

**LA ORALIDAD ESCRITA. ESTILOS DE REPRESENTACIÓN FIGURATIVA  
EN LA POESÍA AFRODESCENDIENTE DE NICOMEDES SANTA CRUZ**

**THE WRITTEN ORALITY. STYLES OF FIGURATIVE REPRESENTATION  
IN THE AFRO-DESCENDANT POETRY OF NICOMEDES SANTA CRUZ**

Alejandro Giancarlo Mautino Guillen  
Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo  
amautinog@unasam.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-8457-4743>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.146>

Fecha de recepción: 29.12.22 | Fecha de aceptación: 28.01.23

**RESUMEN**

La poesía de Nicomedes Santa Cruz es una de las que más se ha difundido en el país. Empero, son escasas las publicaciones sobre su obra vinculada al universo figurativo y estético. Por ello, el objetivo de este trabajo es indagar, desde la Retórica cultural y el análisis del discurso, en las marcas de la oralidad representadas en los poemas: “El café”, “¡Oiga usted, señor doctor!” y “Palmero sube a la palma”. Desde nuestra perspectiva, la representación metafórica que deviene de la oralidad ha posibilitado configurar en los poemas dos tipos de memoria: la cultural y la comunicativa. Una, cumple una función de almacenamiento social; la otra, realiza la función de una memoria de todos los días situada en la cotidianidad. Finalmente, observaremos cómo se configura la imaginación lingüística en función de múltiples huellas de esta vinculadas a la representación de la lengua.

**PALABRAS CLAVES:** Retórica cultural, oralidad escrita, estructura y representación figurativa, memoria comunicativa y cultural, imaginación lingüística.

**ABSTRACT**

The poetry of Nicomedes Santa Cruz is one of the most widely disseminated in the country. However, there are few publications on his work linked to the figurative and aesthetic universe. For this reason, the objective of this work is to investigate, from cultural rhetoric and discourse analysis, the marks of orality represented in the poems: “El café”, “¡Oiga usted, señor doctor!” and “Palmero sube a la palma”. From our perspective, the metaphorical representation that comes from orality has made it possible to configure two types of memory in poems: cultural and communicative. One, it fulfills a social storage function and; the other, performs the function of a memory of every day located in everyday life. Finally, we will observe how the linguistic imagination is configured based on multiple traces of it linked to the representation of language.

**KEYWORDS:** cultural rhetoric, written orality, structure and figurative representation, communicative and cultural memory, linguistic imagination.

## INTRODUCCIÓN

Los discursos hegemónicos en nuestra literatura, la historia literaria y el canon literario peruano, observan con desgano y miopía a la poesía afrodescendiente, y más bien con cierto prejuicio intuyen que esta no pasa de ser un asunto meramente folklórico o únicamente vinculada a lo popular. Evidentemente, esta orientación de la academia (el canon) sobre estos discursos es sesgada y hasta peyorativa, pues niega la importante tradición y los aportes culturales de la literatura afroperuana en el devenir histórico de nuestra literatura (Ojeda, 2016).

En la tradición de la poesía afroperuana existe un corpus importante que se ha moldeado particularmente en el siglo XX y que merece mayor atención de la crítica. Se pueden mencionar a algunos autores como Caitro Soto, Hijinio Matías Quintana, Carlos Vásquez Aparicio, Porfirio Vásquez Aparicio, Leoncio Bueno, Victoria Santa Cruz, Nicomedes Santa Cruz, Fernando Barranzuela Zevallos, Hildebrando Briones Vela, Campos Dávila José Eusebio, José Alfredo Delgado, Máximo Torres, Mónica Carrillo, entre muchos otros que han forjado su propio derrotero artístico pese al canon literario peruano y la poca presencia de estos en las historias de la literatura peruana.

Efectivamente, este conjunto de autores que hemos referido da cuenta de una tradición literaria de la poesía afroperuana; sin embargo, esta ha sido invisibilizada por el canon y la historia literaria peruanas, pues estas han funcionado desde un centralismo ciego y han negado el valor lingüístico cultural y estético de la propuesta afrodescendiente en la poesía y las canciones de tradición oral. La crítica literaria ha creído ver en la obra de Enrique López Albújar, Antonio Gálvez Ronceros o Gregorio Martínez, vinculados a la narración literaria, los elementos fundacionales de la representación del sujeto afroperuano, empero, han advertido solo parte de su dinámica histórica y no la funcionalidad de sus discursos a partir de lo heterogéneo, híbrido y transcultural.

Como sostiene Orihuela (2009), Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) es uno de los que mejor representa el desafío exitoso de la negritud de la poesía afroperuana frente al canon hegemónico. Igualmente, Storino (2016) señala que la propuesta de este autor resignifica la noción de negritud más allá de lo colonialista, capitalista e imperialista, sino a partir de una hermandad de los oprimidos en donde la cultura, la raza, el trabajo y la clase posibilitan una reflexión crítica a partir del arte mismo.

Precisamente, este artículo se concentrará en revisar las principales retóricas de fricción cultural, particularmente, las vinculadas a la construcción teórica sobre la poesía afroperuana, sus dinámicas figurativas y sus mecanismos de comunicación. De esta manera, nuestra perspectiva se nutre principalmente de la Retórica cultural de Tomás Albaladejo (2013), quien sostiene que esta:

ha sido concebida como una corriente en la investigación que se ocupa del papel funcional de la Retórica en la cultura y de sus elementos y rasgos culturales. El lenguaje retórico y el lenguaje literario, como clases del arte de lenguaje, son considerados construcciones culturales hechas a partir del lenguaje natural (p. 1).

En este sentido, nos interesa explicar el arte del lenguaje como un fenómeno comunicativo en donde se representa una conciencia cultural y lingüística, pues creemos que no puede concebirse una reflexión sobre la cultura sin atender a sus discursos. Es por ello que el objetivo de este artículo es indagar, desde la Retórica cultural y el análisis del discurso, en las marcas de la oralidad representados en los poemas como “El café”, “¡Oiga usté, señor doctor!” y “Palmero sube a la palma”. Así, explicaremos la dinámica de la oralidad escrita a través de algunos planteamientos iniciales como la necesidad de construir y sistematizar la teoría del texto poético en relación con las creaciones híbridas de la cultura afroperuana. Igualmente, daremos cuenta sobre la representación de estructuras figurativas (figuras semánticas, principalmente) que incorporan elementos de la oralidad y la cultura. Finalmente, nos ocuparemos de las dinámicas de la memoria cultural y la comunicativa, pues aquello servirá para advertir cómo se configura la imaginación lingüística a partir de las subjetividades que entran en contacto cultural-lingüístico.

## **1. LA ORALIDAD ESCRITA**

La oralidad, representada a través del lenguaje literario en la poesía de Nicomedes Santa Cruz, reproduce el dinamismo hombre – cultura a través de un sistema figurativo en donde predomina la metáfora. El lenguaje oral, de esta manera, se presenta ficcionalizado a través de un complejo bosque de signos y marcas culturales (danza, música, visión del mundo y la noción de otredad). En estas poéticas, como advertiremos más adelante, el signo verbal (la palabra) no solo aparece de modo esencialista vinculado género lírico (es decir, no es poesía únicamente, también es canto), sino a partir de un discurso verbal híbrido en donde en ese mismo signo se representa la poeticidad, la musicalidad y la visualidad de la palabra oral emparentada a su dinamismo sociocultural (la historia, la

memoria, el canto, el folklore, las normas sociales), lo cual complejiza su discurso, haciendo de esta una textualidad heterogénea.

### **1.1. IDEAS INICIALES SOBRE LA POESÍA AFROPERUANA**

El origen de la “literatura” está en la oralidad a partir de los himnos, cantos, plegarias, poemas épicos, etc. Aristóteles (1999), en su *Poética*, se había referido sobre la imitación no solo como una representación de la realidad, sino también como una representación del lenguaje. De tal modo, se entendía por “literatura” a cualquier arte verbal de creación como la poesía o la elocuencia. Es todavía hasta inicios del siglo XVIII que empieza a utilizarse el concepto que hoy en día conocemos. Sin embargo, interesa subrayar que, en los procesos de colonización, la literatura y el arte se unen con categorías como “cultura”, “historia” y “conocimiento” con el propósito de despojar y justificar la colonización en ausencia de la “historia” y la “cultura” de los pueblos americanos.

