

Unícroma. Una poética descolonial

El crepúsculo y la penumbra como fuentes de inspiración y conocimiento¹

CAROLINA ORTIZ FERNÁNDEZ
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

RESUMEN. En *Unícroma*², la estética y epistemología de la penumbra proviene de la diáspora africana, una colectividad desarraigada y ocultada por la historia oficial que inscribe en los cuerpos el exotismo cifrado de explotación y racialidad. Los cuerpos subyugados, sobre todo las mujeres enunciantes simulan sumisión, son seducidas y seducen, resisten y subvierten. En *Unícroma*, de la poeta Mónica Carrillo, comunicadora social, activista contra el racismo y defensora de los derechos humanos de las mujeres y afrodescendientes, se construye una atmósfera social a partir de relatos épico musicales, un pasado presente y futuro anterior que trasciende oralidad, el palenque del siglo XIX y la cimarrona del siglo XXI en permanente desarraigo. Su palabra es política, social y estéticamente provocadora, en ella se integra poesía, historia, sociología y política.

PALABRAS CLAVE: imaginario social, mujeres afrodescendiente, poesía escrita por mujeres, estética contrahegemónica, feminismo,

1 La primera parte de esta investigación fue publicada en *Yuyaykusun*, Revista del Departamento Académico de Humanidades de la Universidad Ricardo Palma, No. 4, Lima, URP, noviembre 2011. En esta ocasión publicamos la investigación completa, llevada a cabo como miembro del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2 Mónica Carrillo Zegarra, *Unícroma*, Lima, Santo Oficio, 2007.

I. Introducción

Siendo el arte placer y fuente de conocimiento, como lo expresa la poeta Carmen Ollé cuando señala que *Unicroma* enriquece la poesía contemporánea peruana porque «... deja escuchar la voz de los afrodescendientes de una manera inédita en la tradición literaria. La poeta proyecta en sus versos el sufrimiento de los africanos y africanas que murieron en la bodega de los barcos y la de aquellos que llegaron esclavos a América del Sur, revelándonos un tiempo marcado por el olvido de la historia oficial»³; y discrepo en que la perspectiva inédita de Carrillo sólo se propone reflexionar sobre el pasado esclavista desde la mirada sexuada de la enunciante, pues emana del texto una pluralidad enunciativa que se proyecta al presente, entre otros, en la cimarrona y las mujeres afrodescendientes del siglo XXI, en el sujeto que coloniza en sus variadas dimensiones y la diáspora africana.

Coincido con Carmen Ollé en que su poesía escapa desde lo que «crítica racista» y por tanto de lo que podríamos denominar la estética colonial concibe el buen decir, «la belleza y el decoro». O de lo que en una conversación que sostuvimos con John Beverley, denomina un giro neoconservador o neo-Arielista en el pensamiento latinoamericano incluida la literatura, que restablece como único criterio de valor estético a lo que se concibe como belleza y buen decir desde la «literatura culta»,⁴ y menosprecia todo aquello que no se sujeta o se contrapone a esa visión estética hegemónica de manera consciente o inconsciente.

Considero que sus poemas son relatos épico musicales, que viajan del pasado al presente y viceversa, un pasado presente y un futuro anterior que trasciende oralidad, el palenque del siglo XIX y la cimarrona del siglo XXI, en una diversidad de enunciantes, sobre todo mujeres, en permanente desarraigo. A diferencia de Carmen Ollé diría que su palabra es política, social y estéticamente provocadora, en ella se integra poesía, historia, sociología y política; su poesía cuestiona el poder en todas sus dimensiones, la clasificación racializada del trabajo, del género, de la vida en general; cuestiona posturas estéticas, perspectivas teóricas y epistémicas incluidas las feministas.

Entendiendo a cada enunciado como un acto comunicativo, en lo que sigue busco dialogar con ellos, vinculando los rasgos externos del discurso son los organizadores espacio temporales; los cuales abren vías desde la perspectiva de enunciación para deconstruir y reconstruir los enunciados desde su interior, relacionando el discurso con la sociedad y la cultura, entendidos como campos de poder; el plano individual con el plano el colectivo, lo micro con lo macro social.

La poesía de Mónica Carrillo es conversacional y, en términos de Bajtin, polifónica con un marcado acento musical por la versificación breve y el tono del reggae y reg-

3 Carmen Ollé, «Un poemario producto de la fusión», prólogo de *Unicroma*, Mónica Carrillo Zegarra, Lima, El Santo Oficio, 2007, p. 9.

4 Mejía Navarrete, Julio; Ortiz Fernández, Carolina; «Conversando con John Beverley: un giro neoconservador o neo-arielista en el pensamiento latinoamericano...», en *Yuyaykusun* (Lima) 3 (2010):539-552, p. 550.

gaeton; justamente una de las partes del poemario se denomina así, el poemario está estructurado de ese modo, se enmarca en la tradición de la música y la oralidad africana y no precisamente en la poesía de la tradición euronorteamericana.

