

SALAGRUMO 27



ÍNDICE

CRONICA

Nuestro norte es el sur - Bienal Momentum, por Florencia Malbran

ENSAYO

Del canto negro a la nueva canción, por Natalia Storino

RESEÑA

La conspiración de las formas, Maximiliano Crespi, por Kelvin Falcão **Klein**

POESÍA

Poemas de Nicomedes Santa Cruz, Selección Natalia Storino

CRONICA

Nuestro norte es el sur - Bienal Momentum

Florencia Malbran

Momentum, la bienal nórdica de arte contemporáneo, presentó este año su sexta edición. Desde sus inicios en 1998, esta bienal se realiza en Moss, una bucólica y pequeña ciudad noruega, cercana a Oslo. La edición actual convocó a medio centenar de artistas jóvenes bajo la mirada de cinco curadores escandinavos, Markús Thór Andrésson (Islandia), Theodor Ringborg (Suecia), Aura Seikkula (Finlandia), Christian Skovbjerg Jensen (Dinamarca) y Marianne Zamecznik (Noruega).

¿Cuáles fueron las apuestas de Momentum? ¿Cuáles sus proyecciones? A continuación algunas imágenes fragmentarias de esta gran exposición internacional. Por supuesto, ni pena vale aclararlo, son recortes tendenciosos pero en su idiosincrasia consideran la amplitud del arte actual.

I.

La cena previa a la inauguración de la bienal, a la que concurrieron artistas y curadores, se llevó a cabo en Jeløy Radio, una vieja estación de radio reformada, ubicada en medio del campo y justo en la orilla del mar. La chimenea estaba prendida por el fresco del verano noruego. Las ventanas, amplias, mostraban el verde que crecía alrededor. Todo indicaba, para mí, que ese era el lugar preciso, perfecto: desde la costa rocosa se veía la otra orilla, porque la radio estaba enclavada en el sitio en que un fiordo se aproxima más al otro. Era también el momento preciso: mientras Dag Aak Sveinar, director de Momentum, introducía con un discurso la bienal, los caballos en los campos lindantes empezaron a galopar. Fue sublime. Fue una escena sobrecogedora y podría usar para describirla todos los clichés de la literatura de viajes (los pelajes que brillaban al sol, el viento del atardecer dorado, las gaviotas...). No obstante ahora que recuerdo esa noche sobreviene, también, un pensamiento inquietante. La precisión en tiempo y lugar de esa celebración se dio de bruces con una bienal que proponía pensar, justamente, la relatividad del tiempo y lugar. La fricción entre la exactitud del preámbulo y la indeterminación de la exposición volvió mi viaje al norte mucho más interesante, extraordinario y productivo.

II.

En esta edición, Momentum, como otras bienales recientes, no impuso un único tema central, sino que optó por una *raison d'être* amplia, lo suficiente para exhibir singularidades

sin forzarlas y sin perder tampoco el foco. Su razón de ser descansó en las nociones gemelas del tiempo y el lugar. Así lo manifestó el título de la bienal, “Imagine Being Here Now”, tomado de los escritos de Lucy Lippard.

Tiempo y lugar son las coordenadas que organizan la vida. Más que magnitudes concretas, son un *continuum*, valores en mutación. La actualidad, el tiempo presente, implica para cada uno de nosotros una historia pasada y un futuro que imaginamos. Y el sitio en el que nos encontramos hoy excede al espacio físico, objetivo, porque lo construimos en parte con recuerdos y sensaciones. ¿Puede la obra de arte transportarnos a otro lugar, a otro momento? ¿Qué tipo de experiencia nos provee el arte? Estas fueron las preguntas que formularon los curadores.

Momentum se dispuso a pensar el aquí y el ahora con obras de cincuenta artistas, distribuidas en tres espacios: *Galleri F15* (una casa de campo decimonónica frente al mar), *Momentum Kunsthall* (una fábrica de cerveza de principios del siglo pasado transformada en centro cultural) y *Solbergtårnet* (una torre contemporánea que se erige como monumento al cautivador paisaje noruego y sus yacimientos de arte prehistórico). Aparte, se desarrolló un programa de *performances* en las principales ciudades escandinavas. Una bienal a esta escala, ni tan grande ni tan pequeña, resultó ubérrima para abordar, en palabras de los curadores: “El tiempo en detención, la moción y el retroceso, el lugar a través de la presencia y ausencia”.

La bienal fue refrescante. A no dudarlo, el nuevo aliento provenía de los artistas jóvenes que participaron en la exhibición: del vigor de sus búsquedas y riesgos. Sus obras se ubicaban lejísimos del lugar común. Nada era obvio. Sus trabajos no seguían la línea de los debates que jalonaron los últimos años (la estética relacional, el mandato de la colaboración, las estrategias de la crítica institucional vueltas una fórmula). Ninguna de sus obras parecía cercenada por los preceptos que pudieran haber establecido esas discusiones que, en consecuencia, palidecían a la luz del hoy más inmediato. Tan contundente fue esa independencia que exigió -y exige- a la crítica de arte una renovación. El cambio no debería radicar en la elaboración de nuevas categorías, nuevos relatos que nos conduzcan a fijar el sentido de las obras. Momentum mostró que el apremio es otro. Es la aceptación de la indeterminación y la apertura en el arte actual. La labor crítica consistiría en aceptar que la importancia de cada obra yace en su propia complejidad. De allí la decisión curatorial de abandonar la elección de un único tema central para evitar una bienal de interpretaciones incómodas que, al englobar todas las obras, amputara provocaciones y resonancias.

III.

Una de las cumbres de la bienal es *Improvised, Immediate Past* (2011) de la artista islandesa Ásdís Sif Gunnarsdóttir. Esta obra, una instalación de video en tres grandes pantallas, exhibe el registro de una performance que tuvo a la propia artista como protagonista. Gunnarsdóttir performa en traje de baño. Su escenario es incierto. ¿Está ella acaso en un aula, un gimnasio, un teatro? Se ve en las proyecciones un escritorio colmado de papel celofán de colores, un cuaderno cuyas tapas están forradas de papel impreso con estrellitas, un globo terráqueo, un pompón de porrista plateado, un retroproyector y otra pantalla en la que se observan a su vez fotos misceláneas de la artista, de otras chicas o la nada.

Gunnarsdóttir hace una reverencia, cual artista que es sobre el escenario, y comienza a agarrar elementos. Toma una lámina de papel, una bola de cristal, un cuaderno. Pareciera que va a hacer algo con alguno de ellos, pero nunca produce una acción reconocible, nada que tenga resultado concreto -Gunnarsdóttir no ordena, no dibuja, no limpia. Juega con el absurdo, pervierte toda expectativa al suspender el sentido común. Explota, de manera fructífera y eléctrica, un cierto *awkwardness*.