No obstante, ¿conviene revisar las prácticas o manifestaciones artísticas poscoloniales a partir de categorías y conceptos teóricos propios de las sociedades “letradas” o eurologocéntricas? Desde una mirada de la episteme sur, García-Bedoya (2012) considera necesario el desarrollo de esta última pregunta. Precisamente la idea del académico sanmarquino es potenciar el diálogo académico sur-sur. Vale enfatizar, construir una episteme sólida capaz de discutir y problematizar la naturaleza de la literatura y cultura de esta parte del orbe hacia las otras partes, y no desde la dinámica unilateral como se venía dando (eurocentrismo teórico) y que excluye otras miradas y perspectivas ajenas a esta. Señala, además, que una primera idea que debemos desterrar es toda forma de totalitarismo, pues esta es reduccionista, absolutista y homogeniza la totalidad; en tanto, la categoría de “totalidad”, la entiende como una totalidad necesaria a partir claro de un horizonte epistemológico para observar precisamente “las diferencias” en la heterogeneidad (la integración, por ejemplo, de lo afroamericano como fundacional, en donde se reconozcan los aportes de esta desde la colonia hasta el presente). En ese orden, el teórico sanmarquino plantea una epistemología dialógica intercultural, que signifique una forma de resistencia a la lógica instrumental deshumanizante.

De igual manera, refiriéndonos al discurso teórico en construcción sobre lo afroamericano, cabe añadir la propuesta contrahegemónica de “Chucho” García (2018) al tomar como base la concreción de una afroepistemología; o bregar por una pedagogía decolonizadora a partir de una postura de insurgencia frente a la violencia física y

simbólica como plantea Miranda (2019); a través de la propuesta de Valero (2016), quien plantea desterrar ciertos prejuicios o ideas preconcebidas en la crítica literaria sobre lo afro o, como plantea Sommer (2018), subrayando la necesidad de estudiar la autonomía artística del escritor afroamericano. Sin embargo, al igual de Carazas (2017) coincidimos en que cualquier empresa destinada a analizar la “literatura” afroperuana no será un asunto sencillo, pues esta construye un discurso fronterizo en donde no solo interviene la literatura, sino también la musicología y la antropología como advertiremos más adelante.

Desde nuestra perspectiva, subrayamos la necesidad de sostener una episteme del sur sobre la base de la tradición del pensamiento americano en el siglo XX, que precisamente refiera los encuentros, desencuentros, las rupturas, las asimilaciones, las fricciones, las literaturas fundacionales, las prácticas excluidas y las culturales marginadas en la construcción de una identidad cultural americana que reconozca y valore la heterogeneidad cultural de esta parte del mundo. Por ello, nos interesa observar las dinámicas entre la oralidad y la escritura, es decir, cómo en estas existe una relación estrecha, pues la oralidad parte de la lengua natural cuyo objeto es el mundo, mientras que la escritura es una representación que parte de una lengua modelizada cuyo referente no es el mundo sino la lengua natural. Asimismo, sabemos que uno de los sistemas de transmisión cultural en el periodo colonial fue la escritura; sin embargo, las formas de resistencia de la oralidad encontraron en las crónicas, en los documentos bíblicos, en la música y en la literatura algunos de sus modos de liberación y representación. Ciertamente, la literatura no significa hoy lo que significó antes, como señalamos párrafos atrás, pues ahora podemos discutir incluso conceptos o categorías como literatura oral, literatura de tradición oral, la otra literatura, literaturas amerindias, literaturas marginales; es decir, no se restringe la literatura únicamente a la escritura. Empero, conceptos como texto o discurso amplían el radio de referencia a lo que denominamos literario de lo no literario. En este sentido, el salto de la oralidad a la escritura de Nicomedes Santa Cruz no es una representación de las tensiones de ambas dinámicas, sino más bien un modo catárquico de liberación histórica. Es el triunfo de la escritura estética sobre las cadenas culturales.

## **1.2. LA REPRESENTACIÓN FICCIONAL DE LA ORALIDAD**

La poesía afroperuana introduce la oralidad en su arte poético mediante las marcas culturales de esta. Así, se puede advertir cómo en el lenguaje de la oralidad surge a través

del uso de modismos, jergas, símbolos u otros elementos parte del lenguaje cotidiano de la cultura afroperuana. Como observaremos, no es una mera representación de la oralidad sino su ficcionalización, es decir, su modelización a través de múltiples construcciones figurativas y por tanto de diversos estilos de representación figurativa.

Respecto a la representación literaria partimos del concepto de Albaladejo (2009), quien plantea que esta:

es uno de los fundamentos de la literatura y del lenguaje en general. La construcción de textos en los que se representan secciones del mundo, de su realidad, pero también de sus constituyentes imaginarios, es un acto históricamente practicado por el ser humano (p. 5).

En suma, la modelización de la oralidad a través del lenguaje busca representar el mundo, la realidad, sus posibilidades imaginarias y el acto humano de la comunicación propiamente. Es así que se subraya la “representación” del lenguaje vinculado a lo “literario” donde se enfatiza la naturaleza ficcional y estética del arte verbal.

Otro componente que nos interesa resaltar es la estilización de la representación. Al respecto, Albaladejo (2016) agrega que esta no está vinculada únicamente a la figuración “sino también la estilización e incluso la abstracción como formas de creación artística y literaria en la que la obra” (p. 50) no pierde su “sustantividad”, por el contrario, esta se conduce en función a una construcción imaginaria, en relación a su organicidad. Por lo tanto, incluso la oralidad en la literatura manifiesta cierta estilización, pues es el salto de la tecnología de la oralidad a la tecnología de la escritura (Ong, 1996), y más precisamente al soporte ficcional de lo literario. En suma, en la obra literaria se anula la total oralidad que viene del lenguaje natural y da paso esa misma oralidad a un lenguaje secundario, una construcción modelizante que toma como referente al lenguaje natural, pero cuyo objeto ya no es el mundo sino su representación secundaria: “El lenguaje literario se construye sobre el lenguaje natural, sobre las lenguas naturales, extrae de ellas determinados rasgos que incorpora a su sistema artístico, lo cual hace de él un sistema de modelización secundario” (Albaladejo, 2013, p. 8).

Veamos a continuación en la poesía de Nicomedes Santa Cruz cómo se representan las marcas de la oralidad, y a través de estas los elementos culturales de la afrodescendencia. En seguida, realizaremos una lectura crítica de tales elementos en el poema “Oiga usted, señor doctor”, perteneciente al libro *Cumanana* (1964):

## “Oiga usted, señor doctor”

*¡Oiga usted, señor doctor:  
No le perdono la ofensa,  
los pobres de mi color  
conocemos la vergüenza  
y vivimos con honor!*

El negro de su chofer  
—que es marido de mi hermana—  
lo ha invitao a usted mañana  
pal santo de mi mujer.  
lo trataré de atender  
brindándole lo mejor,  
y ya que me hace el favor  
de alternar con nuestra raza,  
antes de pisar mi casa  
*oiga usted, señor doctor:*

¡Si viene en plan de turismo  
cante, baile, jaranee,  
pero nunca me negree  
que tengo Fe de Bautismo!,  
Yo permito el criollismo  
pero no la desvergüenza;  
por eso, doctor, si piensa  
que nuestro pelo se toma,  
aunque le acepte la broma  
*no le perdono la ofensa.*

Si le hacen ¡salud! No embrome  
pues mi gente se encapricha,  
¿qué hay mosquitos en la chicha?  
¡cierre los dientes y tome!  
Luego a la hora del come  
olvídese que es señor;  
mande al diablo el tenedor  
y deje vacío el plato . . .  
Son buenos guisando gato  
*los pobres de mi color.*

¡Ah, si no viene su esposa  
no traiga usted a la “querida”,  
mi mujer es resentida  
y le ofende cualquier cosa!  
Y no pida “resbalosa”  
si el tono recién comienza.  
Y quiero que se convenza  
Que los negros educados  
sin ponernos colorados  
*conocemos la vergüenza.*

Va usted a divertirse en fija  
con una negrita guapa  
que en marinera se escapa

lo mismo que lagartija.  
Esa, doctor, ¡esa es m'hija!,  
¡mi machete es su tutor! . . .  
Venga mañana, doctor,  
venga tranquilo no más  
que somos gente de paz  
y vivimos con honor.

