

Me gritaron negra: el cuerpo femenino en el cancionero latinoamericano

Me gritaron negra: The Female Body in the Latin American Songbook

MARÍA TRINIDAD CORNAVACA

(pág 185 - pág 195)

RESUMEN. Este escrito propone un análisis con una perspectiva sociosemiótica del poema rítmico *Me gritaron negra* (1940), de la autora afroperuana Victoria Santa Cruz, para articular diálogos conflictivos y tensos con la actualidad de los movimientos y las luchas feministas en su heterogeneidad latinoamericana. El texto parte de una historia mínima y local que recoge una problemática comunitaria de las identidades afrolatinoamericanas y construye una potente propuesta sentipensante, rebelde y transmoderna que ofrece lógicas analíticas y políticas alternativas a las eurocentradas. La lucha por el significado del cuerpo/memoria de la mujer negra pone de manifiesto la importancia de la interseccionalidad constitutiva de una corp/oralidad femenina en resistencia en que se articulan aspectos de raza, clase y género. **Palabras clave:** estudios culturales, cancionero popular latinoamericano, cuerpo femenino, memorias, identidades.

ABSTRACT. This text proposes an analysis in socio-semiotic perspective of the rhythmic poem *Me gritaron negra* (1940), by the AfroPeruvian author Victoria Santa Cruz, to articulate conflictive and tense dialogues with the current situation of feminist movements and struggles in their Latin American heterogeneity. The text starts from a minimal and local history that collects a community problem of AfroLatin American identities and builds a sentimental, rebellious and transmodern proposal that establishes analytical and political logics that are alternatives to the Eurocentred ones. The struggle for the meaning of the body/memory of the black woman highlights the importance of the intersectionality constitutive of a body/orality in resistance in which aspects of race, class and gender are articulated.

Keywords: cultural studies, Latin American popular songbook, female body, memories, identities.

MARÍA TRINIDAD CORNAVACA [Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba (UNC)] es magíster en Lenguajes e Interculturalidad (UNC) y especialista en Epistemologías del Sur por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso); docente e investigadora universitaria de las identidades y las memorias en disputa en el cancionero popular latinoamericano, por boca de mujeres. Música y cantante popular, vehiculiza saberes, memorias e identidades alternativas a las hegemónicas/eurocentradas en pos de construir nuevas epistemologías. Algunas publicaciones de relevancia son: "Estado, memorias e interculturalidad en el cancionero popular latinoamericano: el caso de la canción/candombe 'Negro y blanco' (Víctor Lima, 1964)", (Cornavaca, 2020); "Irrupción de saberes 'otros' en el espacio pedagógico. Hacia una democracia decolonial" (Cornavaca, Palermo et al., 2014), entre otras. Correo electrónico: <trinicornavaca@yahoo.com.ar>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 10/9/2020

FECHA DE APROBACIÓN: 29/9/2020

1. INTRODUCCIÓN: ESTÉTICAS POPULARES DE LA RESISTENCIA

En este artículo nos proponemos “abordar el diálogo social” (Bajtín, 1991: 81) que se actualiza en el texto de la cultura popular *Me gritaron negra* (1940), de la compositora, autora teatral, directora e investigadora de las producciones artísticas afroperuanas Victoria Santa Cruz (1922-2014), a partir del pasaje del discurso social al de la ficción. El texto artístico en cuestión es una narración rítmica en primera persona, aspecto que reviste particular importancia por cuanto se trata de una voz/cuerpo/memoria personal, que con un marcado matiz autobiográfico surge desde el seno de su comunidad, en este caso la afroperuana, y enuncia en el contexto sociohistórico del Perú entre los años 1920 y 1940. La autora se apropia de la voz colectiva y, valiéndose del recurso rítmico y la sucesión intercalada de la voz individual y la coral, posibilita que ese discurso se visibilice y comience a circular como un pensamiento de resistencia alternativo al hegemónico.

Este poema rítmico fue escrito en el año 1940 por Santa Cruz, a sus 18 años. Victoria Santa Cruz fue una conocida e influyente compositora y coreógrafa. Junto con su hermano, Nicomedes Santa Cruz, son considerados los mayores exponentes del arte afroperuano, y ella fue difusora de ese arte en una época en que la cultura de raíz africana en el Perú era sistemáticamente ocultada, borrada y menospreciada. En 1969 fue nombrada directora del Centro de Arte Folclórico de Lima. Fue una de las más grandes conocedoras del arte peruano en general y, particularmente, del arte y las culturas africanas en su país. Fue una activista que luchó durante toda su vida por el reconocimiento y la trasmisión de la presencia y el legado cultural de los afrodescendientes en el Perú y en la región latinoamericana.