Heteróclita, esta obra crea un caos brillante y atractivo. Gunnarsdóttir se comporta frente a la cámara con libertad, otorgando supremacía a sus acciones azarosas. Pero lo casual encuentra sin embargo un orden. Hay una situación que se repite a lo largo de la performance y que marca un ritmo, crea una suerte de estructura. Gunnarsdóttir vierte inesperadamente unas palabras cuando un hombre entra en escena. Vestido de traje y corbata, interroga y califica a la artista:

ÁSDÍS - I know you are about to become completely different and there is nothing you can do about it.

HOMBRE - Is this your new life, your new hair?

ÁSDÍS - Yes. This is my new life, my new hair. (*El hombre entrega un trofeo a la artista, que ella recibe sonriente.*) Thank you. My new life, my new hair. I've become a teenager again.

Este intercambio se repetirá, como una jaculatoria, acompasando el acaecer de las acciones, movimientos, posiciones. Al cabo de varios minutos, durante los cuales Gunnarsdóttir habrá realizado alguna tarea u operación, la artista dirá lo mismo, el hombre reaparecerá, preguntará y entregará el mismo trofeo. Una y otra vez, con sutiles variaciones, se reitera el diálogo.

Gunnarsdóttir prueba diferentes identidades, se va convirtiendo en alguien “diferente completamente”. Por eso viste un traje de baño. La malla, vestuario por excelencia de las

bailarinas, funciona como tabla rasa que permite adaptar el cuerpo a las más variadas personificaciones. ¡Sólo que el traje de baño de Gunnarsdóttir es floreado! ¡No es neutro sino bien chillón! ¿Podría la obra girar entonces en torno al universo de la mujer? ¿Quizás sea una expresión de un feminismo actual?

IV.

Otro de los destaques de la bienal es *Tangled in Echo* (2011), del artista finlandés Hans Rosenström, una instalación de sonido, emplazada en la torre *Solbergtårnet*. La instalación se desarrolla en los niveles superiores de la torre, desde los cuales se observa la profundidad y extensión de los fiordos noruegos. Rosenström propone un momento de intimidad: la obra se experimenta de a uno por vez, mediante auriculares. Quienes esperan su turno sólo pueden imaginar, anticipar, lo que el otro escucha mientras mira el paisaje a su alrededor. Después, con los aparatos ya puestos, se percibe una voz masculina con un timbre neutro. La voz narra lo que está sucediendo. Dice, por ejemplo: “For a moment, we walk together, your nerves carry my voice into your brain”.

La voz relata el proceso físico de la audición que tiene lugar en ese instante. Detalla el recorrido de las ondas sonoras desde que las captan las orejas hasta que llegan al cerebro. Luego cuenta cómo esos impulsos cerebrales arriban a la sangre transformados en células que viajan por el cuerpo. Pasan por el corazón y los pulmones, cambian de color rojo a azul, corren por los capilares de la nariz, la pera, las manos y los deditos de los pies. En tanto la voz habla, quien escucha focaliza su conciencia progresivamente en las distintas zonas de su cuerpo.

Rosenström crea una situación de reflexividad extrema. La obra describe minuciosa el momento que transcurre en simultáneo con ella misma, se concentra en su propio despliegue. Aunque la suya es una reflexividad perversa, porque si bien la obra se refiere a lo que pasa, lo que pasa le pasa diferente a cada uno. Cuando esa voz que oímos narra lo que sucede cuando estamos oyendo, galvaniza recuerdos e imágenes personales. Nos implica en su sonido. Cada uno relaciona la voz con lo que ya conoce, se deja ir, repara en sus percepciones... Pocas son las obras como esta, que nos incluyen de manera total. Sin vos, sin mí, en esos minutos determinados, la obra no existiría.

La obra de Rosenström es inmaterial, porque no hay objeto, no hay nada asible salvo la materia invisible de las ondas sonoras. La obra es también reflexiva, no obstante, extraño, tiene una fuerte impronta contextual, porque varía según quien la escucha o activa en cada momento. Ahora bien, si esta obra es inmaterial y reflexiva, ¿quizás sea la expresión de un conceptualismo actual?

V.

Hace mucho más de medio siglo Joaquín Torres García acuñó su célebre frase “nuestro norte es el Sur”, en 1935, después de regresar al Uruguay, su país natal, al cabo de una larguísima estancia en Europa. Torres García llegó al extremo de invertir el mapa. Convirtió al sur en el norte y al norte en el sur, para ubicar primero a Latinoamérica, que ahora sería el punto más avanzado en la transformación de las artes, adelantada con respecto a la cultura nórdica, que quedaba atrás. Hoy, ese gesto, esa reivindicación a través del antagonismo, estaría vaciada de radicalidad. En la escena global, ¿cómo marcar regiones, ritmos, localidades opuestas entre sí?

El curador Markús Thór Andrésson pregunta en el catálogo: “¿No hubo alguna vez una manera definida de medir el tiempo y el lugar?” Responde inmediatamente: “Solía haber un Polo Norte a latitud 90° N, aunque después se probó que en realidad se bambolea en un área de unos nueve metros”. Norte y sur quedan así deshechos. Momentum, la bienal nórdica de arte contemporáneo, exhibió un mundo compuesto por múltiples puntos de vista -un mundo que corrobora cuán urgente es pensar fuera de las dualidades, los esquemas de la dependencia, los pares polares. El enorme éxito de la bienal fue la oferta, mediante las obras allí reunidas, de experiencias heterogéneas, polifacéticas y llenas de estratos para deleitar en su complejidad.

Florencia Malbran es curadora de arte contemporáneo. Fue invitada a la Bienal Momentum en calidad de crítica internacional.

ENSAYO

Del canto negro a la nueva canción

Natalia Storino

Definido por Pablo Maríñez como:

“...un personaje fuera de serie, pues (...) reúne en sí, un conjunto de cualidades que sólo, excepcionalmente, se habían manifestado y desarrollado en figuras como Nicolás Guillén y Aimé Césaire, en la poesía, Louis Armstrong, en la música, Fernando Ortiz y Alejo Carpentier en la investigación. Todas estas cualidades reunidas en un autodidacta, periodista, comunicólogo, y viajero incansable, que recorrió casi toda América Latina, buena parte del Caribe, África, Asia y Europa, donde vivió sus últimos diez años” (7).