(Santa Cruz, 1964, pp. 15-17).

En un primer momento abordaremos el contenido de la forma y el universo figurativo en el poema. Cuando nos referimos al “contenido de la forma” se trata de aquellos elementos superficiales que conforman el discurso poético y que le otorgan sentido estructural (*dispositio*). Asimismo, llamamos “universo figurativo” al conjunto de figuras retóricas (*elocutio*) que integran el poema. El primero (el contenido de la forma) tiene que ver con el orden y la disposición de las ideas; sin embargo, el segundo (el universo figurativo) integra una forma de entender y observar el mundo no en relación restrictiva a la construcción de un lenguaje de “extrañamiento” (como lo observaba el formalismo, la retórica tradicional o el Grupo de Lieja), sino desde una perspectiva antropológica y expresiva (Arduini, 2000). De tal manera que, desde nuestro enfoque, estas dos partes de la retórica (que nosotros la adecuamos a la hermenéutica del texto poético), tanto la *dispositio* y la *elocutio*, configuran el discurso poético.

“Oiga usted, señor doctor” es un poema que pertenece al libro *Cumanana* (1964) de Nicomedes Santa Cruz. El poema está estructurado sobre cinco décimas precedidas por una cumanana. El elemento particular es que esta cumanana (texto conformado por cuatro versos octosílabos) se desarrolla en dos niveles: el primer nivel tiene que ver con el eje temático que esta apunta ya desde el inicio y que aparece en las cinco décimas representado; en el segundo nivel, cada verso de la cumanana aparece incorporado como elemento dinamizador al final de cada décima, me refiero al verso número diez de cada décima.

A nivel figurativo, en cambio, observamos el predominio del campo figurativo de la metáfora<sup>1</sup>. Así, aparece una representación del lenguaje metafórico cotidiano a través de frases emparentadas con la oralidad como “hacer el favor”, “pisar mi casa”, “si viene en plan de turismo”, “nuestro pelo se toma” (tomar el pelo), “aceptar una broma”, “mande

---

<sup>1</sup> Al decir de Arduini (2000) se incluyen, aparte de la metáfora que da nombre al campo figurativo, otras figuras como el símil, la hipérbole, la personificación, la ironía, el símbolo, etc., figuras vinculadas a una representación semántica y cognitiva.

al diablo el tenedor”, “deje vacío el plato”, “divertirse en fija”, “en marinera se escapa / lo mismo que lagartija” y “¡mi machete es su tutor!”. Como podemos reparar, la recurrencia del componente metafórico en la voz del locutor personaje<sup>2</sup> advierte no solo el elemento dialógico en relación a la oralidad, sino también nos hace observar que el discurso está representado en un ámbito bastante privado como las fiestas o tonos (fiesta hogareña), en donde elementos que lo complementan son la música, la casa, el baile, las relaciones entre “yo” y el “otro”, las advertencias de un encuentro, las distancias socioculturales, etc. Asimismo, observamos que las figuras no son elementos decorativos del poema, sino tienen que ver con una representación metafórica que intenta reforzar la noción de otredad sociocultural y las relaciones de poder.

Un segundo momento de nuestra lectura referirá a la interacción comunicativa al abordar el poema “Oiga usted, señor doctor”, ya que se crea una interacción virtual que funciona a partir de la representación de una comunicación que el lector debe advertir dentro del texto. Entonces, es preciso detenerse en las “actitudes líricas” o “figuras pragmáticas” que se dan en la funcionalidad comunicativa dentro del discurso poético. Luján Atienza (1999) refiere a la pragmática intratextual como:

una comunicación que se produce dentro del poema entre un hablante ficticio y un oyente igualmente ficticio. Evidentemente, la manera en que se produce esta comunicación (natural, fallida, deficiente) nos va a dar datos sobre el autor implícito, como instancia delegada del autor o de su intención (p. 226).

Asimismo, según Austin (1962), existen tres dimensiones en el que se produce un acto de habla: (i) acto locutivo (el acto físico de emitir un enunciado), (ii) acto ilocutivo (realización de una función comunicativa) y (iii) un acto perlocutivo (reacción o efecto que produjo el locutor al usar la función comunicativa). En el poema de Santa Cruz, sin duda, se realiza un acto ilocutivo en el que el locutor en primera persona se dirige hacia un alocutario representado. Hay varios elementos interesantes que aparecen en la voz del locutor en referencia al interlocutor como su posición social, pues es jefe del esposo de su hermana; asimismo, es “otro”, debido a que constantemente se refuerza la idea de otredad cultural, práctica de “otros” valores sociales, éticos y culturales. También se refiere sobre este y se le advierte que no negree, que no tome el pelo, que no muestre desprecio por la gastronomía de la familia, sus bailes y sus formas de celebración familiar.

---

<sup>2</sup> Dentro del sistema comunicativo en un texto poético, encontramos al locutor (que puede dirigirse en primera, segunda y tercera persona) y al alocutario (que puede estar o no representado en el texto). En este caso, en particular, aparece el locutor en primera persona, quien es a su vez el personaje del poema.

Evidentemente se produce una interacción comunicativa directa en el poema, y este se da a través de los actos directivos (la voz poética intenta modular las acciones de su interlocutor cuando vaya al santo de su esposa a modo de una advertencia) y expresivo (pues manifiesta al mismo tiempo sus emociones a partir de experiencias como el desprecio, la exclusión, la burla, la desvergüenza, etc.) Observar la interacción comunicativa nos hace notar algo particular, a saber: el discurso de la voz poética cumple la función social de salvaguardar las costumbres, las prácticas, las relaciones y cultura de una casa, como metáfora de toda una sociedad (en este caso de la cultura afroperuana). El interlocutor, en este sentido, vendría a ser ese “otro” que intenta ingresar a otro espacio cultural, pero sin el mayor respeto, fijando y haciendo valer el discurso de poder frente al subalterno, esto es, la degradación racial a partir de la nominalización “negro” (“nunca me negree”) y la creencia de que la mujer negra es sensual y por lo tanto vulnerable al acoso del baile (“Y no pida “resbalosa” / si el tono recién comienza”). Así, es posible señalar cómo se estructuran las dinámicas no solo comunicativas, sino también las fricciones culturales en el “yo” (enunciador) y el “otro” (interlocutor).

Finalmente, el tercer momento de nuestra lectura se detiene en observar la representación trascendente. Cuando hacemos alusión a esta nos referimos a cómo en el discurso poético se dinamizan y desarrollan los argumentos, los contenidos, los programas, la cosmovisión o el mundo de las ideas que buscan, más allá de informar o representar un estado sintomático, simbolizar una realidad y trascenderla.

En el poema “Oiga usted, señor doctor” se representa la reapropiación del discurso a partir de la figura de la voz poética. En esta, la cultura popular y la oralidad celebran su libertad y se erigen como un único discurso conciliador; por ello, pese al tono de advertencia de la voz poética se invita a entrar, metafóricamente, a la otra cultura, en función del concepto de igualdad y respeto por el otro. Solo así el “otro” (blanco, representado como el jefe y “doctor”) puede ingresar a otro espacio simbólico y cultural. Es decir, el discurso del hablante poético no limita el diálogo cultural, al contrario, busca establecer lazos de interculturalidad donde el concepto fundamental es la libertad e igualdad social. Aquello no hace alusión a la distancia vinculada al factor económico únicamente, sino a las prácticas de tradiciones y costumbres de otra cultura, de ahí que el concepto de “doctor” esté orientado a la figura de “conocimiento” y “dominación”; de tal modo, el logocentrismo del blanco queda anulado por una práctica más igualitaria y de horizontalidad que procura la oralidad manifiesta por el locutor personaje.

Para Sommer (2018), el acto de escribir es una iniciativa que busca abolir toda forma de dominación, de modo que la escritura es, en su forma simbólica, una libertad. En este sentido, la autora sitúa a la “forma literaria” como aquel elemento capaz de “maniobrar por corrientes compensatorias de identidad, espiritualidad, idioma y patria” (pp. 408-409). Así, la oralidad en la poesía afroperuana, y en el caso particular de Santa Cruz, es una forma de libertad, un discurso de resistencia frente al discurso opresor del otro.

