáculo, lo que supone que se ha tenido en cuenta, previamente, a la audiencia a la que está dirigida la obra. Supone además tener presente cierta «negociación» del mensaje; es decir, supone tener presente las ideas que la Antropología de la Experiencia y la Antropología de la Performance proponen. Más allá de ello encontramos una apuesta por la renovación de una tradición que se ha venido perdiendo, diluyendo. El intento de *KimbaFá* es entonces renovar una tradición, la construcción de un *nosotros* imaginario, la reivindicación del Hombre Negro a través de su cultura negra. Esta narración es la que he tratado de rescatar en esta historia. Si bien considero haber expuesto en este escrito algunos aspectos significativos, quisiera concluir con tres cuestiones esenciales.

<sup>14</sup> Esta mezcla ocurre también en lo bailes, en la música, etcétera, pero ello escapa a nuestro tema.

Todo es un sueño. Y todo sueño es, asimismo una ilusión y una quimera, un ensueño. En él el Hombre Blanco fantasea con integrarse al mundo del Hombre Negro. En esta fantasía lo hace, pero es solo eso: una fantasía. En este sueño se imagina participando y compartiendo un mundo que, por su *naturaleza*, no le pertenece. Pero participa de él, y al hacerlo invierte ciertos roles. ¿Por qué es que en el sueño se invierte la realidad? ¿Ello solo es posible en el sueño?

Solo a través del sueño tanto el Hombre Negro como el Hombre Blanco pueden imaginar (y vivir en) un mundo distinto. Más allá de ello resultaría imposible, absurdo e incoherente. A lo largo de las cinco primeras escenas el Hombre Negro es representado como una alegoría a la ignorancia, la trasgresión, la sospecha, la burla, la violencia, la fuerza física, el engaño. Mientras tanto, el Hombre Blanco, en su afán por encontrar un lugar dentro de este *otro* mundo, simboliza la verdad, la moralidad, la honradez. Salvo la primera escena («La Invasión»), en todas las demás el mensaje que finalmente presentan coloca al Hombre Negro en una posición subordinada, conflictiva, aunque perspicaz. Primero huyen, porque de todos lados los echan. Luego vulneran el vehículo que los transporta. En tercer lugar pecan de sensualidad. En cuarto lugar asesinan a un hombre. Finalmente, niegan al Hombre Blanco la oportunidad de integrar *su* mundo. De pronto, en la escena final la realidad se invierte: el Hombre Negro no es más el pecador ni constituye lo indebido; es, más bien, el depositario de una verdad: la verdad del Hombre Blanco, establecida en su religión. Ahora representa la justicia, la bondad, lo pío. Ahora representa la humanidad, lo humano.<sup>15</sup>

Análogamente en dicha escena el Hombre Blanco simboliza la maldad, el pecado, aquello que se castiga pero que puede ser redimido. No conocemos el motivo de su culpa; pues el pecado está oculto, pero representa también un lado humano, una sensibilidad distinta. Sin embargo, pienso que solamente bajo esta condición, en un color de piel distinta, el pecado revela una suerte de sensibilidad, adquiere otros significados. El pecado del Hombre Blanco es cuestionado y puede ser redimido, pero es invisible. Mientras tanto, los pecados del Hombre Negro se muestran y se (re)presentan en su totalidad. No son cuestionados explícitamente. Sus pecados, antes bien, producen carcajadas.

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

Pensados así, ambos personajes en esta escena final representarían el *absurdo*. Un Hombre Negro piadoso y moralmente bueno; un Hombre Blanco representando la maldad, la vergüenza. Simbolizarían también los opuestos. Es difícil imaginar a un Hombre Negro que no vulnere, que no transgreda. Pero es más difícil imaginarlo donde la bondad y la maldad mutaron de color de piel, se transfiguraron. Entiendo que hay niveles de integración que no nos permitirían pensar el sueño como un absurdo o como algo incoherente. Quizá hay algo más detrás de este sueño: la obra se inicia con un Hombre Blanco durmiendo.

<sup>15</sup> Paréntesis: ¿quiere esto decir que recién en este momento final, el Hombre Negro adquiere ciertas cualidades que lo hacen más humano? Si fuera así, ¿qué nos estarían tratando de decir?, ¿qué humanidad tenía antes?