II. Sujeto enunciante

La cimarrona de los siglos XVII, XVIII y XIX y la cimarrona del siglo XXI

El sujeto enunciante en los quince poemas que componen el libro es plural y travestido: el hombre blanco, la cimarrona, la «puta nigger», la eterna doliente, la niña, la nómada, la becaria, la feminista crítica.

La dedicatoria merece especial atención, por cuanto en ella precisa de donde viene su poética: «A mamá, papá, Giovanna, Amado y la pequeña Sofia. Por la inspiración espiritual de mis ancestros». La fuente de su inspiración es principalmente la que proviene de la historia social y musical de sus antepasados, un pueblo que ha dado tanto de sí y aún así continúa siendo silenciado, cosificado y/o subalternizado. El sujeto enunciante en los quince poemas que componen el libro es plural y travestido, el hombre blanco, la cimarrona, la eterna doliente, la niña, la nómada, la becaria, la feminista crítica.

El poemario está dividido en dos partes. La primera se titula «Carimba» y es la parte más extensa por el viaje histórico que enmarca un orden no lineal; así puede referirse a la esclavitud del pasado pero también a la esclavitud moderna. La segunda se denomina «Reggae y reggaetón».

Carimba alude a un instrumento musical distintivo del Caribe. En Costa Rica, Nicaragua, El Salvador se le conoce como quijongo; según esto, planteamos que el título enfatiza que los poemas están configurados desde la oralidad, con un lenguaje agresivo y violento propinado por una estructura social también violenta, contado desde la voz interior de enunciantes predominantemente mujeres que narran la otra historia, aquella que despierta desde la visión que se acompaña y se configura con el quijongo, porque la historia oficial «se almacena en un bacín y parece/ escupitajos». ⁵ La otra historia, en cambio, aparece en sus cultos, rezos y conjuros que se cantan, se sueñan.

En el primer poema, «Karma», la enunciante en primera persona y en presente es la sobreviviente de un tiempo largo de dominación colonial que se extiende hasta el presente. Imposible dejar de ser «eterna doliente/», porque no puede evitar dejar de «utilizar el jabón/ hecho con grasa de las vísceras/ de algún/ matalaché/». Con estos versos del poema inicial marca el tiempo largo de la dominación y explotación sobre los cuerpos afrodescendientes, pero también el tiempo largo de lucha por una vida digna, la desesperanza asecha y la conduce a pensar que no ganará la guerra; pero se sobrepone, toma fuerzas, no dejará de soñar, no aceptará el destierro, el olvido.

5 Mónica Carrillo, ob. cit., p.13

Al viajar por el tiempo rememora los sueños de una niña que anhelaba encontrar amigos y amigas con amor, más lo que halló le ocasionó desconcierto y dolor. A la distancia comprende que los ojos que laceraron su infancia, fueron ojos que miraban y actuaban agresivamente con los ojos racistas del colonizador: «... uñas me cortaron la epidermis/ lenguas relamieron de mi/ sangre./ ojos laceraron mi sonrisa. / Cobijo los recuerdos en un ghetto/ contruidos por mis brazos/ las costras ahora son corazas,/».⁶

El yo niña se convierte en un yo plural, la doliente, la desterrada, la romántica, la que escucha en sus latidos el balbucear del tambor, la cuna de sus orígenes, una colectividad desterrada, desarraigada, la diáspora africana; mas con el tiempo aprendió a protegerse con una coraza.

La actualidad de las carencias y el desarraigo se reafirma en «Carrera de una cimarrona», poema canción dedicado a los palenques del Perú, la enunciante se inspira en la historia no oficial en tiempo presente: «llegaste al monte/ nadaste el río/ el verde del / Pájaro Bobo/ te envuelve/ aquí no hay selva/ como en Palmares/ tampoco los ríos/ de Esmeraldas/ aquí la pampa/ te pega el polvo/ en las narices...».⁷ El yo poemático configura la historia de fuga de una cimarrona como mecanismo de supervivencia en un tiempo y espacio en el que no hay nada, nada absolutamente que perder, apuesta con energía y audacia por la vida con dignidad aunque avasalle la incertidumbre del futuro y la muerte. Se marcha sin rumbo, sabe que si es posible horadará el cerro, pero no volverá más, antes robará, asustará o matará, comerá lo que encuentre en el camino, arriesgará la vida antes de aceptar la sumisión:

¿A dónde iré si hay cordillera
o un horizonte que me descubre?
Confío y rezo
horado el cerro
inventó un oasis
pero no vuelvo
primero asalto
asusto o mato
como mis heces
y me alimento

La esclavitud fue abolida a mediados del siglo XIX, pero continúa. El yo poético no es la cimarrona del siglo XIX sino la cimarrona del siglo XXI, del siglo de esclavitud moderna. Prefiere la muerte a la humillación. Prefiere ser actora de su liberación interna y no recibir la «gracia» que libera en apariencia, «porque si muero/ entre sus dientes/ moriré libre/ no <<liberada>> / por alguna gracia.» En absoluta soledad, en medio de los barrancos y riesgos de muerte que asolan, totalmente agotada y a punto de colapsar,

⁶ Ibídem, p. 13.