Asimismo, en el poema, la oralidad aparece desde múltiples perspectivas: como una voz periférica (se intenta representar las distancias no solo sociales, sino culturales del locutor frente al alocutario), como marca de la cultura popular (las frases o expresiones metafóricas de uso popular o cultural), como el discurso del otro (se establecen relaciones de otredad en función del “dotor” frente al interlocutor, el negro de su chofer, su esposa, su hija, su casa, su comida, su baile, sus costumbres, etc.), como técnica dialógica (a nivel estructural, la cumanana dialoga con el mismo poema a través de la décima; a nivel de contenido, en la voz del locutor, a partir de actos directivos y expresivos se intenta subrayar la forma cómo debe el otro ingresar a la otra cultura) y como representación de estructuras figurativas (si bien predomina la metáfora en relación a la vida cotidiana, también aparece la hipérbole y la ironía).

En consecuencia, sobre la propuesta de Nicomedes Santa Cruz, en relación a la representación de la oralidad y cómo esta transita hacia la escritura a través de formas poéticas como la cumanana y la décima, podemos señalar que “la originalidad no consiste en la introducción de elementos nuevos, sino en la adaptación eficaz de los materiales [...] a cada situación o público único e individual” (Ong, 1996, pp. 64-65).

## **2. LOS ESTILOS DE REPRESENTACIÓN FIGURATIVA**

Si bien el lenguaje, y con este la oralidad de principal atención en este texto, se encarga de significar el mundo a través del sistema figurativo, es necesario observar la representación de ese universo lleno de signos (en este sentido me refiero a lo afroperuano, su visión de mundo, su folklore, las relaciones sociales, etc., sobre los cuales la cultura ha construido complejas relaciones sígnicas). Es así que entendemos al universo como un complejo sistema de símbolos que se reflejan los unos en los otros; por ejemplo, los colores vinculados a una concepción “racial”, las prácticas culturales, la figura simbólica de la diáspora africana, el tiempo de negación y los estereotipos contra el

“negro”, los espacios festivos vinculados a la familia y muchos otros fenómenos históricos que también aportan a esta correspondencia. En este sentido, nos ocuparemos de advertir los estilos, es decir, las formas usuales que suele representarse figurativamente en la poesía de Santa Cruz, entendiendo que lo figurativo no es un asunto meramente de estilos (estéticos), sino de concepciones de mundo (una visión metafórica de la historia afroperuana, por ejemplo).

## **2.1. REPRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA FIGURATIVA EN LA POESÍA DE SANTA CRUZ**

Fajardo (2006) sostiene que “el mundo, la realidad, no es sólo lo que percibimos a través de los sentidos, sino también lo que trasciende los límites de la percepción” (p. 47). Por consiguiente, el mundo es representado por medio del lenguaje, y en estos diversos mecanismos de operación construyen realidades figurales, motivo por el que aparecen diversas formas de representación figurativa que van desde construcciones emparentadas a la cotidianidad (la vida diaria relacionada a la oralidad) hasta otras más elaboradas (en contextos culturales, industriales, de interés de grupos, entre muchas otras posibilidades).

Cuando nos referimos sobre las estructuras figurativas (es decir, sobre las figuras retóricas que construyen representaciones) queremos subrayar estas no nacieron en la literatura propiamente y que no pueden ni deben considerarse como un desvío respecto de la norma, tal como sostenían los formalistas rusos, sino más bien como una práctica discursiva simbólica del pensamiento humano. Nos comunicamos mediante simbolizaciones, a partir de relaciones de semejanza, comparaciones, en función de contradicciones, repeticiones, de modo hiperbólico, con énfasis y redundancia, o a través de la ironía, de metonimias, de sinécdoques, etc., y todo ello obedece a nuestro sistema simbólico el cual también se sostiene sobre una base cultural. Evidentemente se puede establecer una distinción entre lo figurativo en el lenguaje cotidiano y lo figurativo en lo literario. La literatura toma del mundo natural, no solo su apariencia por medio de la imitación, es decir, no solo se representa la realidad, sino también su lenguaje, y, por tanto, los diversos estilos de figuración que este organiza. Asimismo, diferencia a la literatura, además de la estilización del lenguaje verbal, su intencionalidad estética y su carácter polisémico. Lo anterior no ocurre en lo figurativo del lenguaje natural, pues cumple una significación específica y no hay una intencionalidad estética, sino operativa.

Sin embargo, la literatura parte y toma de ella dicho sistema figural y busca trascenderlo, hacer de estas unas figuras vivas, no agotarlas.

Ahora bien, observemos cómo es que se representa estas estructuras figurales en el discurso poético. A continuación, veamos qué estilos de representación figurativa aparecen en el poema “Palmero sube a la palma” del libro *Cumanana* (1964) de Santa Cruz y cómo se estructuran estos en función de los interlocutores en el texto:

**“Palmero sube a la palma”**

*Voy a cantar un «palmero»  
de esos que llegan al alma.  
Cuando saque mi pañuelo:  
“Palmero, sube a la palma”.*  
(Porfirio Vásquez A.)

La gente se divertía  
en casa de mi adorada,  
yo llegué de madrugada  
porque al padre le temía.  
Estaba la vida mía  
para quitarse el sombrero;  
yo quise jugarme entero  
y dije, por ver: —¡Qué pasa!...  
¡Si hay cariño en esta casa  
*voy a cantar un “palmero”!*

Cogí el palo trinador  
como hacen en Chancayllo,  
afiné en punto e maulío  
y arranqué por Sol Mayor.  
Como el padre de mi amor  
quería perder la calma  
a todos les pedí «¡Palmas!»  
al viejo le di un cajón  
y entré a puntar un bordón  
*de esos que llegan al alma.*

Mi jarana caprichosa  
que dice «zamba-zambita»  
les pareció muy bonita  
y puso buena la cosa.  
Al bailar la resbalosa  
sacaban chispas del suelo.  
El viejo se arregló el pelo,  
se cuadró con su señora  
y me dijo: «Cante ahora,  
*cuando saque mi pañuelo...»*

Se acabó la enemistad  
con un abrazo paterno,  
el viejo me dijo «Yerno»

y yo le dije «¡Papá...!»  
Desde esa oportunidad  
vivo feliz con mi zamba.  
Y, como todo se empalma,  
el cielo me dio un hijo hombre,  
al que le he puesto por nombre  
“Palmero, sube a la palma”.

(Santa Cruz, 1964, pp. 27-28).

Para abordar este segundo poema utilizaremos la misma metodología de análisis anterior, pues creemos que pese a concentrarnos en el elemento figurativo (*elocutio*) del poema, es necesario advertir el funcionamiento de los otros elementos que integran el texto poético.

En primer lugar, es preciso indagar en el contenido de la forma y el universo figurativo. “Palmero sube a la palma” es un poema que corresponde al libro *Cumanana* (1964) de Santa Cruz. El texto está constituido por cuatro décimas precedidas por una cumanana. Sin duda, el componente particular es que esta cumanana se desarrolla en dos niveles: en un primer nivel, esta tiene que ver con la representación de la música y la historia de dos amantes y que aparece en las cuatro décimas; en un segundo nivel, cada verso de la cumanana aparece incorporado como elemento versal dinamizador al final de cada décima, nos referimos al verso número diez de cada décima marcado en cursiva.

Igualmente, en el universo figurativo del poema de Santa Cruz advertimos el funcionamiento predominante del campo figurativo de la metáfora. Esta figura es importante, pues articula el nivel semántico del texto en función de la representación de la voz poética. Respecto a la metáfora, Lakoff y Johnson (2009) parten de la noción de que esta es de naturaleza cognitiva y no un recurso de la imaginación poética: “la metáfora [...] impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (p. 39).

Desde esta perspectiva, la metáfora es parte importante de nuestra forma cotidiana para percibir el mundo. Esta rige y organiza nuestra conducta, la forma de conceptualizar nuestra enunciación y nuestras relaciones con las personas en diversos ámbitos (cotidianos, íntimos y sociales). Efectivamente, los aportes de la Lingüística cognitiva nos servirán para dar una imagen más profunda de la *elocutio* y ahondar en su dimensión ligada siempre al pensamiento-lenguaje.