Nicomedes Santa Cruz Gamarra fue un hombre de su tiempo. Fue limeño. Fue peruano. Fue eminentemente americano y también unió las aguas que separan a los continentes. Nació en La Victoria, en Lima, el 4 de junio del año 1925, en el primer cuarto de siglo que vería, al poco tiempo, transformar su fisonomía (demográfica, económica y cultural). Fue el noveno de diez hermanos, hijos de un hogar inmerso en la cultura. Su padre, Nicomedes Santa Cruz Aparicio: dramaturgo e intelectual “devenido de obrero”, vivió gran parte de su juventud en los estados Unidos. Su madre, Victoria Gamarra Ramírez: lavandera, cantaba décimas en la batea, las que Nicomedes recordaría a sus veinticuatro años cuando redescubrió la importancia del folklore en su vida. Aprendió el oficio de herrero artesanal y se dedicó a su taller hasta el año 1956 en que decidió recorrer el país, hasta Ecuador, “en busca de su destino” y de su vocación.

Un hecho clave en su historia: el haber conocido a quien llamaría “el patriarca del folklore negro”, es decir, a Don Porfirio Vásquez Aparicio, en el año 1945. Porfirio, descendiente de una familia inmersa en las tradiciones del valle de Chancay, en Aucallama, fue zapateador, músico, cantautor, bailarín y decimista¹. Nicomedes se interesó por este folklore, que declinaba, y compuso una cuarteta dedicada a Don Porfirio: “*Criollo, no: ¡Criollazo! / Canta en el tono que rasques. / Le llaman “El amigazo”, / su nombre: PORFIRIO VÁSQUEZ*” (SANTA CRUZ, 1982: 110). Junto a Porfirio comienza, lo que él denominó, una “docencia cafetinista”.

Tras la muerte de “los dos grandes decimistas” en la década del ‘40: Mariano González e Hijinio Quintana, Porfirio parecía ser uno de los escasos decimistas, si es que los había. Tras él, la misión autoproclamada de Nicomedes era la de “conservar la tradición”. Así lo explicita el enunciador de la décima “Al compás del Socabón” (1957): “Al compás del socabón / con décimas del Perú / conserva la tradición / Nicomedes Santa Cruz” (SANTA CRUZ, 1971: 95). Sin embargo, la tradición que él va a “conservar” no será la misma en que se afirmaron sus predecesores:

“Mi maestro, don Porfirio Vásquez, también era una cosa ya superada por mí, porque todo lo que había hecho él era prepararme para competir con otros decimistas, que no existían, y que en el mejor de los casos, como el de su hermano Carlos, estaban frizando los ochenta años. Ellos estaban encuadrados en una temática y en una actividad totalmente rural, en lo humano y en lo divino, y yo veía una serie de acontecimientos distintos. Me empecé a dar cuenta de cómo se había escamoteado sistemáticamente la presencia del negro en la cultura peruana. (...) Todo esto va creando en mí un odio, primero, ante estos escamoteos y, luego, una toma de conciencia del deber por cumplir, que a lo mejor se podía hacer en la misma poesía como denuncia” (SANTA CRUZ en: MARÍÑEZ: 60).

Desde el año 1955 reconoce haberse apartado de la temática tradicional e infunde a sus glosas primero una rebelde *negritud* y luego problemas de actualidad nacional e internacional de tono eminentemente político. Este dato es importante ya que da cuenta de un proceso de apropiación de una tradición que venía declinando y cuyo núcleo de interés había sido más rural. Nicomedes Santa Cruz se posiciona como “último repentista” y afirma “conservar una tradición” a la cual, en realidad, redefine. Desde esta operación se insertará en una esfera más continental. Más allá del campo local del folklore danzario y musical *criollo* y *afroperuano*, la producción de Nicomedes se articula al campo de la *poesía negra* y al de la *nueva canción de protesta*.

El canto negro

El tópico del *negro*, en sus textos, se inicia como un acto de denuncia de la invisibilización e inferiorización que había sufrido este sujeto en el Perú. Un importante corpus busca reivindicar a este sujeto y su cultura. En este sentido, su obra revierte y actualiza las representaciones negativas del *negro* a través del cuestionamiento de los estereotipos, estigmas y categorías raciales y a través de la valoración de un universo cultural vigente.

Entre otros, dos de sus textos dan cuenta de lo mencionado. La décima “De ser como soy, me alegro” (1949) desde su título afirma con orgullo su *negritud*. El enunciador cuestiona el determinismo racial y discute con el racismo científico que planteaba que los *negros* eran inferiores por naturaleza. “Cómo has cambiado pelona” (1959) presenta la imagen de una *negra* que quiere *blanquearse*. Frente a esa actitud, el enunciador *negro* sostiene una posición reivindicativa e interpela a la mujer para que se valore tal cual es.

A partir de la redefinición temática del género tradicional de la décima, y de sus poemas, Nicomedes se inserta en el campo de la *poesía negra*. *Canto negro* es el título de uno de sus discosⁱⁱ en el cual recita una serie de décimas y poemas de su autoría. Sin embargo, “Canto negro” fue el nombre que le diera Nicolás Guillén a uno de sus poemas publicados en su segundo libro, (1931) *Songoro Cosongo*. Esto señala no sólo una operación de intertextualidad sino también una estrategia discursiva de apropiación de un capital simbólico: *canto negro* remite a un poeta que, hacia 1968, ya era reconocido. Por otro lado, no puedo dejar de mencionar la admiración que tuvo Nicomedes por el poeta Cubano ni negar cierta influencia en algunos de sus textos.

En este sentido, no sólo desde su producción literaria sino también desde la discográfica se inserta en el espacio del *canto negro*. Su disco *América Negra* (1972)ⁱⁱⁱ es una antología de poemas cuyo referente es el *negro*. Los poemas seleccionados para la grabación fueron producidos por varios escritores entre quienes se incluye Nicomedes. La voz que recita es la suya. Este disco constituye una estrategia discursiva de legitimación y posicionamiento dentro del campo literario de la *poesía negra*^{iv}. La antología que puede haber motivado la grabación de este disco es *Mapa de la poesía negra americana* (1948) del cubano Emilio Ballagas ya que la mayoría de los poemas recitados aparecen allí publicados. En este disco Nicomedes no sólo se posiciona con respecto a otros poetas que han cantado al *negro* sino con aquellos que han compuesto cantares de cuna para *negritos*. El poema que Santa Cruz coloca de su autoría es “Meme neguito” (1960), un triste poema sobre el fallecimiento de un niño en su cuna. Este poema es colocado en tercer lugar, luego de “Drumi, mobila” de Ignacio Villa “bola de nieve”, y “Para dormir a un negrito” de Emilio Ballagas y antes de “Canción de cuna para despertar a un negrito” de Nicolás Guillén.