A partir de su título, el poema remite a una experiencia de infancia de la autora-creadora.¹ En el documental *Victoria Santa Cruz: retratos*, realizado para el programa de televisión *Retratos*, de TVPerú en el año 2015, Santa Cruz pone en escena el poema rítmico en el que relata la experiencia vital que le dio su origen. Allí cuenta que en el barrio limeño La Victoria, donde vivía hacia finales de la década de 1920, una tarde, cuando salió a jugar a la calle, una niña *blanca* afirmó al verla: “si esa negrita juega, yo me voy”. En el documental se refiere a ella como “una niña muy gringa” (Ingenio Comunicaciones, s. f.), lo que en el poema se plasma en el enunciado *unas voces en la calle*, por lo cual podría entenderse que la voz de la niña refleja el sentir común, el estereotipo actualizado por el poder blanco eurocentrado hegemónico.

El poema da cuenta de una dinámica social de clasificación peyorativa, en el Perú, entre 1920 y 1940, período en el que las personas afrodescendientes fueron sistemáticamente invisibilizadas, menospreciadas y silenciadas. Dicha dinámica se podría hacer extensiva a toda la situación latinoamericana respecto no solo de la presencia afrodescendiente, sino también de todo sujeto *otro* respecto del varón heterosexual eurocentrado hegemónico, base de las prácticas y los discursos sobre los que se construyeron las comunidades imaginadas de los estados-nación modernos latinoamericanos.²

En la arquitectura textual reviste particular importancia la dialectización de la forma y el contenido a partir de dos elementos centrales: el aspecto rítmico y el diálogo en el que se confunden preguntas y respuestas entre la voz solista y la voz coral.

El ritmo estructura la columna vertebral del poema que sostiene el texto, define y determina el contenido, con claras reminiscencias de la musicalidad afro y opera como símbolo de la identidad cultural afroperuana. Es el ritmo, en efecto, el que amplifica el

diálogo social representado entre la voz solista y el coro, y el que permite, justamente, la progresión y las modulaciones verbales y pronominales desde la tercera persona del plural ("me gritaron, ellos querían, ellos decían") hasta llegar a la primera persona del singular del presente en el enunciado conclusivo ¡NEGRA SOY! (la letra mayúscula indica la intensidad del grito). Este último, asumido también por la voz coral, deja traslucir un proceso identitario colectivo; una lógica comunal propia, también de las cosmovisiones afro.

El poema presenta una estructura de versos muy variada, polisilábicos y con un intenso dinamismo generado por los diálogos y la organización de los enunciados en forma de preguntas solistas y respuestas corales (estas últimas indicadas también con letras mayúsculas en la transcripción, más adelante). También aparecen las palmas rítmicas como fronteras narrativas. La estructura poético-narrativa es acompañada además por el ritmo de cajones peruanos que tocan panalivio, ritmo de origen afroperuano que suele acompañar el recitado de poemas.

La elección estética de recrear esta experiencia personal y comunitaria como un diálogo entre un cuerpo/memoria individual y un cuerpo/memoria colectivo, atravesado por el aspecto rítmico de las palmas que ejecutan una clave afro, y, por el cajón peruano, enmarca este texto dentro de la cultura popular afrolatinoamericana. En esta, la oralidad adquiere preponderancia (por ello utilizaremos la expresión corp/oralidad, en tanto oralidad y cuerpo que enuncia son indisociables) y nos da la oportunidad de reconstruir las voces presentes en ese contexto social, su polifonía. "¿Soy acaso negra?", se pregunta el yo poético, y más adelante, "¿Qué cosa es ser negra?". La respuesta se expresa en la voz de la conciencia ideológico-social hegemónica, ese otro hegemónico eurocentrado, que asentado sobre la base de la diferencia colonial le grita: "¡SÍ!", "¡NEGRA!".