Por ello, Arduini (2000) es un autor también clave, pues plantea que la figura retórica debe entenderse como un universal antropológico de la expresión y no como un desvío respecto de la norma. En este sentido, las metáforas en el poema “Palmero sube a la palma” evidencian la presencia del campo figurativo homónimo. Ya en la cumanana que abre el poema se advierte, en los dos primeros versos, la representación figurativa de la metáfora (conmover al o los oyentes) a partir de la intensidad: “*Voy a cantar un «palmero» / de esos que llegan al alma*”. Asimismo, en la primera décima, advertimos del ejercicio de la metáfora en (i) “Estaba la vida mía / para quitarse el sombrero; / (ii) yo quise jugarme entero/ y dije, por ver: ¡Qué pasa!”. En estos versos se evidencia el funcionamiento de dos metáforas correlacionales. La primera alude al valor superlativo del pensamiento sobre la amada, que es capaz de hacer que el amante se quite el sombrero como un acto de devoción y admiración a esta; en cambio, en la segunda, hay un cambio de pensamiento vinculado a la oralidad y a la suerte, en donde las expresiones “por ver” y “¡Qué pasa!” marcan la duda del hablante poético para relacionarse con ella, pero que al final deja que suceda.

En la segunda décima también observamos la representación figurativa de la metáfora a partir de versos como “palo trinador”, que refiere a una metáfora ontológica<sup>3</sup> que sustituye al ser guitarra. De otro lado, es pertinente referirnos a frases metafóricas de la oralidad cotidiana como “perder la calma”, “pedir palmas”, y “llegar al alma”, las cuales se encuentran en relación de las acciones del hablante poético. En la tercera décima advertimos la presencia de la personificación de la música a partir del concepto “dice”, que refiere a cómo la jarana (música) manifiesta sus letras y su ritmo, y que es capaz de generar en los invitados una consecuencia: “Al bailar la resbalosa / sacaban chispa del suelo”, que tiene que ver con una construcción figural como la hipérbole que representa una sobre exageración de los que bailan la música de la resbalosa (danza negroide, picaresca y de galantería), incluso gastando los zapatos hasta sacarle chispas. Finalmente, en la última décima, hallamos la presencia figurativa de expresiones como “abrazo paterno” y “el cielo me dio un hijo hombre”, emparentadas a un pensamiento metafórico que linda con el elemento representado. Si reparamos en la dinámica de la representación del campo figurativo de la metáfora, diremos que en este poema se representan las figuras

---

<sup>3</sup> Para Lakoff y Johnson (2009) la metáfora ontológica refiere a que nuestras experiencias sensibles con objetos físicos (nuestro propio cuerpo) proporcionan la base para una variedad de metáforas ontológicas. De esta forma se pueden considerar acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc., como entidades y sustancias (por ejemplo, “la mente es una máquina”).

en correlación con los estados emocionales de la voz poética. Así, va desde la dubitación y el recelo del amante hasta su incorporación en la familia gracias a su descendencia.

En segundo lugar, conviene revisar la interacción comunicativa en el poema “Palmero sube a la palma” toda vez que encontramos la presencia de un locutor (acto locutivo) en primera persona, quien se dirige hacia un alocutario no representado, pero con el que mantiene un tono dialógico mediante el que cuenta de qué manera logró ingresar como yerno a una familia y tener un hijo (“hombre como sinónimo de varón en el poema) que se encargará de conservar la descendencia. Además, en el poema se desarrollan actos afirmativos, pues a través de la voz poética se intenta informar con veracidad los hechos y las anécdotas del proceso de construcción del vínculo en una familia. De esta manera, el locutor emplea un estilo de representación del mundo en relación a la memoria cotidiana y episódica.

Finalmente, en un tercer momento, toca advertir la representación trascendente del poema. El texto, si bien refiere a cómo el yo poético utilizó una serie de mecanismos para ganar el favor de consentimiento del padre de la amada, representa sobre todo la constitución de la familia en función de la música y la danza afroperuana. El asunto no es la incorporación de un miembro más a la familia, sino de qué modo este se conecta con la otra familia, como metáfora de la integración social por medio de la música y la danza, que tienen indubitablemente un matiz cultural.

### **3. LAS FORMAS DE LA MEMORIA**

En la obra poética de Santa Cruz se representa un mundo afroperuano que ha sido reconstruido con múltiples soportes no solo lingüísticos (oralidad y escritura), sino sobre todo de cosmovisiones (otros signos) que entran en pugna en un lugar simbólico como es el espacio afro, un espacio de disputa en transformación, pero que subraya su sitial histórico. Es así que al ingresar en la poesía de este autor encontramos no solo la visión de mundo de las voces poéticas que en estos se representan, sino las complejas relaciones de cosmovivencia que no siempre guardan estrecha relación de correspondencia entre uno (“blanco”) y otro (“negro”); por el contrario, estas pueden verse resquebrajadas por las diferencias socioculturales (o veces entre un hablante poético “negro” frente a otro “negro”, tal cómo se representan en estos poemas). De este modo, el propósito de esta sección es indagar en cómo la memoria cultural y comunicativa se vinculan a la cosmovisión y a la cosmovivencia representadas en el sistema metafórico de los poemas.

### 3.1. LA MEMORIA COMUNICATIVA Y CULTURAL EN LA POESÍA DE SANTA CRUZ

Erlí (2012) entiende a la memoria como una construcción discursiva vinculada a una memoria colectiva muy amplia. Naturalmente, se trata de un elemento importante dentro los discursos de la oralidad, pero también está en la literatura. Erlí desarrolla los planteamientos del antropólogo alemán Jan Assmann, quien distingue dos tipos de memoria: la cultural y la comunicativa: mientras aquella cumple una función de almacenamiento social, vinculada al recuerdo presente a través de objetivaciones fijas que se sostienen en una dimensión temporal; esta, por su parte, hace las veces de una memoria de todos los días que se sitúa en la actualidad a partir de la interacción cotidiana y cuyo contenido refiere a la historia contemporánea limitada.

A continuación, observemos cómo en el poema “El café” se representan los dos tipos de memoria:

#### “El café”

Tengo tu mismo color  
y tu misma procedencia,  
somos aroma y esencia  
y amargo es nuestro sabor.  
Tú viajaste a Nueva York  
con visa de Zimbabué,  
Yo mi Trópico crucé  
De Abisinia a las Antillas.  
Soy como ustedes semillas.  
Soy un grano de café.

En los tiempos coloniales  
tú me viste en la espesura  
con mi liana a la cintura  
y mis arbóreos timbales.  
Compañero de mis males,  
yo mismo te trasplanté.  
Surgiste y yo progresé:  
en los mejores hoteles  
te dijeron ¡qué bien hueles!  
Y yo asentí “¡uí, mesié!”.

Tú: de porcelana fina,  
cigarro puro y cognac;  
yo de smoking, yo de frack,  
yo recibiendo propina.  
Tú a la Bolsa, yo a la ruina;  
tú subiste, yo bajé...  
En los muelles te encontré,

vi que te echaban al mar  
y ni lo pude evitar  
ni a las aguas me arrojé.

Y conocimos al Peón  
con su “café carretero”,  
y hablando con el Obrero  
recorrimos la nación.  
Se habló de revolución  
entre sorbos de café:  
cogí el machete... dudé,  
¡tú me infundiste valor  
y a sangre y fuego y sudor  
mi libertad conquisté...!

Después vimos al Poeta:  
lejano, meditabundo,  
queriendo arreglar el mundo  
con una sola cuarteta.  
Yo, convertido en peseta,  
hasta sus plantas rodé:  
¡qué ojos los que iluminé,  
qué trilogía formamos  
los pobres que limosneamos,  
¡el Poeta y su café!...

Tengo tu mismo color  
y tu misma procedencia,  
somos aroma y esencia  
y amargo es nuestro sabor...  
¡Vamos, hermanos, valor,  
el café nos pide fe;  
y Changó y Ochún y Agüé  
piden un grito que vibre  
por nuestra América libre,  
libre como su café!

(Santa Cruz, 1964, pp. 11-13).