Las primeras reseñas críticas sobre la obra de Nicomedes Santa Cruz^v lo abordaron desde su práctica popular, folklórica, decimista. Según Milagros Carazas, desde que fue catalogado como “poeta popular” Nicomedes ha sido omitido de la mayoría de las antologías e historias literarias oficiales. Esta autora, en su ensayo “Nicomedes Santa Cruz y la cumanana”, afirma que Nicomedes es considerado el más alto representante de la cultura *afroperuana* del siglo XX, y un exponente de la *negritud*, aunque aparece siempre

como “decimista” o “poeta popular”, lo cual “...construye una imagen reduccionista del autor y su legado artístico-cultural, ya que él ha sido, además, musicólogo, periodista, investigador y promotor cultural” (2009: 1).

La crítica más reciente lo ha reconocido desde el aspecto de su *negritud*. Considero acertada tal operación aunque ha clausurado una visión más cabal de su producción. Sin negar la importancia de esos abordajes, mi propuesta es la de recuperar un corpus de textos de este autor^{vi} que dan cuenta de que su obra, a partir de la redefinición temática de la tradición decimista, se insertó no sólo en el campo del *canto negro* sino también en el espacio continental de la *canción protesta* y con un discurso de tono poscolonial.

La canción protesta

Aunque su producción estuvo definida desde un comienzo por el componente político, su centro fue más bien el de un sujeto cultural caracterizado en el espacio de unas prácticas tradicionales que constituían la identidad de lo *criollo* y lo *afroperuano*. A lo largo de la década del ´60 y del ´70, sin perder al sujeto cultural -o posicionando su lucha desde ese lugar- su obra se fue redefiniendo cada vez más desde lo político.

Ya hacia la década del ´60 tenía escritas algunas décimas y poemas que, según él, fueron decisivas para lo que sería el comienzo de su participación en el espacio continental de la *canción protesta* cuando viajó, en 1967, a Cuba:

“Entre los escritores que viajaran a Cuba invitados por la Casa de las Américas estaban los poetas peruanos que alternaran con Zitarrosa. Ellos dieron mi nombre cuando se les informó que la Casa preparaba un Primer Festival de la Canción Protesta; supongo que lo hicieron en atención a que mi poesía popular (‘América Latina’) y a que mis glosas y décimas (‘Ritmos Negros’, ‘Indio’, ‘Talara, no digas yes’) era lo más cercano a una ‘Canción Protesta’ hasta entonces desconocida en el Perú” (SANTA CRUZ, 2004c: 160).

Nicomedes esperó encontrar en el viaje a Cuba una motivación cultural como la que dijo haber encontrado en Brasil. Lo que halló, sin embargo, fue una tremenda motivación política, es decir, “...una realidad de lo que para América Latina había sido únicamente una teoría de la posibilidad de un nuevo mundo de justicia y de equidad” (en: MARÍÑEZ: 72). Si bien la recepción de una retórica revolucionaria ya estaba presente en su obra desde, por ejemplo, textos como “¡Patria o muerte!” (1962), a partir de entonces se acentúan una serie de tópicos articulados al utopismo revolucionario. Por otro lado, es en el año 1968 cuando

se produce en Perú el golpe de Juan Velasco Alvarado quien llevaría a cabo una serie de acciones como la reforma agraria y cuyo gobierno se autotituló “Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas”. Estos y otros hechos fueron las condiciones de producción de muchos de sus textos que definieron los tópicos que atravesarían su creación hasta el final^{vii}.

La redefinición del tradicional *canto repentista* -con que iniciara los primeros pasos de su vocación- fue el lugar desde el cual se insertó en el espacio que se iba desarrollando en las décadas del '60-'70 en el campo de la canción. Además de su participación en el *Encuentro de la Canción Protesta* (1967) celebrado en Cuba, participó de otros eventos como: el *III Festival Latinoamericano de Folklore* en Salta (1967), el *Festival de Cosquín*(1973), el encuentro *Un Cantar del Pueblo Latinoamericano* (1974) en Cuba, el *Primer Festival y Foro del Nuevo Canto Latinoamericano* (1982) celebrado en México -donde presentó dos ponencias: “La nueva canción en el Perú” e “Identidad cultural latinoamericana y nueva canción”; el *II Encuentro Musical Latinoamericano de la Nueva Canción* (1987) realizado en Perú.

Esos eventos representaron un campo de acción donde los artistas expresaron su compromiso con el presente a diferencia de un arte precedente desvinculado de la historia y su dimensión política y social. La obra de Santa Cruz participa de esta dimensión la cual atraviesa sus textos en núcleos como los siguientes: la defensa de la cultura local frente a la invasión extranjera, la lucha contra los diversos modos de opresión, imperialismo y colonización, el apoyo a los focos de socialismo revolucionario. Sus páginas fueron frecuentemente dedicadas a los líderes de algunos movimientos sociales y revolucionarios, a los intelectuales que se aliaban a las luchas del pueblo, a los propios representantes de la *nueva canción*. Algunos de estos íconos son: José Martí, Simón Bolívar, Manuel Belgrano, José de San Martín, Augusto Sandino, el Che Guevara, Fidel Castro, Amílcar Cabral, Martín Luther King, Patrice Lumumba, Albert John Lutuli, Pablo Neruda, Carlos Puebla, Mercedes Sosa, Salvador Allende.

Nicomedes Santa Cruz: más allá de su negritud

Los tópicos de la obra de nuestro escritor trascienden la temática rural de los decimistas que lo precedieron y trascienden el aspecto de su propia *negritud*. Sus textos le cantan al hombre contemporáneo, al trabajador -ya sea *negro* o *indio*- en las condiciones de injusticia social y explotación en el marco del sistema de producción-; la inclusión del estudiantado universitario junto al obrero en tanto agentes del cambio histórico; al *Perú total* en su vastedad de regiones y culturas frente a la penetración extranjera; al utopismo de un

proyecto revolucionario, liberador; al *latinoamericanismo* en tanto unión frente al imperialismo; a la descolonización africana, entre otros referentes^{viii}.

Me propuse exponer -muy brevemente- los motivos por los cuales este autor no puede ser abordado meramente desde el aspecto de su *negritud* aunque tampoco sin él. Es decir, el *sujeto cultural* de una dimensión local representa el *locus de enunciación*^{ix} de la *poesía contestataria* de un enunciador o *sujeto político* destinada a luchar por los propios valores -peruanos, americanos, humanos- frente a los diversos modos de la colonialidad (QUIJANO, 2003). El enunciador de sus textos se posiciona más allá del sujeto cultural hacia un mundo “transnacional” que es resultado de “varias herencias coloniales e imperiales” (MIGNOLO, 1995). Se trata de la emergencia de una voz local que, desde lo geohistórico y geopolítico, y frente a la razón imperial/occidental/colonial, dio palabra a la experiencia y a la lucha de los hombres y mujeres del Perú, de América y del África. No por el *color* sino por un ideal de emancipación humana y de autodeterminación de los pueblos.