Partir del texto artístico para ir al encuentro de un agitado dialogismo pone de manifiesto nuevos puntos de vista, valoraciones o re-acentuaciones que pueden reordenar el orden axiológico, social e ideológico imperante o hegemónico, en el contexto en que se enuncia y que se proyecta, en tanto texto con memoria cultural, hacia el gran tiempo (bien se puede extender al contexto latinoamericano y con diálogos en el presente). Todo enunciado vivo se inserta en un complejo entramado social y lingüístico y entretreje significados nuevos y viejos, dichos, no dichos y por venir, en el medio de un plurilingüismo activo, tenso, de múltiples voces contradictorias en lucha por el signo en sus contextos sociohistóricos. De esta manera, si realizamos una lectura bajo sospecha o a contrapelo de la modernidad, se hace posible poner el oído en "los ruidos incómodos" proferidos por subjetividades y cuerpos negados, invisibilizados y hasta privados de habla, como se evidencia en este poema rítmico. Luego, es posible articular diálogos quizás conflictivos con la actualidad de los movimientos y luchas feministas en su heterogeneidad constitutiva (Bueno Chávez, 2010) desde América Latina.

A continuación, transcribimos el texto artístico completo, aunque sugerimos escucharlo y verlo en el sitio web señalado en la bibliografía, para poder vivenciar los aspectos rítmicos y la dinámica del intercambio entre la voz solista y el coro en su intensidad y progresión.

Me gritaron negra
 Tenía siete años apenas, apenas siete años.
 ¡Qué siete años! ¡No llegaba a cinco siquiera!
 (Palmas rítmicas)

De pronto unas voces en la calle me gritaron ¡NEGRA!
(Coro) ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA!
¡NEGRA!
¿Soy acaso negra?, me dije
(Coro) ¡SÍ!
¿Qué cosa es ser negra?
(Coro) ¡NEGRA!
Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía.
(Coro y solista)
¡NEGRA! Y me sentí negra.
¡NEGRA! Como ellos decían.
¡NEGRA! Y retrocedí
¡NEGRA! Como ellos querían.
¡NEGRA! Y odié mis cabellos y mis labios gruesos y miré apenada mi carne tostada.
Y retrocedí. ¡NEGRA! Y retrocedí...
(Coro) ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA!
¡NEGRA!
(Coro) ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA!
¡NEGRA!
Y pasaba el tiempo y siempre amargada
seguía llevando a mi espalda mi pesada carga.
¡Y cómo pesaba!
(Palmas rítmicas)
Me alacé el cabello, me polveé la cara
y entre mis entrañas siempre resonaba la misma palabra:
(Coro) ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA!
¡NEGRA!
Hasta que un día que retrocedía, retrocedía y que iba a caer.
(Palmas rítmicas)
(Coro) ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA!
¡NEGRA!
¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA!
¡NEGRA!
¿Y qué? ¿Y qué?
(Coro y solista) ¡NEGRA, ¡sí!, ¡NEGRA!, ¡soy! NEGRA, negra, NEGRA, ¡negra soy!
¡NEGRA, sí!, ¡NEGRA!, ¡soy! ¡NEGRA!, negra, ¡NEGRA!, ¡negra soy!
De hoy en adelante no quiero lacia mi cabello. (Coro) ¡NO QUIERO!
Y voy a reírme de aquellos, que por evitar, según ellos
que por evitarnos algún sinsabor llaman a los negros gente de color.
¿Y de qué color?
(Coro) ¡NEGRO!
¡Y qué lindo suena!
(Coro) ¡NEGRO!
¡Y qué ritmo tiene!
(Coro y solista) NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO,

NEGRO, NEGRO,
NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO
¡Al fin! ¡Al fin comprendí!
(Coro) ¡AL FIN!
Ya no retrocedo.
(Coro) ¡AL FIN!
Y avanzo segura.
(Coro) ¡AL FIN!
Avanzo y espero.
(Coro) ¡AL FIN!
Y bendigo al cielo porque quiso Dios que negro azabache fuera mi color.
Y ya comprendí.
(Coro) ¡AL FIN!
Ya tengo la llave.
(Coro y solista) NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NE-
GRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO
¡Negra soy!

Hemos de centrarnos en tres tramos del texto con fuerte semiosis en relación con el tema que proponemos en el título de este trabajo.