En un primer momento es importante la *dispositio* del texto en función de las décimas. El poema está conformado por un total de seis décimas (forma poética constituida por una estrofa de diez versos octosílabos, denominados también como décima espinela). A diferencia de los otros poemas estudiados, aquí, en particular, las décimas no están precedidas por una cumanana; sin embargo, el tono dialógico se mantiene de principio a fin, y es el que estructura una memoria comunicativa y cultural en el texto. Igualmente, a nivel figural predomina el campo figurativo de la metáfora (comprendida por la metáfora y otras figuras semánticas). Por ejemplo, hay figuras vinculadas a este campo como el símbolo en la figura del “café”, que representa al negro,

su historia emparentada con la esclavitud, su sabor “amargo” en relación al sufrimiento de este, a su color característico y que define su raza, y el olor o aroma en función a su dignidad y reivindicación. De tal manera que, en el poema, la referencia al café simboliza no solo la negritud, sino las operaciones socioculturales que sobre este se dieron y que marcaron su trauma cultural afín al esclavismo. Al respecto, Cuche (1975) subraya que un individuo “siempre quedaba marcado por el medio del que provenía, y la calificación racial era siempre a la vez una calificación social” (p. 83).

Otra figura recurrente en el poema es la sinestesia, “percepción sensorial simultánea” (García, 2000, p. 55) o de un dominio sensorial a otro, la cual aparece en los versos “somos aroma y esencia / y amargo es nuestro sabor”, que se hallan en la primera décima y se repite en la última del poema; estos enfatizan la dualidad de un sentimiento vinculado (i) a la reivindicación y a la dignidad de la esencia o lo característico de esta y (ii) al trauma cultural de la esclavitud, que marca el amargo sabor de la historia del fruto. De otro lado, también aparece el símil o comparación; particularmente, en los dos versos finales de la primera décima se lee: “Soy como ustedes semillas. / Soy un grano de café”, que alude a la población afrodescendiente en correlación a la diáspora cultural a través de la comparación con las semillas. Lo particular de este símil es la referencia integracionista en “soy como ustedes” por parte del locutor, y esta marca no solo su adhesión cultural sino su esencia emparentada a la negritud; incluso, en “[S]oy un grano de café”, el deíctico “soy” refuerza anafóricamente este rasgo de la voz poética para con su gente. Además, la representación figurativa, en función al ámbito del trabajo agrícola, y por tanto periférico, se vislumbra en los versos 5 y 6 de la segunda décima, “compañero de mis males / yo mismo te trasplanté”, que hacen referencia al desplazamiento cultural porque el ser es representado como un tallo, esto es, una planta que se introduce en otro espacio y en el que crecerá para dar frutos. Esto guarda sentido con el eje temático del texto, pues alude en el sentido de que hay una visión cosmopolita de él, pero en relación a la ejecución del trabajo en un espacio donde gana el imperialismo y en donde se avizoran las diferencias y las brechas socioeconómicas: “Tú a la Bolsa, yo a la ruina; / Tu subiste, yo bajé”.

En las tres últimas décimas, advertimos el desarrollo de una estructura figurativa en relación a la oralidad, y es que el discurso se torna más expresivo, ya que la voz poética se vincula más con su interlocutor. De esta manera, evidenciamos figuras metafóricas en los versos 3 y 4 de la cuarta décima (“y hablando con el Obrero / recorrimos la nación”) o en los versos finales de la misma décima (“¡tú me infundiste valor / y a sangre y fuego

y sudor / mi libertad conquisté...!”). Como podemos visibilizar, hay predominancia en el uso figurativo de la metáfora, que involucra ciertas expresiones arraigadas a la oralidad y que se representan en el poema con el llamado y la búsqueda de libertad del obrero y del peón, donde la primera libertad necesaria es la libertad individual (descolonizarse) que implica a su vez la libertad colectiva (discurso decolonial). La quinta décima no resulta distinta del anterior, pues en esta se subraya la labor romántica del “poeta” al intentar libertar el mundo con poesía: “queriendo arreglar el mundo / con una sola cuarteta”; nótese la representación figural en relación al gerundio en la oralidad en el verso “queriendo arreglar el mundo”. Finalmente, en la última décima del poema, se evidencia el funcionamiento del campo figurativo de la metáfora a partir de la sinestesia en “somos aroma y esencia / y amargo es nuestro sabor” vinculado a la representación de la afro dignidad y, en segundo término, al trauma cultural de la esclavitud; la metáfora propiamente, en los versos “Vamos, hermanos, valor, / el café nos pide fe”, tiene que ver con la metaforización del color a través de la figura del café, es decir, es el llamado no solo del color y la sangre, sino de la unidad afroamericana.

En un segundo momento, conviene subrayar cómo se articula la interacción comunicativa en el poema. Por un lado, advertimos la presencia de un locutor en primera persona que se dirige a un alocutario no representado en el texto; aun cuando se refiera a que se trata de alguien del mismo color y de la misma condición cultural que el locutor, no se precisa su individualidad. Posteriormente, el interlocutor va a personificar a la colectividad afroamericana (precisamente cuando se evidencia el nosotros inclusivo a partir de expresiones como “somos” o “nuestra”). Por otro lado, en el poema se advierte la representación del nivel del acto ilocutivo a través de un discurso expresivo y de un compromiso social. Prestemos atención en cómo en el poema “El café” se revelan los dos tipos de memoria en el discurso poético. De una parte, es importante observar que a partir de la voz poética del locutor se refuerza este constantemente en el deíctico de persona “yo” y “mí”, y en donde se manifiesta una memoria comunicativa vinculada a las vivencias individuales en la historia individual. Por ejemplo, en la primera décima se leen estos versos: “tengo tu mismo color / y tu misma procedencia”, “Tú viajaste a Nueva York / con visa de Zimbabué”. En la segunda décima se leen estos otros: “Surgiste y yo progresé: / en los mejores hoteles / te dijeron ¡qué bien hueles!”. En la tercera décima se indican estos versos: “yo de smoking, yo de frack, / yo recibiendo propina. / Tú a la Bolsa, yo a la ruina”. En la cuarta décima se lee: “Se habló de revolución / entre sorbos de café:

/ cogí el machete... dudé, / ¡tú me infundiste valor/ y a sangre y fuego y sudor/ mi libertad conquisté...!”. En la quinta décima leemos: “Yo, convertido en peseta, / hasta sus plantas rodé: / ¡qué ojos los que iluminé, / qué trilogía formamos / los pobres que limosneamos, / ¡el Poeta y su café!...” Y en la última décima: “¡Vamos, hermanos, valor, / el café nos pide fe”.

Como hemos podido evidenciar, a través de los versos más significativos de cada décima que integra el poema, notamos cómo la voz poética construye una memoria comunicativa en la que se recuerdan algunas acciones individuales del locutor y su alocutario inmediato. De esta manera, utilizando la tipología que subraya Erll (2012) sobre Assman, explicaremos la naturaleza de la memoria comunicativa en el poema de Santa Cruz. En consecuencia, al revisar el poema a partir del locutor personaje, observamos una representación de la memoria comunicativa en función del contenido (referido a las vivencias del desplazamiento espacial y cultural de los interlocutores en el poema), las formas (vinculado al modo en cómo se desarrollan los hechos de manera natural a partir de la interacción y la cotidianidad), los medios (como recuerdo vivo de las experiencias y la oralidad en el locutor del poema), la estructura temporal (que refiere a un periodo limitado de tiempo al cual refiere la voz del locutor, tal como el tiempo en que laboró en el hotel, los desplazamientos del África a América, el recorrido de la nación para promover la revolución, etc.) y los portadores (no específicos en el poema, pues se refiere a una persona, su interlocutor, también como símbolo de una comunidad del recuerdo).