⁷ Ibídem, p. 15.

escucha cantos y siente un brillo de esperanza, distingue un palenque y entre ellos a él con las rodillas casi cercenadas pero siempre en pie: «pero él me espera/ siempre de pie/ como los árboles/ como un guerrero/ bajo una máscara/ hecha de troncos (...) Ya no estoy sola,/ya no estoy sola, tengo a mi axé/ tengo a mi axé»; porque la liberación a la que aspira no será plausible si los individuos y colectivos no se organizan y se apoyan sin anular la individuación de las y los actores.

Cuerpo e intersección. Dominación y subversión

En el sujeto poemático se encuentran, interseccionan, entretajan y bifurcan las relaciones de dominación que se expresan mediante la clasificación social de «raza» y género, mujer/negra, exótica para la mirada y construcción colonial de su ser, por los rulos y el pubis ondulante; la complaciente, la que «aguanta» y disimula aceptar la sumisión colonial. En su cuerpo se inscriben colonialmente la mirada exótica que la cifra como un enigma: «misteriosa hechicera/ erótica, casi puta/ rítmica, complaciente, /resentida,/ predispuesta, promovida?»⁸; pero también la que aprende a resistir y subvertir la visión y relación colonial. Es seducida y seduce con entrega y, en apariencia, en casi total sumisión, por cuanto ha habido muchos momentos en que sin darse cuenta aprendió a sentir cariño por ese «rostro rosado sin tonalidad alguna». Otros en los que aprendió a calcular cada acto, cada gesto que la hizo olvidar la repugnancia que sentía: «tú eres la deidad- le digo, / no se cuándo dejé de ser como mi madre;/ una cosa que trajeron en el bodegón/ y me convertí en humana».⁹

Sus rezos y cultos la ayudan a supervivir: «abasikiri, abasikiri,/ no me importa ser diosa o diablita». Pero la encrucijada está allí, qué ruta tomar es un albur, se niega a aceptar el destino que se impone, resistirá, no permitirá ser reducida a lo que el «hombre blanco» dispuso; en su memoria están presentes otras vías, decir el padre nuestro en Congo, en practicar los ritos de adoración a la madre del agua a ritmo de *mayombé*. La enunciante plantea la tensión entre un mestizaje colonial que se inclina en la balanza por la mirada predominante «blanca» y letrada, mediante la cual se suele buscar ser aceptado/a e integrado/a a la modernidad estética, sociocultural, económica y política eliminando toda huella no blanca; y la posibilidad de ser a partir de la formulación y valoración de las propias prácticas estéticas y horizontes africanos de sentido en diálogo con otras perspectivas.

Un tú y yo plural, racialidad y género entre negros

La pluralidad enunciativa se expresa en «Recuerdo», poema escrito en segunda persona, que esta vez configura un tú masculino «no blanco» sin memoria, un tu colonizado y

8 Ibidem, p. 19.

9 Ibidem, p. 19.

colonizador, que ha olvidado los estigmas porque ha internalizado las pautas impuestas del colonizador «blanco», por eso sólo ve y desea a su interlocutora como hembra. Un tú que separa la unidad del cuerpo y espíritu, un tu que coloniza con desprecio a la mujer negra, porque ve en ella su propia imagen: «Tú/que olvidaste mi vientre/ hoy te apestan mis olores/ sueñas que no hay achicoria/ en el borde de la acequia (...) Yo/ ente/ no mujer/ sólo hembra /que recuerda tu pasado». ¹⁰ Se interseccionan las relaciones de dominación entre sexos, de género y racializadas, el «negro» desprecia y violenta a la mujer «negra».

La diáspora africana

En el poema «Unícroma», la arrogancia que emerge del yo poético, intenta encubrir el dolor, la agresión cotidiana que entumece y paraliza. Su interlocutor, esta vez es un joven rastafari, el único capaz de entender «porqué hay lágrimas ocultas». Ambos son cómplices estratégicos que se conocen mutuamente, por eso capaces de reconocer que:

Nunca nos asustó aquel brillo enceguedor que
derretía nuestras pupilas
cuando una piel,
que alcanzaba el marrón
rozaba con la otra,
que escapaba del negro.