Bibliografía

- BALLAGAS, Emilio, (1948) *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Pleamar.
- CARAZAS, Milagros, (2009) “Nicomedes Santa Cruz y la Cumanana”, <http://milagroscazas.blogspot.com/search?q=Nicomedes+santa+cruz+cumanana>
- CARAZAS, Milagros, (2008) “Problemas y posibilidades de la literatura afroperuana”, <http://milagroscazas.blogspot.com/2008/10/problemas-y-posibilidades-de-la.html>
- DÍAZ, Claudio F., (2009) *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Córdoba, Recovecos.
- GUILLÉN, Nicolás, (2005) *Sóngoro Cosongo*, Buenos Aires, Losada.
- MARIÑEZ, Pablo A., (2000) *Nicomedes Santa Cruz. Decimista, poeta y folklorista afroperuano*, Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima.
- MIGNOLO, Walter D., “La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales”, en: *Revista Chilena de Literatura*, N° 47, (Nov., 1995), pp. 91-114. <http://www.jstor.org/stable/40356821>
- OJEDA, Martha, (2003) *Nicomedes Santa Cruz. Ecos de África en Perú*, Gran Bretaña, Tamesis.
- QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en: LANDER, Edgardo (comp.), (2003) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 201-246.

SANTA CRUZ, Nicomedes, (1971) *Décimas. Poemas y Antología*, Lima, Campodónico.
SANTA CRUZ, Nicomedes, (1982) *La Décima en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

SANTA CRUZ, Nicomedes, (2004b) *Obras Completas I. Poesía (1949-1989)*, LibrosEnRed (www.librosenred.com), versión digital, compilada por Pedro Santa Cruz Castillo.

SANTA CRUZ, Nicomedes, (2004c) *Obras Completas II. Investigación (1958-1991)*, LibrosEnRed (www.librosenred.com), versión digital, compilada por Pedro Santa Cruz Castillo.

SCHWARTZ, Jorge, “Negrismo y negritud” en: (2002) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, pp. 659-689.

VÁSQUEZ, Chalena, (1991) *Costa. La presencia africana en la costa peruana. Relación de géneros, danzas e instrumentos musicales*, en: <http://www.chalenasvasquez.com>, versión en pdf

NOTAS

i Composiciones de diez versos octosílabos. En el Perú es, generalmente, *décima glosada* o de *pie forzado*. Se inicia con un *pie* o cuarteta octosílaba cada uno de cuyos versos debe concluir una a una las cuatro décimas siguientes. Son realizadas en desafiante contrapunto y con melopea. Cantadas y acompañadas de guitarra.

ii *Canto Negro*, 1968, Lima, RCA Víctor. También se le dio este título a una antología publicada en el 2004.

iii *América Negra*, RCA Víctor, 1972. Lado A: 1-“Drumi, mobila” (Ignacio Villa, “bola de nieve”); 2-“Para dormir a un negrito” (Emilio Ballagas); 3-“Meme, neguito” (Nicomedes Santa Cruz); 4-“Canción de cuna para despertar a un negrito” (Nicolás Guillén); 5-“Romances de la niña negra” (Luis Cané); 6-“Píntame angelitos negros” (Andrés Eloy Blanco). Lado B: 1-“Lamento (Luis Palés matos); 2-“Bullerengue” (Jorge Arte); 3-“Han venido esta noche” (León Gontran Damas); 4-“Yo no sé” (Adalberto Ortiz); 5-“El negro habla de los ríos” (Langston Hughes); 6-“Esa negra fulo” (Jorge de Lima); 7-“Camino de Guinea” (Jacques Roumain).

iv Las antologías tienen un peso importante en la conformación de los cánones ya que se trata de selecciones de corpus supuestamente representativos del género al que se refieren. Según J. Schwartz: “La lista de autores que exploraron la temática negrista en América Latina en los años veinte es mucho más extensa (...) Hay varias antologías que dan una visión continental del tema. Emilio Ballagas, *Antología de la poesía negra*

hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1935; Idelfonso Pereda Valdés, *Antología de la poesía negra americana*, Santiago, Ercilla, 1936; Emilio Ballagas, *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Pleamar, 1946; Simón Latino, *Antología de la poesía negra latinoamericana*, Buenos Aires, Nuestra América, 1963; Luis Morales, *Poesías afroantillana y negrista*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1981” (SCHWARTZ, 2002: 662).

v SALAZAR BONDY, Sebastián, “Nicomedes Santa Cruz, poeta natural”, *La Prensa*, Lima, 5 de junio de 1958; ALEGRÍA, Ciro, “El canto del pueblo”, en: SANTA CRUZ, Nicomedes, (1966) *Décimas*, Lima, Librería Studium, pp. 9-13; SALAZAR BONDY, Sebastián, “Nicomedes ante su enigma”, *El Comercio*, Lima, 24 de mayo de 1964.

vi La mayoría póstumos, fueron publicados en sus *Obras Completas I* por LibrosEnRed, 2004.

vii Hacia mediados del ´70 y en la década del ´80 su producción fue muy escasa. Sin embargo, estos tópicos se sostuvieron. Nicomedes falleció en Madrid -donde vivió desde 1980- en el año 1992.

viii Algunos de estos tópicos fueron principios de definición comunes al proyecto del *nuevo cancionero*. Claudio Díaz (2009), en su estudio sociodiscursivo sobre el folklore argentino, analiza los principios del *Manifiesto* firmado en Mendoza en 1963.

ix Walter Mignolo define la razón poscolonial como “...un grupo diverso de prácticas teóricas que se manifiestan a raíz de las herencias coloniales, en la intersección de la historia moderna europea y las historias contramodernas coloniales” (92). Se trata de un locus de enunciación diferencial (104) que implica, fundamentalmente, una re-lectura del paradigma de la razón moderna.

RESENHA

Sobre *La conspiración de las formas*, de Maximiliano Crespi

Kelvin Falcão Klein

O livro de Maximiliano Crespi aponta para a convergência de, pelo menos, três tópicos: a literatura, o hieróglifo e a forma. A partir destes elementos iniciais, o autor passa a desdobrar uma série de problemas fundamentais para o estatuto da literatura no presente. Seja pela via das vanguardas artísticas de inícios do século XX, seja pela leitura dos pós-estruturalistas ou pela leitura atentíssima de periódicos culturais argentinos da segunda metade do século XX, Crespi sempre coloca seu foco sobre a opacidade da linguagem (e, conseqüentemente, do texto literário), privilegiando as estratégias de leitura que transformam essas resistências do texto em combustível crítico, em um delicado equilíbrio entre contingência e expressão. Já na página de abertura, Crespi adverte que o hieróglifo não é “fantasmagoria”, e sim “fantasma” e, por essa razão, não ocupa o lugar de nada, simplesmente *sendo*, como uma presença (por vezes recalcada) no interior da história da literatura e de seus gêneros.