1.1 EL GRITO VIOLENTO HACIA EL CUERPO FEMENINO: ¡NEGRA!

Esta narración rítmica en primera persona nace de una experiencia traumática en la infancia del *yo* poético, que reelabora a los 18 años. Es una corp/oralidad que se posiciona desde el interior de la comunidad afroperuana y habilita un discurso y una praxis de resistencia/re-existencia. En el inicio escuchamos:

Tenía siete años apenas, apenas siete años.
¡Qué siete años! ¡No llegaba a cinco siquiera!
De pronto unas voces en la calle me gritaron:
¡NEGRA!

El tramo textual escogido da cuenta de la experiencia infantil marcada por un grito violento —“de pronto unas voces me gritaron”— y por el enunciado en mayúscula, que culmina con una clasificación discursiva de otredad abismal (*Negra*). A partir del *ellos*, la protagonista comienza a percibir su negritud y las implicancias de ser negra en la Lima de la década de 1930; una carga cultural y sociosemántica peyorizante que opera bajo la órbita de la diferencia colonial. La *diferencia colonial*, categoría que asumimos de la mano del pensamiento de la decolonialidad, es aquel mecanismo incorporado en Latinoamérica desde la “conquista” del siglo XVI por parte de la hegemonía blanco-europea, a partir de la cual se definió a todo *otro no europeo/no blanco/no varón* como diferente e inferior. De manera consecuente, sus producciones culturales, sociales y epistemológicas fueron sistemáticamente subalternizadas, descalificadas e invisibilizadas desde una mirada eurocentrada, que es la que se atribuye, justamente, la capacidad y el poder para clasificar y estratificar.

En esta dirección, Walter Mignolo (2000, 2006) explica ese funcionamiento sistemático a partir de la categoría *Sistema-mundo moderno colonial* y lee a la Colonialidad como contracara (el lado oscuro) de la Modernidad en tanto proceso que contribuyó a la autodefinición de Europa (que necesitaba de un *otro* que la completase) como centro y que ha sido parte indisoluble del capitalismo desde el siglo XVI.

Volviendo al texto, es posible entonces reparar en el carácter violento del grito en la calle, reconocer una fuerte tensión en las relaciones y contactos intersubjetivos (de un *yo/nosotros* con un *otro/ellos*) desde los que se define y se clasifica, lo que deriva en un proceso de construcción de una *identidad cultural* basada en y condicionada por la lógica de la *diferencia cultural*.

El discurso polifónico de gritos y golpes rítmicos dirigidos a la protagonista la define, la clasifica y la fija en una representación negativa, que por toda respuesta a sus preguntas por su identidad le repone su negritud. En el ideologema *negra* se evidencia una construcción del cuerpo femenino negro racializado y otrizado como centralidad de la agenda política de la colonialidad, en la que la razón imperial moderna aplica sus múltiples violencias.

1.2 EL CUERPO FEMENINO NEGRO COMO CENTRALIDAD DE LA AGENDA COLONIAL Y PATRIARCAL

En el segundo tramo textual que se analiza es posible leer cómo operan los efectos de la Colonialidad/Modernidad a partir de la diferencia colonial sobre esa corp/oralidad femenina negra en que se articulan aspectos de raza y de género.

¡NEGRA! Y me sentí negra.

¡NEGRA! Como ellos decían.

¡NEGRA! Y retrocedí

¡NEGRA! Como ellos querían.

¡NEGRA! Y odié mis cabellos y mis labios gruesos y miré apenada mi carne tostada.

Y retrocedí. ¡NEGRA! Y retrocedí.

Lo primero que llama la atención es la preponderancia de la forma artística dialogizada; dicho diálogo social revela la presencia de un cronotopo de época [*ellos decían, ellos querían, (yo) retrocedí*]. En estos enunciados es posible constatar, desde la asimetría colonial, una relación mediada por el poder dominante que la representa y que en primera instancia logra, incluso, penetrar en el sentimiento de la autora. “Saber” y “poder”, pilares de la colonialidad, operan de maneras solapadas. La colonialidad del poder, apoyada en la lógica de la diferencia colonial, establece que en el sistema de dicotomías abismales blanco/negro, dominador/dominado, patrón/obrero, rico/pobre y varón/mujer, una *mujer negra* es un sujeto doblemente estigmatizado. Así, las lógicas de sujeción colonial y patriarcal resquebrajan la subjetividad de la mujer negra e impactan directamente en la valoración propia, en el sentimiento identitario (“me sentí negra” porque “ellos decían” y “retrocedí” “como ellos querían”).