El yo se convierte en un nosotros, en una estrategia de transparente juego amoroso para entenderse mutuamente. ¿Es que es necesario ser «panafricanista en el amor»? Pregunta que va más allá de la relación amorosa limitada a la pareja, en tanto plantea cómo convivir, ¿en policromía o unicromía? Bob Marley apostó por la policromía al tener como pareja a una mujer «blanca», pero esto puede o no plantear la necesidad de ser aceptado y visibilizado blanqueándose; él joven rastafari en cambio, apuesta por la unicromía y el regreso a África, ella aclara el panorama: «Trepas una de mis trenzas y sigues los caminos/ dibujados en mi cuero cabelludo/ (pobre iluso) /crees que es el fin de la diáspora», y que arribarán juntos a Mamá África, a la tierra prometida, pero quien sabe, podrían llegar a algún pequeño país sudamericano, los caminos son diversos, como los miles de trazos marcados por sus trenzas. Finalmente plantea una duda, ¿es que realmente desean volver a África? ¿Es que realmente añoran: «¿regresar de la diáspora?»?

El nosotros constituye la diáspora africana atraídos por la química de los cuerpos pero separados por la diversidad territorial y sus fronteras que se inscriben también en los cuerpos. Las diásporas constituidas en el mundo viene tejiendo diversidad de po-

¹⁰ *Ibidem*, p. 22.

sibilidades como los caminos «dibujados en mi cuero cabelludo»¹¹ son laberintos que confunden, porque son vías que se van descubriendo al andar.

Mientras tanto,
 queda más que el cliché de la piel y el deseo:
 la experiencia unicromática
 que se opone a la física y
 válida la química
 descartando teorías de los polos opuestos»¹²

Cuestionando el feminismo de las clases medias y altas

El poema «Juguemos en la jungla», como podemos apreciar, tiene un título en primera persona plural y como la mayoría de poemas en tiempo presente. La pluralidad de la primera persona constituye un nosotros femenino y feminista diferenciadas por la clase social y la pigmentación de la piel. El yo poético, mujer negra y trabajadora doméstica invita desde lo conversacional, a su interlocutora mujer no negra de las clases medias y altas, a desarrollar la acción de aprender a dialogar y reflexionar juntas en un lugar en el que se carece de esta práctica. La enunciante, mujer negra y trabajadora doméstica explotada y subalternizada en la relación social interpela y desmantela desde una posición descolonial, primero, las relaciones de dominación clasista entre las mujeres; en segundo, las relaciones racializadas entre las mujeres y la perspectiva y elaboración conceptual del feminismo hegemónico «blanco». El yo mujer trabajadora y verdadero sostén del orden social impuesto cuestiona los conceptos de «mundo privado» y «mundo público» planteados desde las necesidades del feminismo «blanco», así como la relación epistemológica entre sujeto y objeto de investigación:

Mi domesticidad siempre fue pública para ti
 con mi privacidad naciste, creciste
 y aunque no mueras conmigo
 si crees en el legado de las ancestras
 sabes que alguien como yo
 te construyó el podio
 desde donde hoy cuestionas lo doméstico.
 No te odio,
 (tampoco te quiero)
 apelo a tu conciencia
 si me arrebatas mi domesticidad
 ¿qué de privado me quedará?

11 Ibidem, p. 24.

12 Ibidem, p. 25.

La enunciante configura la imagen de las mujeres negras que han trabajado y continúan trabajando durante más de 500 años prestando servicios en cuerpo y alma en lo doméstico, en aquello que desde otro lugar de enunciación se ha menospreciado invisibilizado e infravalorado y demanda su reconocimiento por cuanto constituye una labor y un conjunto de saberes que sostiene y reproduce la vida en general y de la mujer blanca y feminista y de las clases altas en particular. La economía de lo doméstico constituye un conjunto de conocimientos especializados y de eminente responsabilidad en la sociedad. Esta situación fue dolorosamente llevada a cabo entre las mujeres negras, porque para que ellas sirvieran entregando su vida al cuidado de otros, les arrancaban antes los hijos y las hijas. Por eso, la enunciante cuestiona conceptos provenientes de la mirada feminista, aunque no exclusivamente, en relación a lo privado y lo público, para el yo poético lo privado es lo público:

Yo nunca fui débil,
 trabajé fuera del hogar
 500 años antes de que tú lo pensaras
 no me desmayaba por las emociones fuertes
 tampoco vivía para educar a mis hijos
 A mí siempre me los quitaban.
 Sé que hay asesinos sueltos que te matan,
 pero hace tiempo que lo hacen conmigo

Propone a su interlocutora sumergirse en la jungla o mejor en la selva de cemento. De este modo cuestiona la construcción occidental y eurocéntrica de lo africano, de cuyas imágenes proviene la asociación de jungla, entendida como salvajismo y africanía. La selva de cemento alude a la ciudades supuestamente civilizadas e invita a la feminista «blanca» a profundizar su mirada en ella, encontrará que las mujeres negras son un número, un número que se repite en su imagen y en su piel, las mujeres negras son las que atienden presurosas y solícitas a los comensales de los restaurantes, ellos «me extienden una alfombra rosada de cáscara de cebolla», ellas los atienden en cuerpo y alma en sinuosas lluvias, sólo entonces, tal vez su interlocutora entenderá por qué para la mujer negra, el mundo de lo doméstico es lo público.