De otra parte, en el poema se representa la memoria cultural. Por ejemplo, en la primera décima: “Tengo tu mismo color / y tu misma procedencia, / somos aroma y esencia / y amargo es nuestro sabor”, que refiere en el primer verso a la afrodescendencia en el ahora, pero que dicha dignidad no olvida el trauma cultural de la esclavitud vinculado a lo amargo de esta como una época muy dura. En la segunda décima leemos estos versos: “En los tiempos coloniales / tú me viste en la espesura / con mi liana a la cintura / y mis arbóreos timbales”, que remiten al paso panafricano y a las raíces culturales. En la tercera décima: “Tú: de porcelana fina, / cigarro puro y cognac; / yo de smoking, yo de frack, / yo recibiendo propina. / Tú a la Bolsa, yo a la ruina”, donde observamos la representación del largo proceso de servilismo al cual fueron condenados los negros desde la esclavitud al abuso de trabajo, el cual también se articuló como un estereotipo cultural. En la cuarta décima se leen: “Se habló de revolución / entre sorbos de café: / cogí el machete... dudé,

/ ¡tú me infundiste valor / y a sangre y fuego y sudor / mi libertad conquisté...!"; en estos versos se resemantiza la abolición de la esclavitud, o las formas modernas de descolonización, pues se denuncia al peonaje. En la quinta décima: "Yo, convertido en peseta, / hasta sus plantas rodé: / ¡qué ojos los que iluminé, / qué trilogía formamos / los pobres que limosneamos, ¡el Poeta y su café!...", aquí observamos la cosificación del negro a través de la "peseta" y, por tanto, su deshumanización y el grado de mendicidad que aquello conlleva; sumado a ello, la referencia con el poeta tiene que ver con el idealismo de este en función también de la ansiada libertad del negro. Finalmente, en la sexta décima: "Tengo tu mismo color / y tu misma procedencia, / somos aroma y esencia / y amargo es nuestro sabor...", versos que refieren a la afrodignidad y al legado de la negritud todavía vinculados a la lucha por el reconocimiento a fin de paliar el trauma cultural de la esclavitud. El texto finaliza con unos versos que nos llevan a la mitología africana luchando por la liberación de América Latina: "y Changó y Ochún y Agüé / piden un grito que vibre / por nuestra América libre, / libre como su café!", los cuales aluden a las divinidades de la mitología africana que piden por la libertad no solo de sus hijos afrodescendientes sino por una integración de estos a la América del "nosotros" en la voz del locutor en el poema. Como hemos podido advertir, aquí la memoria cultural opera con mayor claridad a partir del discurso del locutor, pues fija hechos de un pasado absoluto: el panafricanismo, la mitología africana, el periodo colonial y la esclavitud. Otro elemento es la codificación simbólica, en relación a la agricultura y al color, de ahí la simbolización respecto del café y la representación de la memoria emparentada a un tiempo mítico en el que aparece la espesura del bosque, los timbales y los dioses africanos como en el poema de Santa Cruz; incluso el locutor es un portador especializado toda vez que guarda la memoria en códigos culturales.

Finalmente, observaremos la representación trascendente en el "El café". En este poema aparece, en clave simbólica, la peripecia del "color" vinculado al dolor de la esclavitud y la diáspora (adviértase la referencia al color del café y a la semilla), asimismo, los procesos posteriores a la colonización, esto es, nuevas formas de opresión como el imperialismo, la condena al servilismo, la desigualdad, la lucha por la libertad americana y las distancias socioeconómicas. Queda claro que, en el poema, hay un llamado a la integración americana, donde se fundan incluso los dioses africanos por la libertad de América, un nuevo espacio cultural, razón por la que no es gratuita la referencia a las divinidades africanas. Como hemos podido evidenciar en la lectura del

poema “El café”, este se encuentra estructurado en función de la memoria comunicativa y cultural, en donde se dan cita el mundo personal del yo y su vez este dialoga con la cultura, la comunidad, la religión, el tiempo y el mito.

### 3.2. LA IMAGINACIÓN PLURILINGÜE

En la sección anterior hemos identificado que en un texto se pueden evidenciar estilos de representación figurativa, pues el poema es un espacio lleno de tensiones: a nivel estructural (*dispositio*), a nivel figurativo (*elocutio*), a nivel de la interacción comunicativa (interlocución) y a nivel de representación (*inventio*). De esta manera, a través de la construcción figurativa del mundo y del lenguaje se observan las dinámicas lingüísticas que operan dentro de ellas.

La idea anterior nos sirve para desarrollar la categoría de imaginación lingüística en la poesía afroperuana a partir del planteamiento de Billi (2013), quien sostiene que:

con «imaginación lingüística» hago uso de un concepto que atiende a la materialidad ganada por el lenguaje, a partir de la cual interviene lo real con una potencia creativa que no precisa de un sujeto, sino que, antes bien, da lugar al acontecer de diferentes subjetividades que se disputarán el mundo (p. 258).

Con la propuesta de Billi, podemos repensar que el poema es un espacio simbólico donde se producen variadas fricciones debido a las dinámicas de múltiples subjetividades que entran en disputa. Un texto no es un tejido puro, sino que en él aparecen otros hilos culturales. Si bien este es una totalidad, cabe destacar que, al mismo tiempo, en esta se representa una heterogeneidad si repensamos la categoría empleada por Cornejo Polar (1983) más allá del ámbito sociocultural. Veamos a continuación cómo en los poemas analizados aparecen los elementos vinculados a una imaginación lingüística que sitúan el espacio del poema en un área de tensión discursiva.

En el poema “Oiga usted, señor doctor”, observamos subjetividades del locutor personaje a través del uso del lenguaje. Si bien la literatura modula y estiliza el lenguaje natural, en este también pueden advertirse, por medio de la escritura, un campo de tensiones lingüísticas. Verbigracia, en el texto se manifiestan al menos dos estilos de representación del mundo que están sujetos al uso del lenguaje. Por un lado, se muestran la oralidad y la coloquialidad vinculadas al habla de la cultura afroperuana: “lo ha invitao a usted mañana / pal santo de mi mujer”, que refiere el grado de cercanía con su interlocutor y su carácter de advertencia, pues intenta un acto perlocutivo en el alocutario; por ello, el

impulso y el tono enfático hacen que el discurso de este se precise como imperativo. Por otro lado, se da una modulación del lenguaje: “Y quiero que se convenza / que los negros educados / sin ponernos colorados / conocemos la vergüenza”, versos en los que existe una clara desviación a diferencia del lenguaje anterior, ya que aquí se subraya el carácter “educacional” de los negros. De tal modo, podemos observar la construcción discursiva tomando como base a dos usos del lenguaje para ambas finalidades del discurso persuasivo. Estas dos posturas se materializan en la enunciación del locutor, pero se introducen en un campo tensional cuando se dirige hacia el “otro” con el objeto de subrayar la horizontalidad y la igualdad frente a este último.

En el poema “Palmero sube a la palma”, por su parte, advertimos el funcionamiento de un lenguaje representacional distinto al anterior, pues aquí la voz poética no utiliza un lenguaje modelizado del hablante afroperuano, a pesar que existen algunas marcas culturales sobre esta cuando alude a la música, a la danza, a la marinera como sinónimo de “palmero” o a la forma de expresarse al tocar la guitarra. Si bien la voz poética no utiliza este lenguaje modelizado, ello podría significar que este locutor probablemente no pertenezca a la misma etnia de la amada. Esta idea se refuerza en el texto porque el padre de la muchacha, al inicio, no ve con buenos ojos la intención del músico, pero al final se da la integración precisamente gracias a la música y a la danza. En otras palabras, entrar en el espacio familiar y cultural del otro implica el conocimiento y la valoración de la otra cultura, solo de esta manera el “otro” pudo ingresar a formar parte de la familia “el viejo me dijo «Yerno» / y yo le dije «¡Papá...!»”.

A su vez, en el poema se perciben las marcas de la imaginación lingüística del locutor cuando este se “distancia” para ingresar a la casa de la amada: “La gente se divertía / en casa de mi adorada, / yo llegué de madrugada / porque al padre le temía”. En otros poemas de Santa Cruz que estamos abordando, la voz poética se integra al grupo y fortalece su afrodignidad a través de deícticos de persona como “yo” en relación de un “nosotros”; en cambio, en este poema no solo la voz poética se distancia respecto a la “gente”, sino que el lenguaje representacional del poema tampoco concuerda con la práctica enunciativa de su locutor, lo cual implica suponer la diferencia racial que existe entre la amada y el locutor. Así, la imaginación lingüística nos permite observar el funcionamiento del lenguaje a través de la representación que hace el locutor a partir de su visión del mundo, la idea de la “otredad”, la realidad y el contexto. De esta manera, en

el poema se “encuentran” la subjetividad del hablante poético y la del padre de la amada, quien aparece y sentencia: «Cante ahora/ cuando saque mi pañuelo...».