En el texto, al *ellos* se le atribuye no solo la voluntad del discurso que sienta las bases de la colonialidad del sujeto (*ellos decían*), sino también las prácticas, el deseo y su puesta en vigor (*ellos querían*). En ese reparto de lo sensible determinado por una geografía de poder en el que la hegemonía blanco-patriarcal detenta el poder de lo discursivo y de las prácticas de representación del sujeto de dominación, la mujer afirma que, siendo niña, se sintió negra,

con lo cual entramos en el dominio de la *aesthesis*, del sentimiento, de la propia percepción. La palabra griega *aesthesis* significa "la percepción a través de los sentidos". Se deriva del verbo griego *aizanomai*, que pertenece a la voz media, por lo cual la percepción queda en el ámbito del sujeto. La estética, como disciplina filosófica conformada en el siglo XVIII por parte de la hegemonía de pensamiento eurocentrado, es uno más de los poderosos discursos modernos coloniales que argumentan y sostienen la colonialidad del sujeto y de los cuerpos. La *estética colonial* (Mignolo, 2014) marca, divide y clasifica determinando qué forma parte del dominio de lo "bello" y qué no, qué expresiones y sujetos son estéticos y cuáles, en cambio, "monstruosos". La estética controla los sentimientos y el gusto. Su poética discursiva regula los sentimientos y estetiza los cuerpos y sus producciones. En ese sistema de valores de centros y periferias, la negritud es cosa "monstruosa" y "fea", tal cual revela el poema rítmico, y que, por tanto, debe ser expulsada. Con esa carga semántica escuchamos el verbo *retrocedí* en boca de la corp/oralidad protagonista. En ese retroceder cronotópico reconocemos un desplazamiento hacia la marginalidad ("odié mis cabellos y mis labios gruesos" y "miré apenada mi carne tostada"); aparece el verbo *odiar* acompañando a los pronombres posesivos *mis* y *mi* alternadamente, en la descripción de partes del cuerpo/memoria femenino negro (nótese que los verbos en pasado obedecen a un acto de recordación). En este sentido, se evidencia un proceso de teratologización, una construcción monstruosa de esa corp/oralidad femenina negra que queda excluida del *ordo amoris*, según argumenta Emma León (2009) en su texto "El monstruo". Dicha expresión indica la existencia de un marco de referencia, a la manera de encuadre, por el cual se determina quiénes pueden ser amados, y por tanto aceptados e incluidos, y quiénes no: "se trata de un *Ordo amoris* cuyo papel central radica en establecer el orden de las cosas que pueden ser amadas y, por consiguiente, de las cosas que no pueden/deben serlo" (2009: 65). Por consiguiente, las múltiples operaciones por las cuales el *otro* deviene en algo monstruoso justifican la idea de su sometimiento, esclavización o exclusión del sistema; se le niega su carácter de humanidad.

El tramo textual que sigue da clara cuenta de cómo impactan sobre el cuerpo femenino esas lógicas de *exclusión abismal* (De Sousa Santos, 2018).³

Me alacé el cabello, me polveé la cara

y entre mis entrañas siempre resonaba la misma palabra:

(Coro) ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA!

Hasta que un día que retrocedía, retrocedía y que iba a caer.

Se trata de una serie de acciones performáticas —que buscan mitigar el peso de la diferencia colonial con el objetivo de alcanzar algún grado de aceptación o de ingreso al orden de las cosas que pueden y deben ser amadas en la geografía de poder (León, 2009)— que involucran la operación de identificación mimética con el blanco (polverse la cara y alisarse los cabellos). El cuerpo femenino negro, atravesado de manera violenta por la praxis y la semiosis colonial deshumanizantes, responde creándose una *máscara blanca*.⁴

1.3 TERCER MOMENTO: LA RE-EXISTENCIA A PARTIR DE LA MEMORIA COLECTIVA

Hacia el final del poema rítmico, la progresión de la voz/memoria poética llega a una autoafirmación que la devuelve a un estado de equilibrio personal y colectivo en

cuanto a su identidad cultural. Desde ese lugar periférico y fronterizo, la protagonista elaborará, arraigada en las memorias colectivas, un discurso y una práctica de re-existencia femenina marcados por la interseccionalidad (raza-género) de reivindicación y resistencia. El poema llega aquí a un punto de alto dramatismo, aturdidor, plagado de ruidos y gritos violentos en el que se escucha por primera vez la voz de esa corp/oralidad femenina que tomará la palabra y enfrentará los gritos:

¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA!
 ¡NEGRA!
 ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA! ¡NEGRA!
 ¡NEGRA!
 ¿Y qué? ¿Y qué?