Tocata y Estado nación

La mirada cínica y colonizadora del hombre blanco emerge en Tocata, el lenguaje del deseo hace una distinción entre la «hembra» y la «virginal esposa». Ambas son clasificadas por la dominación colonial y patriarcal del hombre blanco a partir de la idea de color, raza e impureza. La «virginal esposa» no «negra» es menos impura. Las «negras», por el contrario, son hembras en estado de naturaleza y por ende salvajes e impuras. No obstante, es de ellas de quienes succiona toda la energía; mientras tanto, la concubina

negra ilusionada en la blancura de su amo «... sueña que la sube a su caballo/ y la envuelve entre sus brazos». He allí la colonialidad del poder.

El enunciante «blanco», separa cuerpo de espíritu, naturaleza de cultura; las «negras» sólo son cuerpo cosificado «Yo te quiero como hembra/no me sirves como esposa/ eres pan con chicharrón/ y me sabes a una lonja/ con tu grasa yo me unto/ y me asiento en tu barriga/ yo te huelo las frituras/ tú me chupas los rastros/¿quieres más? ¿no te basta?/ agradece que te miro/ yo no soy un villano/ que me creo superior/ por mis ojos color cielo/ pero carga con tu historia/ no es mi culpa, es tu destino.»¹³

La relación establecida se proyecta a las imágenes de nación en la que la población afrodescendiente femenina es bestializada por ser «hembra» y «negra», en tanto tal carece de humanidad y de derechos. La configuración del estado nación se racializa, se masculiniza y racionaliza. Las diferencias fenotípicas y la diferencia sexual son estigmatizadas y definidas como si fuese factores naturales.

El cuestionamiento a las relaciones de dominación y discriminación entre «negros», es planteado en «Múltiplos 90». En presente y de modo conversacional invita a reflexionar sobre el punto equidistante en que se quiebra la relación entre «racialmente» iguales, lo cual le permite poner en evidencia la colonialidad del poder en tanto el yo se ve a sí mismo y a los demás con los ojos del hombre «blanco»: el uno se mira en el otro como espejo: «te miro más negro de lo que eres, me miras como tú eres. En mi estética lo mocho en la tuya lo ondulado, arrastras todas las prohibiciones de la convencionalidades». Los rasgos fenotípicos del cuerpo adquieren un grado de superioridad e inferioridad naturalizada por el discurso y clasificación racializada, según los matices de negritud; basta una tonalidad de menor negritud para sentirse mejor.

O cuando señala con suma claridad que una pisca de blanco suma la salvación de no ser tan ennegrecido y por lo tanto de no ser tan despreciado: «tu consuelo es parecerse más al desalmado, mi padecimiento es parecerme más al humillado. En el tránsito por todas las oscuridades epiteliales lo más negro es lo más hermoso pero también lo más abyecto,».

Quebrantando los estados nación y las fronteras nacionales

Quebrantando las fronteras nacionales

El yo poético, épicamente en «Estratégicos aliados», se dirige a un tú esta vez un hermano de sangre pero de otro «estado nación», Colombia. Ambos saben que las carencias, el hambre, la necesidad de supervivir pueden ocasionar entre ellos mutuos y fatales enfrentamientos y desatinos como ha ocurrido ancestralmente entre las «naciones». Pero si todos «eructan» África y todavía «digieren» América del Sur, implica la posibilidad de que la diáspora africana quebrante las fronteras nacionales, porque para la enunciante en

13 Ibidem, p. 30.

toda la región los afrodescendientes no son ciudadanos, han vivido y viven en ghettos, solares, cantones, callejones, barracas, chacras, palenques, valles y favelas, por eso en un acto ilocutivo los convoca a la acción solidaria y unitaria: «Organiza mi llegada, hermano en hambre, / que me esperen con las hachas y ollas levantadas/ volaré en el artillero fumigando concolón a los valles del Chocó/ que los tuyos —que son míos— estén atentos a las hélices/ alcen su mirada, ondeen una banderita blanca/ asomen sus mejillas...».¹⁴

Apuesta estética y de vida

Lundu es poeta, naturaleza, lluvia, serpiente

La propuesta estética si bien se expresa desde el inicio, encontramos un énfasis mayor en «Lundu», poema escrito en tercera persona y en presente y que lleva un significativo epígrafe de Nicolás Guillén: «La culebra tiene los ojos de vidrio/ la culebra viene y se enreda en un palo;/con sus ojos de vidrio en un palo/ con sus ojos de vidrio mayombé, bombé». Recordemos que en la visión de los pueblos de África y de manera semejante en los pueblos de la Amazonía, la serpiente tiene un símbolo sagrado, de sabiduría, sagacidad y positividad.