No se lo presenta como un sujeto pasivo, pues es en sus sueños que construye otro nivel de realidad. Es ahí donde denuncia y re-elabora el mundo negro. Una identificación imaginaria tal vez no haga realidad la promesa de una integración, pero sí de un respeto mutuo. Es ahí donde se pretende abrir un espacio de convergencia que podría entenderse como la dimensión utópica de la obra, y que tal vez podría insistir en algo que vaya más allá de ella. El sueño sería lo que haría posible abrir las puertas hacia un (nuevo) mundo, más integrado.

## II

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

Contradiendo a Spivak abandonamos la idea de que el Hombre Negro, por ser subalterno, no encuentra un lugar de enunciación a partir del cual (re)elaborar un discurso. El Hombre Negro en *KimbaFá* nos habla, produce una ideología a partir de esa Cultura del Ritmo o Cultura del Gesto. Insuficientemente, tal vez, podríamos entenderlas como formas de ser, hacer, sentir y pensar en donde el *cuerpo* adquiere una nueva dimensión. No es más solo el lugar que ha resistido a la colonización: el cuerpo trasciende la idea de ser entendido como un espacio de resistencia. Es, finalmente, aquel lugar donde uno mismo se reproduce.

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

Lo real tiene siempre como contrapartida lo imaginario; en unos casos como mecanismo de compensación; en otros como complemento que llena vacíos producidos por la ignorancia o el desconocimiento. Lo imaginario puede ser entendido como una anticipación del futuro, de lo que va a ser. Pero también podemos entenderlo como una suerte de consolación frente a una realidad que no puede ser ni será transformada. Tenemos entonces una figura donde lo imaginario detiene y prepara el cambio, pero al existir una frontera móvil entre lo real y lo imaginario, nos encontramos en un terreno que no agota la posibilidad de integración. En todo caso, esta contradicción aparente entre una segregación constante y una suerte de unificación imaginada, podría coexistir. En esta ambigüedad podemos ubicar lo novedoso de esta propuesta teatral que, de un lado nos lleva a sumergirnos dentro del mundo negro y, de otro, a ser diferentes de él.

Carlos Aguirre (2005) señalaba que así como en otros actos de resistencia, las danzas y música de los negros no desafiaban frontalmente la ideología y prácticas sociales dominantes, pero sí subvertían los códigos culturales de las *élites*, proponiendo una verdadera inversión de las nociones hegemónicas sobre lo permisible. La mirada del Teatro del Milenio sobre la sociedad de esta época no es abiertamente contestataria, ya que no recrea la opresión, el sufrimiento,

ni las demandas o necesidades. Tampoco refleja la estética o la ideología dominantes, que más bien excluyen o denigran el mundo popular. Quizá entonces *Kimbafá* muestre solo el epitome de la vida, su envoltura festiva y mágica, su alegre máscara. Pero como sostiene Carlos Aguirre, en esa envoltura y en esa máscara se revelan también las realidades más profundas del alma y la cultura del Hombre Negro.

### III

Este fue un intento de mostrar y analizar la manera en que un grupo teatral —y negro— busca apropiarse de ciertos recursos culturales para representar su mundo ante un público *ajeno*, en su totalidad, a ellos. Es una representación desde los modos tradicionales de goce (corporalidad, transgresión). Su propuesta podemos entenderla como una suerte de rebrote de la tradición negra en el país. Hemos visto en la segunda parte de este ensayo que hay un profundo interés por recuperar nuestra memoria (para dejar de ser una sociedad desmemoriada y distante). ¿Pero por qué un grupo particular de intelectuales y artistas tienen una preocupación constante por recordar?, ¿por qué no preferirían *olvidar*? En un mundo como el de hoy, donde todo es cada vez más fugaz, y donde existe la posibilidad de no ser más uno mismo (por la multiplicidad de identidades que convergen), es necesario combatir nuestra amnesia colectiva; es necesario combatirla y recordar para acercarnos.

Por otro lado, olvidar supone cierta cobardía. En cambio, recordar requiere de una acción consciente a través de la cual sus actores pretenden renovar una tradición, desestructurar o desequilibrar estereotipos y, finalmente, dejar de ser impositivamente asimilados —dejar también de asimilarse. Por ello la necesidad de una re-construcción. Es este el nivel de agencia que se re-establece con la memoria.

La tradición solo se reproduce renovándose. Toda cultura prolonga formas de vida, pero ante todo selecciona lo que queremos que de esa cultura perdure y pueda perdurar; en este caso son ritmos, el movimiento del cuerpo, la picardía, un humor sabroso e irritante. Lo que se renueva es una parte de esta tradición, mas esa parte permite que ni la cultura ni nosotros mismos nos diluyamos en ella.