La tensión en el diálogo del *yo/ellos* va en gradación hasta hacer estallar al sujeto en la pregunta *¿Y qué?* luego de una repetición martillante de las voces sociales/corales que le gritan el enunciado *NEGRA* de manera ensordecedora. En este fragmento, la protagonista enfrenta decididamente al *ellos*. Se posiciona desde un lugar nuevo, desde la confrontación. En consecuencia, el de la resistencia es un momento altamente dialógico, con gran dinamismo, de ida y vuelta entre las voces sociales y el *fluir* de conciencia de la mujer, en el que afirma y reafirma su identificación con la negritud: “¡NEGRA, sí!, ¡NEGRA, soy!, ¡NEGRA, negra, NEGRA, negra soy!”.

El cuerpo femenino se apropia del significante *negra* y lo repite, afirmando así su identidad. El texto da cuenta con fuerza de la lucha por el signo ideológico, la lucha por la re-acentación del enunciado *negra* entre el *yo* y el *ellos*. Es este un momento catártico, de reconocimiento, de visibilización y re-existencia. Por primera vez en todo el poema rítmico el enunciado es nombrado y asumido por el *yo* poético, que hasta este punto solo había aparecido en boca del coro. Aquí la corp/oralidad femenina negra se reconoce y se nombra, y al nombrarse se hace presente, se visibiliza y existe; pone en jaque la lógica del ocultamiento, del enmascaramiento y del acallamiento previos. La operación de representación ya no corre más por cuenta de *ellos* en el discurso, sino que la protagonista toma la palabra y se autoafirma. La resistencia reivindicativa, la re-existencia se estructura, entonces, a partir de una identificación de la protagonista como *mujer* y *negra*, dos ideogramas que reflejan la interseccionalidad que atraviesa ese cuerpo femenino. A partir de allí, el texto recoge una progresiva superación de la estética colonial, que da como resultado una liberación de los cuerpos colonizados, una reivindicación de una *aesthesis* otra frente a la estética como discurso de control de los sentimientos y de los cuerpos, que discurre entre los enunciados individuales y corales (por ello, entendemos que se trata de un proceso colectivo y comunitario).

Los enunciados que están casi al final *Y qué lindo suena y qué ritmo tiene*, que remiten claramente al aspecto esencial de lo rítmico/musical en el colectivo afro, operan como resistencia al discurso de la estética colonial abismal de lo “bello” y lo “feo”. En efecto, el texto concluye con el reconocimiento, la aceptación, la reivindicación de la identidad de la protagonista y la celebración de sus características, cantado de forma colectiva, comunitaria: “NEGRO, NEGRO, NEGRO, NEGRO ¡Negra soy!”.

Con el verso final, en el que se intercalan el masculino y el femenino, el personaje poético alude a la interseccionalidad que la atraviesa en su lucha (en tanto cuerpo femenino

negro) por descalzarse de las lógicas subyacentes que controlan y dominan las diversas esferas. La mujer no solo habla, sino que con su discurso construye un hacer performático colectivo que confronta a la Modernidad/Colonialidad. Es, entonces, el momento de la celebración, de la memoria ritual colectiva.