Otro poema en el que funciona la imaginación lingüística es “El café”, debido a que en este hay múltiples subjetividades que construyen una representación del lenguaje. Si bien la representación del lenguaje está en función del locutor personaje, este suele variar de registros y, por tanto, cambia por ello la construcción del mundo en este. En el poema registramos al menos cuatro tipos de imaginación lingüística que crean subjetividades: (i) una subjetividad emparentada a la descendencia, la afrodignidad y la conciencia del pasado esclavista (“Tengo tu mismo color / y tu misma procedencia, / somos aroma y esencia”); (ii) una subjetividad lingüística en relación a lo cosmopolita a través de los desplazamientos diaspóricos (“Tú viajaste a Nueva York / con visa de Zimbabué, / Yo mi Trópico crucé / De Abisinia a las Antillas”); en los versos “Surgiste y yo progresé: / en los mejores hoteles / te dijeron ¡qué bien hueles! / Y yo asentí “¡uí, mesié!”” o en estos otros “Tú: de porcelana fina, / cigarro puro y cognac; / yo de smoking, yo de frack, / yo recibiendo propina”); (iii) una subjetividad que se vincula a la conciencia social y a las aspiraciones de libertad ante nuevas formas de colonialidad (esta se ve representada a través de la figura del peón obrero en contraste con el poeta, en la décima 4 y 5 se leen, respectivamente: “Y conocimos al Peón / con su “café carretero”, / y hablando con el Obrero / recorrimos la nación”, “Después vimos al Poeta: / lejano, meditabundo, / queriendo arreglar el mundo / con una sola quarteta.”) y (iv) una subjetividad vinculada a la memoria cultural panafricana y a la conciencia de integración cultural con el pasado (en la segunda y última décima se leen, respectivamente: “En los tiempos coloniales / tú me viste en la espesura / con mi liana a la cintura / y mis arbóreos timbales”, “¡Vamos, hermanos, valor, / el café nos pide fe; / y Changó y Ochún y Agüé / piden un grito que vibre / por nuestra América libre, / libre como su café!”).

Como podemos advertir, estas subjetividades están en constante tensión en el espacio de la página en blanco a través de la imaginación lingüística del locutor en el texto. De tal modo, en la imaginación lingüística dialogan, se enfrentan, se permeabilizan, negocian y se encuentran diversos discursos, pues no existe una única imaginación, sino múltiples, de la misma manera que en un texto poético se perciben muchos estilos de representación figurativa. En ese orden, el caso de la poesía afroperuana es particular, pues nos estamos enfrentando un discurso híbrido tanto en lo que respecta a su estructuración formal (vinculada con la música, el canto o el acompañamiento

performativo) como a los elementos culturales que esta ha ido absorbiendo en sus diásporas.

Por ejemplo, existen autores contemporáneos que incorporan en su poesía expresiones o frases de idiomas africanos, o también lo hacen en español con ciertas marcas culturales de la afrodescendencia; otros, como Santa Cruz, prefieren introducir palabras de otros idiomas y aquello no solo implica la mera representación escritural de otro idioma sino la introducción de distintos componentes como el pensar, el crear y dialogar desde otro espacio y, por ende, “hablar” desde otras culturas. Sin duda, esta característica permite que la poesía afroperuana se entienda como un discurso híbrido en el que se acogen múltiples pensamientos dialógicos, de ahí su heterogeneidad y también su carácter ruptural y de resistencia.

## CONCLUSIONES

La presencia constante de la oralidad en la poesía afroperuana de Nicomedes Santa Cruz es una forma de libertad y un discurso de resistencia frente al discurso absolutista y negacionista del otro (el blanco). Asimismo, en los poemas abordados, esta oralidad se representa desde múltiples perspectivas que atienden a su carácter periférico, a saber: como marcas de la cultura popular, como un discurso que entiende la otredad del yo frente al otro, como un recurso dialógico cultural y como un elemento dinamizador de los actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos emparentados a su carácter híbrido (música, canto, *performance*).

La poesía de Santa Cruz, entonces, privilegia el empleo de un sistema de representación condicionado a expresiones figurativas del mundo cotidiano, coloquial y popular, preferentemente oral. De tal manera, estas figuras y sus formas cognitivas obedecen a una práctica discursiva cultural del pensamiento afroperuano. Así, el sistema figurativo se sostiene en su dimensión antropológica, donde se privilegia la representación del color, la esclavitud, la música, la danza, la libertad americana, la integración social y la afrodignidad.

En la poética de Santa Cruz operan alternadamente la memoria comunicativa y la memoria cultural. Como observamos, la historia individual no se aleja del todo de la historia colectiva, razón por la que ambas memorias registran la relación entre sujeto y sociedad. Así, el sujeto activa en su mundo cotidiano las marcas de la afrodescendencia, la afrodignidad, la diáspora moderna y las opresiones socioeconómicas que dialogan con

la memoria en función al pasado panafricano, a lo ominoso de la esclavitud, a la construcción del estereotipo de la subalternidad y de la servidumbre conectadas a la memoria cultural y la imaginación lingüística.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, T. (2009). La poliacroasis en la representación literaria un componente de la retórica cultural. *Castilla. Estudios de Literatura*, (0), 1-26. <https://doi.org/10.24197/cel.0.2009.1-26>

ALBALADEJO, T. (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, (25), 1-21. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/974>

ALBALADEJO, T. (2016). Teoría de la literatura y estética. *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes*, (3), 49-58. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.3.3.9357>

ARISTÓTELES (1999). *Poética*. Editorial Gredos.

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.

AUSTIN, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con las palabras: palabras y acciones*. Paidós Ibérica.

BILLI, N. (2013). Imaginar, escribir. La imaginación lingüística en J. Joyce y P. Celan, a través de Nietzsche. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (19), 249-268. <http://hdl.handle.net/11336/3770>

CARAZAS, M. (2017). Caitro Soto: “De canto, baile y cadenas”. Testimonio y cultura Afroperuana. *Tesis*, 10(10), 153-174. <https://doi.org/10.15381/tesis.v10i10.18695>

CASSIRER, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica.

CUCHE, D. (1975). *Poder blanco y resistencia negra en el Perú*. Instituto Nacional de Cultura.

ERLL, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales.

CORNEJO POLAR, A. (1983). La literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9(18), 37-50.

FAJARDO, L. (2006). La metáfora como proceso cognitivo. *Forma y función*, (19), 47-56. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/18115>

- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Editorial Arco Libros.
- GARCÍA, J. “Ch”. (2018). Afroepistemología y pedagogía cimarrona. Rosa Campoalegre (ed.), *Afrodescendencias. Voces en resistencia* (pp. 59-70). CLACSO.
- GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, C. (2012). *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Grupo Pakarina.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L. (1999). *Cómo se comenta un poema*. Editorial Síntesis.
- MIRANDA, C. (2019). Más allá de un cuento de hadas: resistencia y otros aprendizajes para la historiografía de la diáspora africana. Rosa Campoalegre Septien & Anny Ocoró Loango (coords.), *Afrodescendencias y contrahegemonías. Desafiando al Decenio* (pp. 27-62). CLACSO.
- OJEDA, M. (2016). Nicomedes Santa Cruz frente al canon literario peruano. *D’Palenque*, (1), 7-16.
- ONG, W. (1996). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- ORIHUELA, C. (2009). *Abordajes y aproximaciones. Ensayos sobre literatura peruana del siglo xx (1950-2011)*. Hipocampo Editores.
- SANTA CRUZ, N. (1964). *Cumanana*. Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- SOMMER, D. (2018). Libertades literarias. La autoridad de los autores afrodescendientes. En Alejandro de la Fuente & George Reid Andrews (eds.), *Estudios Afrolatinoamericanos: una introducción* (pp. 381-411). CLACSO.
- STORINO, N. (2016). ‘De ser como soy, me alegro’: la negritud de Nicomedes Santa Cruz. *D’Palenque*, (1), 19-25.
- VALERO, S. (2016). La crítica literaria frente a las narrativas afrohispanoamericanas: generalizaciones y racialización. *Cuadernos de literatura*, 20(39), 41-52. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.clna>