O livro de Crespi está dividido em dois blocos: a primeira parte, “Pliegues: la conspiración de las formas”, tem quatro capítulos e trata principalmente do desenvolvimento estético e político das revistas *Letra y línea*, *Literal* e *Sitio*, todas elas de publicação errática e responsáveis pela compilação de vários textos vanguardistas na Argentina; a segunda parte, “Umbrales: la deriva, la sin-razón, el sueño”, também formada por quatro capítulos, trata diretamente dos autores que formaram o pano de fundo para as ideias críticas apreendidas por Crespi nas três revistas citadas: Roger Caillois, Michel Foucault e Roland Barthes, que comparecem através de seus próprios textos (“A oscilação”, de Barthes, ou “A vida dos homens infames”, de Foucault, são dois exemplos possíveis) e também através dos comentários de suas obras veiculados nos periódicos trabalhados por Crespi no primeiro bloco do livro. Os capítulos são textos independentes, que tocam tema correlatos e encontram unidade retrospectiva a partir da preocupação em definir o que seria o “hieróglifo” na literatura e na linguagem.

Em *La conspiración de las formas*, o hieróglifo é apresentado como categoria de trabalho diante do pensamento contemporâneo, ou ainda, como uma forma alternativa de gerar cortes na história – um espécie de filtro que Crespi movimenta, aumentando ou

diminuindo o foco segundo a necessidade das citações que colhe. Esta movimentação se torna particularmente precisa na primeira parte, pois gravitam em torno das revistas inúmeros nomes literários de peso, como Juan Carlos Onetti, Oliverio Girondo e Enrique Molina, e em alguns casos Crespi consegue ressaltar tanto o detalhe pessoal quanto a fundamental reunião de nomes e ideias proporcionada pelos periódicos. Essa movimentação se dá em um tempo histórico preciso, pois *Letra y línea* circulou em 1953 e 1954, *Literal* em 1973, 1975 e 1977, e *Sitio* de 1981 a 1987.

Temos, portanto, um cenário complexo, que vai de Perón à ditadura militar e à Guerra das Malvinas, agregando muitas irresoluções durante o percurso. Além do mais, trata-se também do contexto de emergência do pós-estruturalismo, e essa aproximação histórica oferece ainda mais coesão à articulação entre os blocos de *La conspiración de las formas*. No caso de *Sitio*, a questão da convivência (ou, para dizê-lo com Barthes, fundamental à argumentação de Crespi, a questão do Viver-Junto) é especialmente relevante, pois a revista incorporou como política cultural a união das vozes e a elaboração de um discurso atravessado por muitas presenças. Crespi resalta o quão denso era o grupo de *Sitio*, que incluía nomes como Luis Guzmán, Eduardo Grüner, Osvaldo e Leónidas Lamborghini, Rodolfo Fogwill, Silvia Molloy e Néstor Perlongher, além de também apontar como todos eles faziam questão de, no espaço de *Sitio*, refletir seriamente sobre os caminhos políticos então em voga na Argentina.

Se o hieróglifo, como aponta Crespi, é o signo arrancado de sua língua de origem, ele se torna uma imagem da resistência da significação e do atrito inerente ao trabalho com a linguagem. É nesse sentido que seu livro trata dos deslocamentos de corpos e de palavras-chave, e é também a partir deste ponto de vista que acontece a articulação entre América Latina e Europa, resultando, em ambos os casos, em um pertencimento sempre impuro e sempre em construção, pois “el jeroglífico es”, escreve Crespi, “la prueba incontestable de otra posibilidad de vida de los signos, diversa de aquella que, naturalizada, se autotigura como la ‘única’ en las estructuras de lo imaginario” (p. 20). O hieróglifo é o resíduo que permite a mobilidade do signo, que acolhe o signo no momento de sua emergência e de seu deslocamento. O hieróglifo não é simplesmente o signo (uma versão do signo ou outro nome para o signo) porque sua relação com a linguagem é sempre histórica: o hieróglifo é determinado a partir do antagonismo entre a submissão ao regime de verdade e a tentativa de desvio. Chega-se, portanto, à conclusão de que o ambiente propício para o cultivo do hieróglifo só pode ser a ficção, a potência do falso.

Quando reflete sobre os periódicos, Crespi afirma que *Literal* foi “precursora en la comprensión y reformulación de ciertos tópicos del posestructuralismo francés” (p. 118), e o interessante é que o autor realiza tanto a leitura de *Literal* (a dinâmica da escolha de

textos e os critérios de desenvolvimento e direcionamento da revista)e, dentro desta leitura, as considerações da revista acerca do pós-estruturalismo, quanto a leitura do pós-estruturalismo diretamente, na segunda parte do livro. Ou seja, Crespi cerca um território e procura brechas produtivas pelos mais variados ângulos, destrinchando as diversas camadas que um texto de Caillois, Foucault ou Barthes oferece (com aparições igualmente produtivas de Blanchot e Deleuze). De resto, esse procedimento de compartilhamento da autoria e de ventilação das formas de repercussão de um texto está em consonância com a hipótese de que o hieróglifo, longe de ser uma instância pacífica do discurso, é, na realidade, um ponto privilegiado de observação da luta constante pela hegemonia no interior da esfera discursiva.

Por isso, Crespi aponta que “la relación que la literatura establece com el dispositivo de poder articulado sobre un régimen de verdad no es unívoca ni fácil de definir” (p. 175), pois está consciente que a própria necessidade de perpetuação literária (o sistema literário e suas ramificações) ocorre em íntima relação com os mecanismos que definem os “regimes de verdade” ou a “ordem do discurso”. Pensar o hieróglifo é pensar também na literatura moderna como um ardiloso misto de transgressão e *aparência* de transgressão, ruptura e *aparência* de ruptura, e assim sucessivamente. A partir de Foucault, *La conspiración de las formas* é um relatório da vigência de certa concepção da literatura como presença dupla, simultaneamente dentro e fora da estrutura repressiva do discurso, pois a literatura está sempre sob o risco de escorregar para a confissão, cedendo aos impulsos homogeneizadores e regulamentadores que lhe cercam – por isso a relevância da obra de autores como Raymond Roussel ou André Breton, frequentemente citados por Crespi, que apontam, mesmo que de forma póstuma, certas possibilidades de resistência.