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES HASTA AQUÍ

El poema recoge una poética autobiográfica de identificación reivindicativa de un cuerpo fuertemente estigmatizado: el cuerpo femenino negro. A partir de ese proceso de memoria, que da cuenta de un estar siendo, un devenir con otros, interpretamos que espiga una narrativa que puede ser leída como feminista en tanto se estructura en resistencia y es construida a partir de una estética descolonial que reclama una re-existencia desde una oralidad rítmica marcada que interpela y resiste a la escritura en tanto técnica central para la modernidad colonial occidental. La resistencia que vehiculiza el poema rítmico pone de manifiesto la importancia de la interseccionalidad constitutiva de una subjetividad femenina en la que se articulan aspectos de raza, clase y género. El cuerpo femenino negro en resistencia, que conecta con sus raíces africanas y con su condición de mujer, denuncia, resiste y plantea alternativas que se alejan de un feminismo blanco-burgués escrito. De esta manera, se presenta la interseccionalidad como un eje fundamental para asumir las luchas y llevarlas adelante en diálogo con otras luchas. Como señala la filósofa brasileña Suelí Carneiro en su texto *Ennegrecer el feminismo*, "son suficientemente conocidas las condiciones históricas en las Américas que construyeron la relación de cosificación de los negros en general y de las mujeres negras en particular" (2017: 109). Esto se aprecia de manera evidente en el texto de la artista Victoria Santa Cruz, en el que aparece una cuerpo/niña cruzada por la herida colonial, una herida abierta que sangra y que remite a los procesos de conquista, dominación y apropiación de las mujeres coloniales por parte de la hegemonía blanco-europea y que está en la base de las sociedades heterogéneas de Latinoamérica y el Caribe. En ese sentido, Carneiro afirma que:

Esa violencia sexual colonial es también el cimiento de todas las jerarquías de género y raza presentes en nuestras sociedades configurando aquello que Angela Gilliam define como "la gran teoría del espermatozoide en la formación nacional" (2017: 109-110).

Así también, en tanto género literario desmerecido, la canción popular se configura en la intersección de la oralidad y la escritura y desde allí se erige como género de resistencia, por cuanto da voz a experiencias *otras* y modos *otros*. Durante el análisis del poema se detectó una marcada presencia de lenguaje de la calle, de las voces corales como operación de corrimiento del lenguaje hegemónico eurocentrado. Por tanto, creemos que podría constituir una literatura contrahegemónica o no canónica, puesto que se trata de un género fronterizo; la canción se ubica en una zona que está en los límites de la disciplina literaria en su historia local. Esto hace de estas zonas fronterizas espacios signados por una amplia gama de lenguajes y códigos culturales en tensión. Así, la inestabilidad misma de este espacio y su porosidad en el pasaje de lo solista a lo coral libera el terreno para el pensamiento abierto a la heterogeneidad. La canción popular se estructura como modo de dialectización entre forma y contenido, expresado en el ritmo y la oralitura que sostienen

una *aesthesis* otra. Desde esta perspectiva, el dominio de la *aesthesis* se constituye como un espacio primordial para interpelar los discursos homogeneizantes totalizantes modernos, y postula una alternativa hacia una pluriversalidad de sentires y saberes. Este texto de la cultura popular latinoamericana constituye, por lo tanto, una poderosa respuesta estético-ideológica con una fuerte resistencia, alternativa a la hegemónica, que destotaliza un modo único de sentir, de percibir lo bello, lo sublime, lo sagrado.

3. UN PASO MÁS: DIÁLOGOS CON LOS FEMINISMOS

Cabría, por último, articular la lectura a contrapelo del poema rítmico hasta aquí desarrollada con las reflexiones de la argentina María Lugones (2010) contenidas en su texto *Hacia un feminismo descolonial*. Allí, la autora realiza una crítica a la modernidad desde un lugar de transmodernidad, esto es, por fuera de las lógicas, estructuras y prácticas discursivas creadas por la modernidad. A partir del reconocimiento y la conceptualización de la diferencia colonial, en tanto estructura discursiva, práctica y política propia de la modernidad, construye una crítica de la categoría *género* en cuanto categoría moderna marcada por el binarismo de oposiciones. Su propuesta de feminismo descolonial parte de las posibilidades que ofrece la comunalidad (lógica extraña a la modernidad colonial y presente en nuestro objeto de estudio en la voz coral que remite a lo afro) y no de las que ofrece la subordinación; no parte de la oposición binaria de las jerarquías que constituyen la base de la colonialidad, puesto que considera que son intrínsecamente violentas, aspecto también presente en nuestro poema rítmico. Por ello, sentipienso desde los *locus fracturados* de las mujeres situadas, que pueden estar creativamente en coalición (allí hay un claro guiño a la estética descolonial) y que toman en consideración las luchas ya llevadas adelante por las mujeres negras. Propone partir del diálogo creativo en tensión del estar siendo (y no del ser), desde las diferencias, para desafiar las dicotomías propias de la colonialidad del poder. La propuesta de Lugones es caminar hacia el *giro descolonial*, en tanto movimiento de desenganche metodológico, teórico y práctico de la colonialidad. Parte de una tesis que puede dar sentido a una posibilidad de descolonizar los feminismos hegemónicos u occidentales desde los feminismos del sur, desde los no hegemónicos, en este caso, desde un feminismo negro, como el que aparece en el poema rítmico analizado.