Lundu es culebra, país, lengua que responde al culto africano del mayombé bombé y que se mimetiza en los cristos morenos.¹⁵ Lundu «es una culebra con ojos de vidrio/ que paraliza a los ivory con su mirada/,» la analogía entre Lundu y la serpiente alude al impacto que produce la aguerrida visión de la poeta; el mirar y el decir de Lundú hace un nudo en la garganta. Pero también Lundú «es poesía primaria, instintiva, ecológica», un sentir y decir que nace de la entrañas, un sentir y decir heterogéneo y vehemente que conmociona porque Lundu se mimetiza con la lluvia. Lundu es poeta, naturaleza, lluvia, serpiente.

Lundu también «es un boomerang con-/ céntrico que revive y exige retorno/ y ex/ céntrico por su estética/ negra/ roja/ verde/ y amarilla»; versos en los que resume las posiciones que demandan por un lado el regreso a África, que fue promovida por el jamaiquino Marcus Garvey en las primeras décadas del siglo XX y por el otro reivindica el movimiento político, social, religioso, estético rastafari que surgió a partir de los años 50 en Jamaica y Etiopía y que se expandió por el mundo a través de la música, el reggae en particular, y los colores simbólicos de sus banderas: negro, amarillo, verde, rojo que apuesta por una convivencia diversa.

La filosofía y estética de Lundu se alimenta de estos movimientos para plantear finalmente su propuesta de vivir un nosotros, en un sentido dialógico y de comunidad intercultural sin abandonar el ingenio entre irónico y lúdico que subyace en su decir al acentuar el prefijo «inn»: «En la filosofía del ghetto lundu gira como un satélite recor-

¹⁴ *Ibidem*, pp.31-32.

¹⁵ Que hace referencia al Señor de los Milagros.

dándonos que **debemos** vivir en «comunidad»; ¿interracial, intercultural-interseccional- insurrecta? o simplemente

¿«inn»?¹⁶

La despatriarcalización y la descolonialidad del poder

Lundu y su apuesta despatriarcal

La ironía reaparece en varios momentos, entre ellos en «Apocalipsis» poema que alude al último libro del Nuevo Testamento que aborda las revelaciones de San Juan en relación al fin del mundo. En «Apocalipsis» el yo poemático en plural interroga si esperar un mesías, sea Jesús o Kyrius (salvador negro), no es algo semejante; critica de este modo el patriarcalismo en el movimiento «negro», por cuanto, al igual que en Occidente promueve la espera de un salvador, lo cual contribuye a fomentar el fundamentalismo religioso y político: «¿Rigurosidad científica para la militancia política?/ Fe + dogma= conocimiento universal/ ¿Biblia o Tablero de Ifá?»¹⁷

O mas bien habría que establecer una ruptura con esa visión patriarcal y eurocéntrica hegemónica que impide la autonomía de las gentes. Para quebrantar esta visión propone reencontrarse con la naturaleza y la mirada femenina, aquel magma de «esencia preteológica» que aún yace en sus ancestros y por ejemplo en el culto a los ofidios y en la sensibilidad desbordante: «¿Herencia genética del ADN mitocondrial transmitido por las mujeres? / ¿O experiencia sensorial hasta en la punta de la teta?»¹⁸

Parodiando el exotismo latente, el movimiento y sus ambigüedades

En «Ciudadana del mundo», el yo en movimiento, cuerpo móvil de mujer «negra» que viaja por el mundo ironiza su andar: «NO soy turista de las becas y *per diem*! llegan a mí por descarte, /¿por qué remordimientos?». La joven es invitada para «spekear» en diversos países y percibe que con la «verborrea» de sus ancestrales años hace vibrar al auditorio, parodia así el exotismo latente, el movimiento y sus limitaciones; con todo, no importa que le digan cortesana.

La paradoja en los procesos de emancipación en la cotidianidad de la existencia se evidencia cuando la gente «ilustrada» de la academia o la gente empobrecida desde diferentes ángulos de la clasificación socioeconómica y cultural presionan para uno u otro lado: «La pucpeople que te dice blanquecino / la poorpeople que me dice ‘¡coge al gringo!’»¹⁹, descubriendo los tránsitos «epiteliales» de la colonialidad del poder.

16 Ob. cit., p. 34.

17 Ibídem, p. 35.

18 Ibídem, p. 36.

19 Ibídem, p. 38.

Paralela a la voz narrativa que descubre las brechas que separan abismalmente aún siendo iguales, aparece otra voz enunciativa, esta vez se trata de una mujer lectora de textos sociológicos y antropológicos que siente la atmósfera poderosa de una Lima aculturada, que no permite ennegrecerse aunque se bañe del espíritu rastafari. El proceso **inter/cultural/seccional/comunidad** en la cotidianidad revela intensas dificultades por cuanto, el sujeto-actor social no es homogéneo sino múltiple y heteróclito, fluctúa de ser sujeto crítico, rebelde y militante a los anhelos de ser como el opresor, debido a que la óptica del opresor continúa hegemónica en el imaginario social.