Para finalizar, é possível afirmar que *La conspiración de las formas* oferece uma análise poliédrica da história cultural recente da América Latina. Trata-se de uma análise aberta aos influxos do passado e do presente, e também fascinada por aquela “região equívoca” do pensamento de que fala Foucault ao aproximar literatura e loucura (diagnóstico que Crespi, em nota na página 167, arrasta também em direção à crítica literária e à clínica analítica). A conspiração das formas, portanto, é a capacidade da palavra de inscrever em si mesma seu princípio de deciframento, sem que isso determine uma resolução unívoca ou uma função clara para a literatura (por isso a ênfase na conspiração, ou seja, um plano de boicote que nasce internamente). Um dos principais elementos que Crespi rastreia na literatura é a “potencia de autoimplicación que pone en suspenso el código que cifra el régimen de verdad de una época” (p. 171), e seu livro tem o mérito de registrar essa potência, mesmo quando ela aparece obliterada ou escamoteada.

POESÍA

Poemas

Nicomedes Santa Cruz
(selección Natalia Storino)

De ser como soy, me algro (1949)

De ser como soy, me alegro, / ignorante es quien crítica. / Que mi color sea negro / eso a nadie perjudica. // En medio de mi pobreza / vivo en forma muy decente, / ni al amigo ni al pariente / pido ayuda en mi tristeza. / Si es orgullo o si es torpeza / mi modo de ser celebro: / Lo tomado lo reintegro, / pago favor con favor, / y si negro es mi color / de ser como soy, me alegro. // Dentro de mi rectitud / tengo un corazón muy grande, / sirvo a cualquiera que mande / si al mandar tiene virtud. / ¿Verán en mí esclavitud / porque sirvo a gente rica? / Yo respondo a quien se ubica / al centro del subibaja: / Si es esclavo el que trabaja / ignorante es quien critica. // Miro con gran displicencia / a quien ponga mala traza / porque le asuste mi raza / o le asombre mi presencia. / Y si alguno en su insolencia / me compara con un cuervo / tal injuria desintegro / con esta frase tan corta: / ¡Si no molesto, qué importa / que mi color sea negro! ... // Ni el color ni la estatura / determinan el sentir, / yo he visto blancos mentir / cual menguada y vil criatura. / Por ésto, mi conjetura / no es dogma que se complica. / Muy claramente se explica / que, viviendo con honor, / nacer de cualquier color / eso a nadie perjudica.

Ritmos Negros (1957)

¡Ritmos de la esclavitud / contra amarguras y penas. / Al compás de las cadenas / ritmos negros del Perú. / ...y dice así: // De África llegó mi abuela / vestida con caracoles, / la trajeron lo' españoles / en un barco carabela. / La marcaron con candela, / la carimba fue su cruz. / Y en América del Sur / al golpe de sus dolores / dieron los negros tambores / ritmos de la esclavitud. // Por una moneda sola / la revendieron en Lima / y en la Hacienda "La Molina" / sirvió a la gente española. / Con otros negros de Angola / ganaron por sus faenas / zancudos para sus venas / para dormir duro suelo / y naíta`e consuelo / contra amarguras y penas ... // En la plantación de caña / nació el triste socabón, / en el trapiche de ron / el negro cantó la zaña. / El machete y la guadaña / curtió sus manos morenas; / y los indios con sus quenás / y el negro con tamborete / cantaron su triste suerte / al compás de las

cadena. // Murieron los negros viejos / pero entre la caña seca / se escucha su zamacueca / y el panalivio muy lejos. / Y se escuchan los festejos / que cantó en su juventud. / De Cañete a Tombuctú, / de Chancay a Mozambique; / llevan sus claros repiques / *ritmos negros del Perú*.

Cómo has cambiado pelona (1959)

Cómo has cambiado, pelona, / cisco de carbonería. / Te has vuelto una negra mona / con tanta huachafería. // Te cambiaste las chancletas / Por zapatos taco aguja, / y tu cabeza de bruja / la amarraste con peinetas. / Por no engordar sigues dietas / y estás flaca y hocicona. / Imitando a tu patrona / has aprendido a fumar. / Hasta en el modo de nadar / cómo has cambiado, pelona. // Usas reloj de pulsera / y no sabes ver la hora. / Cuando un negro te enamora / le tiras con la cartera. / ¡Qué!... ¿también usas polvera? / permita que me sonría / ¿Qué polvos se pone usía?: / ¿ocre? ¿rosado? ¿rachel? / o le pones a tu piel / cisco de carbonería. // Te pintaste hasta el meñique / porque un blanco te miró / “¡Francica, botá frifró / que son comé venarique!...” / Perdona que te critique, / y si me río, perdona. / Antes eras tan pintona / con tu traje de percala / y hoy, por dártela de mala / te has vuelto una negra mona. // Deja ese estilo bellaco, / vuelve a ser la de antes. / Menos polvos, menos guantes, / menos humo de tabaco. / Vuelve con tu negro flaco / que te adora todavía. / Y sino la policía / te va a llevar de la jeta / por dártela de coqueta / con tanta huachafería.

Talara, no digas yes (1959)

Talara, no digas ´yes`, / mira al mundo cara a cara; / soporta tu desnudez / ...y no digas ´yes`, Talara. // Mi raza, al igual que tú, / tiene sus zonas ajenas: / tú por petróleo en tus venas, / yo por ser como Esaú. / A veces no es el Perú lo que está bajo tus pies. / Yo a veces cojo la mies / para que otro se la coma. / Si sólo es nuestro el idioma / Talara, no digas ´yes`. // Lo que ganas y te dan / recíbelo sin orgullo: / es un diezmo de lo tuyo, / es migaja de tu pan. / Y si acaso un holgazán / a patriota te retara, / deja que siga la piara / en su cuadrúpeda insidia; / si el mundo entero te envidia / mira al mundo cara a cara. // Pero cuando tus entrañas ya no tengan más que dar / y no haya qué perforar / en tu mar ni en tus montañas; / cuando lagartos y arañas / a la ´rotaria` hagan prez, / cuando la actual fluidez / se extinga como el ocaso / contra el viento de ´El Tablazo` / soporta tu desnudez. // Ese día está lejano / y ojalá no llegue nunca, / mas como todo se trunca / pensemos en todo, hermano: / Si te dedicas al grano / yo te traeré agüita clara, / y si en el desierto se ara / te serviré de semilla, / ...y no dobles la rodilla, / ...y no digas ´yes`, Talara.