Históricamente la cultura negra ha estado asociada a la cultura criolla. Podemos entender lo criollo como una cultura de participación en la medida en que cuando se conocen sus códigos y simbologías, es posible integrarse a ella. Lo negro, en cambio, puede ser un poco más ambiguo. Por un parte puede pensársele como una cultura ensimismada; por otra, como una cultura que apela a la integración. Entre las culturas criolla y negra se estableció una suerte de alianza que se fundamentaba en la discriminación al no-negro y no-criollo: al indio. Quizá por ello podemos entender por qué siempre el lado indio del Hombre Negro se trata de ocultar. ¿Por qué es que ahora hay una necesidad apremiante de quienes pertenecen a organizaciones negras por valorar más al Hombre Negro?

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

Alguna vez escuché por ahí que el ser humano necesita reinventarse constantemente, necesita volver a narrarse y definirse de acuerdo a situaciones desconocidas. Las maneras de hacerlo son infinitas y dependen, ciertamente, de nuestras posibilidades. No obstante, no lo son todo. Esta suerte de *necesidad* nos sugiere tener presente qué somos —y, por tanto, qué hemos sido— y qué queremos ser, cómo pretendemos pensarnos y cómo queremos que los *otros* nos piensen; regresar(nos) al pasado para reelaborar lo que *somos*. En *Kimbafá* se logra descifrar el pasado para definirse. En *Kimbafá* se logra escuchar el silencio.

## Agradecimientos

Agradezco infinitamente a Luis Sandoval, por una ayuda disfrazada. Aunque no fueron muchos los momentos conversados, secretamente aproveché de su puesta en escena para hacer y decir lo que hasta hoy he dicho. Agradezco también infinitamente a Patricia Ruiz Bravo; sin ella probablemente mi tema de investigación no hubiera llegado a ser nunca lo que es hoy, y quizás tampoco hubiera llegado el momento de planteármelo. A Aldo Panfichi por sus ideas, que fueron más que suficientes; pero también por su tiempo, su ánimo y su confianza. A Gonzalo Portocarrero por los interminables monólogos que, sin duda alguna, contribuyeron enormemente en el devenir de este ensayo. A Guillermo Rochabrún por las oportunidades y la inmensa ayuda para elaborar este artículo. Finalmente, agradezco las tertulias de todos aquellos que contribuyeron de alguna forma con estas líneas.

## Bibliografía

AGUIRRE, Carlos

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

BHABHA, Homi K.

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

BRUNER, Edgard

2001 «Experience and its Expressions». Citado en Gisela Cánepa Koch: *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

CÁNEPA KOCH, Gisela

2001a *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

2001b «Formas de cultura expresiva y la etnografía de los 'local'». En Cánepa Koch 2001a.

2006 «Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público». En Gisela Cánepa Koch y María Eugenia Ulfe. *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC.

CÁNEPA KOCH, Gisela y María Eugenia ULFE (editoras)

2006 *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC.

FRA MOLINERO, Baltasar

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

ROSAS MOSCOSO, Fernando

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

SPIVAK, Gayatri

1997 «Estudios de la subalternidad: reconstruyendo la historiografía». En Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán (compiladoras). *Debates post coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz: Historias, SEPHIS, Aruwiyiri.

STOKES, Susan C.

1987 «Etnicidad y clase social. Los afro-peruanos de Lima. 1900-1930». En Steve Stein (compilador). *Lima obrera: 1900-1930*. Lima: Ediciones El Virrey, pp. 171-252.

ULFE, María Eugenia

2006 «La memoria, la esfera pública y “la nación en tiempo heterogéneo”». En Cánepa Koch y Ulfe (editoras) 2006, pp. 35-47.

VEGA, María José

s/a «Homi Bhabha». <<http://www.uc3m.es/uc3m/inst/LS/apolo/bhabha.html>>.

s/a «Gayatri Ch. Spivak: Conceptos críticos». <<http://www.uc3m.es/uc3m/inst/LS/apolo/spivak.html>>

Otras fuentes consultadas

<http://www.delmilenio.com>

<http://notasynoticiasdevetas.blogspot.com>

<http://www.peru21.com/impreso/html/2006%2D12%2D07/imp2entrevistaindex.html>

<http://www.universia.edu.pe/noticias/principales/destacada.php?id=53264>