El crepúsculo y la penumbra como fuentes de inspiración y conocimiento

La segunda parte denominada «Reggae en raggaton» se compone de tres poemas. El primero «Ghetto rap» está conformado por cuatro secciones, el poema titulado «Uno» revela que su inspiración se la debe a sus ancestros, al crepúsculo y la penumbra cotidiana. En el proceso de imaginar los cantos de liberación, el yo poético se alimenta del decir rapero, son bienvenidos los sustantivos relativos a la oscuridad, la redención, al género femenino. Su interlocutor masculino «blanco» se siente atraído por su rebeldía, por su espíritu guerrero, por acercarse a la imagen de una mesías, pero también por la sensualidad que la reduce a un supuesto estado de naturaleza: «ya sea por ser puta/ por ramera/ tal vez por mala/ que importa perra/ pero inspirando / revolución/ revolución.»

La identidad configurada del sujeto mujer negra se moldea según las exigencias de su interlocutor, por eso puede ser ramera, revolucionaria o femenina. El ímpetu de su militancia cautiva. La ambivalencia del actuar entre la libertad y la sensación de asimilar la opresión pende de un hilo, ella ha aprendido a moverse de uno a otro lado, pues tras la careta emancipadora de muchos que la ovacionan se oculta el racismo, el sexismo, la mirada exótica, el clasismo:

Yo te contesto
que soy divina
si tu me insultas
y me apabullas
pero te escupo
si me ovacionas
porque yo creo
que por el fondo de tus bolsillos tienes moneas que
aventarías
si no quisieras aparentar educación.

Finalmente concluye señalando que es una mujer que cautiva con la gracia de las gitanas y la contundencia de sus proclamas: «No soy rebelde/ esas son poses/ yo soy gitana de las arengas» [...] hoy son cantora/ mañana roja o femenina/ pasado arcilla que se mol-

dea según la fuerza con que tu/ miembro/ diseñe el hueco (ja ja)/ de mi sonrisa.» Los últimos versos caricaturizan su actuar, en apariencia ambivalente, frente a la opresión.

En el poema «Dos» continúa en primera persona ubicándose en un tiempo y espacio como muchacha de barrio empobrecido de los Barracones, de Renovación, de Piñotane o de la Huerta Perdida, en los suburbios de la capital del Perú, o de una favela brasileña. En uno u otros mundos, la muchacha de barrio ennegrecida, empobrecida sale por las noches a ganarse la vida, baila, canta y es apetecida por un tú que dice tenerla especial consideración por su «estética negra, roja, verde y amarilla» pero que en el fondo sólo ve en ella una esclava sexual: «dices que me admiras/ porque bailo en una peña/ porque danzo en carnaval/ (pero son mentiras) (...) tu quieres que sea tu reina por un día/ y tu esclava por el resto de mi vida/ son puras mentiras».²⁰

Son poemas que conmueven y golpean, la enunciante lo sabe. En el poema «Tres» revela que su estética implica «emoción/ gritos de agonía/ que causa conmoción», pero se niega a depender por siempre de la denuncia y el contexto, aspira a continuar escribiendo de lo que desee, sobre todo de sus anhelos y sueños, para seguir haciéndolo quiere estimular la liberación de su mundo interior, su «nación interna»:

Una mujer con esta pinta
puede cantar
puede bailar
puedo soñar
también tirar sin dejar de pensar
por eso recito
por eso fabrico
por eso estímulo
a mi nación interna
a mi África perdida
a mi indígena escondida
y a mi blanca sometida.

La «nación interna», está constituida por un yo heterogéneo mujer, cuyo punto de partida es el imaginario africano que convive con su escurridizo yo indígena y el yo «blanco» que se castiga. El yo indígena no se configura, pero lo reconoce como parte de su ser plural en proceso de liberación.

Son dos niveles de liberación los que plantea, del mundo interior del sujeto poético como del mundo exterior. En el mundo interior implica recuperar la historia, la memoria, la belleza y la mirada propia en su complejidad, por cuanto se trata de un ser plural que tiene de «negra», «indígena» y «blanca». A nivel público, se nutre de las propuestas diaspóricas que surgen en América Latina, plantea políticas de reparación como lo señala en el epígrafe del poema «Apaga el control»: «Na capital da exclusao, o