¡Patria o muerte! (1962)

Yo soy revolucionario / porque habiendo quien me escucha / pongo mi voz en la lucha / al lado del proletario. / No para mejor salario / ni coto a la cesantía. / Denuncio la plusvalía / con cartas sobre la mesa / y ataco la libre empresa, / ¡Hijos de la patria mía!... // Yo grito revolución / y ataco todo gobierno / que en olvido sempiterno / sotierra la Educación. / Pido alfabetización / para nuestra serranía. / Maldigo esta oligarquía / que en su cínica arrogancia / medra con nuestra ignorancia, / ¡Hijos de la patria mía!... // Mi alma es revolucionaria / porque a como dé lugar / estoy dispuesto a luchar / por Nuestra Reforma Agraria: / En la hacienda millonaria / de feudal soberanía / hemos de dar hoy en día / la tierra al que la trabaja / aunque allí esté mi mortaja, / ¡Hijos de la patria mía!... // Yo soy revolucionario / porque en este pandemonium / la Internacional Petroleum / no me volvió mercenario. / Y si los ataco a diario / es porque la patria mía / padece la tiranía / de los gobiernos vendidos / a los Estados Unidos / corrompidos por la CIA... // Yo grito revolución / con sentido fundamento / y no busco el Parlamento, / me atañe la insurrección. / Yo creo en el paredón / como otros en tiranía, / y mi justa rebeldía / no se postrará de hinojos / aunque me salten los ojos / balas de oligarquía.

Sudáfrica (1963)

Padre Luthuli / Padre Albert John Luthuli / Jefe del Pueblo celestial: / te canto con las últimas / gotas de sangre negra / que me quedan. / Ahora y hasta ahora / siento que debo hacerlo, / pero mañana / cuando me parta en hijos / totalmente wankas / totalmente kechwas / totalmente chankas / ¿serán siempre tan míos tus problemas?... / Hermano Sobukwe / Robert Mangaliso Sobukwe, / Mangaliso Maravilloso / Maravilloso Mangaliso: / Te canto con las últimas / gotas de sangre negra / que me dejan. / Ahora y hasta siempre / siento que debo hacerlo, / y aún mañana / cuando me parta en hijos / completamente wankas / completamente kechwas / completamente chankas / ¡seguirán siendo míos tus problemas!... / Que ésta no es una cuestión de gotas /ni melanina más o menos / África, izwe lethu / (África, nuestra tierra) / debe sernos devuelta / Lo grito en matabele / en aymara, en swahili / en kechwa y en zulú. / Lo grito en castellano / yo, tu hermano / yo, tu hermano, mi hermano: / Sudáfrica y Perú.

América Latina (1963)

Mi cuate / Mi socio / Mi hermano / Aparcero / Camarado / Compañero / Mi pata / M hijito / Paisano... / He aquí mis vecinos / He aquí mis hermanos / Las mismas caras latinoamericanas / de cualquier punto de América Latina: / Indoblanquinegros / Blanquinegrindios / Y negrindoblancos / Rubias bembonas / Indios barbudos / y negros lacios / Todos se quejan: / -¡Ah, si en mi país / no hubiese tanta política!... / -¡Ah, si en mi

país / no hubiese gente paleolítica!... / -¡Ah, si en mi país / no hubiese militarismo. / ni oligarquía / ni chauvinismo / ni burocracia / ni hipocresía / ni clerecía / ni antropofagia... / - ¡Ah, si en mi país... / Alguien pregunta de dónde soy / (Yo no respondo lo siguiente): / Nací cerca de Cuzco / Admiro a Puebla / Me inspira el ron de las Antillas / Canto con voz argentina / Creo en Santa Rosa de Lima / Y en los Orishás de Bahía / Yo no coloreé mi Continente / ni pinté verde Brasil / amarillo Perú / roja Bolivia / Yo no tracé líneas territoriales / separando al hermano del hermano. / Poso la frente sobre Río Bravo / me afirmo pétreo sobre el Cabo de Hornos / hundo mi brazo izquierdo en el Pacífico / y sumerjo mi diestra en el Atlántico. / Por las costas de oriente y occidente / doscientas millas entro a cada Océano / sumerjo mano y mano / y así me aferro a nuestro Continente / en un abrazo Latinoamericano.

Yo te saludo, Cosquín (1973)

Córdoba (Argentina)

Yo te saludo, Cosquín / y traigo un cantar hermano / al suelo que amó Belgrano / y libertó San Martín. / ¡Cosquín...! Al fin te conozco, / pueblo de voz argentina. / En mi quechua “qosco-jina” / quiere decir “Así es Qosco...” / y en efecto, reconozco la naturaleza afín / entre el incaico fortín / y este Templo del Folklore; / y con muy fraterno amor / yo te saludo, Cosquín. // Vengo de un límpido sol / que amanece entre los Andes, / so que alumbrara tres grandes: / indio, negro y español. / En esta tierra, crisol / del sentir americano, / extendiendo la abierta mano / para que la estreches tú / vengo desde mi Perú / y traigo un cantar hermano. // De retorno a mis canteras / llevaré bajo las alas / este batir de bagualas, / de zambas y chacareras. / Ellas serán mensajeras / de vuestro calor humano / Porque todo buen peruano / consciente de su linaje / debe rendir homenaje / al suelo que amó Belgrano. / Beso esta bendita tierra / que ama, ríe, vive y canta / con la más libre garganta / que nuestra América encierra. / Prolongación de esa Sierra / que al yugo le pone fin... / ¡Qosco, Qoscoína, Cosquín! / Nombre del pueblo preclaro / que encendió Túpac Amaro / y libertó San Martín.

Canto lo que el pueblo siente (1974)

Yo canto porque el presente / no es de pena ni es de llanto, / por eso es que cuando canto / canto lo que el pueblo siente (Carlos Puebla). // Yo canto porque mi canto / nació en mi fragua de herrero / forjando en yunque de acero / volutas de antiguo llanto. / Si ayer me inspiró el quebranto / de un dolor adolescente, / hoy mi canto es consecuente / con el futuro trazado. / Si otros cantan al pasado / yo canto porque el presente... // Mi canto del pueblo viene / y mi canto al pueblo va / porque el pueblo al canto da / lo grande que el canto tiene.

/ En los pechos que resuene / el redoble de mi canto, / quedará un alma de amianto / dispuesta para la lucha; / y esa angustia del que escucha / *no es de pena ni es de llanto*. // Cuando le canto a los niños / descalzos de algún colegio / mi canto es el tibio arpegio / de los más tiernos cariños. / Pero ante pieles de armiño / y palacios sacrosantos, / voz de protesta levanto / gritando revolución; / y es metralla mi canción / *por eso es que cuando canto...* // Canto la unión fraternal / entre los pobres del mundo. / Canto con celo profundo / nuestra fuerza laboral. / Canto la lucha crucial / que libra este Continente. / Canto la aurora luciente / que alumbra nuestro horizonte, / y cual martiano sisonte / *canto lo que el pueblo siente*.