20 Ibidem, p. 46.

grito é reparacao»... (25 Marcha Da Consciencia Negra. Brasil). La dedicatoria: «Para las encarnaciones de Steve Biko en las calles de Pelourinho, Salvador de Bahia, Brasil» también da cuenta de su propuesta, la reparación no es suficiente si no va acompañada de la desconexión del dispositivo que regula las relaciones de dominación y explotación que arrincona a vivir en la miseria: sin techo, con trabajo callejero, prostitución, hambruna, como lo demuestra una vez más en las primeras estrofas del último poema denominado «Mónica La Chaira» en las que relata, en tercera persona, la historia de una niña abandonada por su madre en el barrio de Piñonate, la dejó junto al padrastro llamado Alimaña. Plantea así, la desestructuración familiar en la que habitan las niñas y los niños por la violencia doméstica, la dominación masculina y la violencia estructural que se intensifica en la población afrodescendiente, por la falta de trabajo y de los recursos necesarios para una vida digna. La niña aprende a supervivir en la calle, se convierte en la líder y defensora de las otras niñas que son atacadas por la violencia masculina y sexual que ejercen los hombres y el mismo Alimaña, quien no tiene ninguna ocupación sino la de inhalar. Entre párrafos en tercera persona, la enunciante da la voz narrativa en discurso directo a Mónica La Chaira a ritmo de rap, expresa la aspiración de llevarse a su medio hermano de 12 años lejos de aquel barrio sumamente violento y doloroso.

Reflexiones finales

La comunicadora, escritora y activista afrodescendiente Mónica Carrillo se apropia de la tecnología de la escritura, en particular de la literatura y asume la posición política de dismantelar la historia oficial que invisibiliza los aportes de las y los afrodescendientes en la vida económica, la cultura, la estética. En *Unícroma*, las enunciadoras configuradas plantean una estética y epistemología descolonial que podemos denominar de la penumbra porque emerge de las situaciones de dominación y de explotación de las niñas y los niños que en la infancia descubren su negritud, la desesperanza, la historia de sus ancestros, las desigualdades sociales y pese a todo la energía que emergen de los sueños y la música.

En *Unícroma*, la estética y epistemología de la penumbra proviene de la diáspora africana, una colectividad desarraigada y ocultada por la historia oficial que inscribe en los cuerpos el exotismo cifrado de explotación y racialidad. Los cuerpos subyugados, sobre todo las mujeres enunciadoras simulan sumisión, son seducidas y seducen, resisten y subvierten.

La diáspora africana es atraída por la química de los cuerpos pero separados por la diversidad territorial y sus fronteras que se inscriben también en los cuerpos. Desde una perspectiva dialógica incorpora otras corrientes intelectuales como las de Harvey, Biko, Marley. Asimismo, cuestiona el feminismo occidental hegemónico, las categorías de lo público y lo privado rescatando el valor de la economía doméstica y del cuidado.

De la penumbra también emerge la estética Lundu, que consiste en la recuperación de la naturaleza y de las mujeres como fuente de vida, saber, ritmo y conocimiento. La estética de la penumbra cuestiona la relación colonial de la cultura sobre la naturaleza. Lundu es «culebra», «país», «lengua», «gueto», comunidad intercultural que apuesta por la convivencia en la diversidad.

La estética lundu y la perspectiva cognoscitiva de la penumbra apuestan por una autoridad despatriarcalizada, por cuanto es una estética que no se circunscribe de modo fundamentalista a una sola corriente sino que las pone en concierto y debate, critica la fe esperanzada en un salvador así fuese afrodescendiente. Apuesta por los procesos interculturales, interseccionales, intercomunidades en la cotidianidad, pero no deja de reconocer sus dificultades y ambigüedades debido a la diversidad de los sujetos y actores sociales.

Bibliografía

- CARRILLO, Mónica (2007). *Unícroma*. Lima: Santo Oficio.
- MEJÍA, Julio; ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina (2010). «Conversando con John Beverley: ‘Un giro neoconservador o neo-arielista en el pensamiento latinoamericano...’»; en *Yuyaykusun*, Universidad Ricardo Palma, (Lima) Nro. 3 (noviembre, 2010): 539-552.
- OLLÉ, Carmen (2007). «Un poemario producto de la fusión», prólogo de *Unícroma*, Mónica Carrillo Zegarra. Lima: Ediciones El Santo Oficio.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina (2012). «Performando la descolonialidad del poder», *América Latina en debate. Sociedad, conocimiento e intelectualidad. II Foro Internacional y Encuentro de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Lima, 2011*. Julio Mejía (ed.), Lima, Universidad Ricardo Palma /Editorial Universitaria.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina (2011). *El sueño europeo. Cicatrices en el cuerpo. Colonialidad/descolonialidad del poder, género, familia migración, trabajo en la narrativa africana escrita por mujeres*. Berlín: Editorial Académica Española.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina (2004). *Procesos de descolonización del imaginario y del conocimiento en América Latina. Poéticas de la violencia y de la crisis*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- QUIJANO, Aníbal (2007). «Los molinos de viento en América Latina», Archivo Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez, <http://www.archivochile.com>