La pregunta que surge al cabo de estas reflexiones es por qué en los movimientos feministas hegemónicos estos textos de la cultura tramados en la canción popular latinoamericana están relegados a lugares marginales; estas historias locales, historias mínimas, codificadas en este género *entrelugares* que constituye la canción popular latinoamericana, a mitad de camino entre la oralidad, la música y la escritura, quedan acallados, desvalorizados. Así, ir hacia el camino de las estéticas descoloniales es también una propuesta para construir un modelo alternativo de archivo, para hacer memoria en pos de comprender el presente de las luchas feministas de cara al futuro.

NOTAS

¹ Esta categoría bajtiniana remite al autor no en su vida autobiográfica, sino como conciencia creadora que reorganiza el material verbal para que devenga en un texto artístico a partir de la articulación ética-estética. En este caso la *autora-creadora* coincide con la *heroína-personaje*; por esto se trata de

un personaje *autobiográfico*. Sobre esto y sobre la actitud del *autor-creador* hacia el *béroe-personaje* ver *Estética de la creación verbal* (Bajtín, 1999: 11-181).

² Por citar un caso, podríamos mencionar los censos realizados durante los siglos XIX y XX en Argentina, y particularmente en Córdoba, en los que la categoría *afrodescendiente* se diluyó estratégicamente con la denominación de *pardos, mulatos, zambos y cuarterones*, según afirma el historiador cordobés Marcos J. Carrizo en su libro *Córdoba Morena (1830-1880)* (2012).

³ La categoría de *línea abismal* refiere a las divisiones de exclusiones abismales y no abismales generadas desde las *epistemologías del norte* en relación con las *epistemologías del sur*. Esta última categoría, del sociólogo De Sousa Santos, no refiere a una ubicación geográfica, sino que, en el marco de la geografía del poder, se constituye como una propuesta teórico-metodológica-vital que apunta a la visibilización y la validación de saberes y conocimientos surgidos en las experiencias de resistencia de grupos sociales sistemáticamente oprimidos e invisibilizados por la hidra capitalismo-colonialismo-patriarcado, grupos en construcción a modo de *ecología de saberes* con otros conocimientos, como los científicos y académicos. Desde esta perspectiva, las epistemologías del norte, re-producen sistemáticamente la línea abismal al dividir sociedades y formas metropolitanas decoloniales, de forma de validar, normalizar y justificar el dualismo normativo metrópoli/colonia en diversas formas a partir de la premisa de que "la única comprensión válida del mundo es la comprensión occidental del mundo" (De Sousa Santos, 2018: 293). Para profundizar, remitirse a *Construyendo las epistemologías del sur: para un pensamiento alternativo de alternativas* (2018).

⁴ En América Latina es crucial el abordaje del escritor caribeño Franz Fanon en su obra *Piel negra, máscaras blancas* (1973).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- (1999). *Estética de la creación verbal*. México D. F.: Siglo XXI.
- BUENO CHÁVEZ, R. (2010). *Promesa y descontento de la modernidad: estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima: Editorial Universitaria.
- CARNEIRO, S. (2017). "Ennegrecer el feminismo". En R. Campoalegre y K. Bidaseca (eds.), *Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes*, 109-115. Clacso-CIPS.
- CARRIZO, M. J. (2012). *Córdoba morena (1830-1880)*. Córdoba: Asociación Cooperadora de la Facultad de Ciencias Económicas de la UNC.
- DE SOUSA SANTOS, B. (2018). *Construyendo las epistemologías del sur: para un pensamiento alternativo de alternativas*. Buenos Aires: Clacso.
- FANON, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.
- INGENIO COMUNICACIONES (s. f.). *Documental Victoria Santa Cruz: retratos. Parte 1*: Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=Fx4ZiluO6gE>>.
- LEÓN, E. (ed.). (2009). *Los rostros del otro: reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*. Barcelona: Anthropos.
- LUGONES, M. (2010). "Hacia un feminismo descolonial", *Hypatia*, 25, (4). 105-117.
- MIGNOLO, W. (2000). "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, 34-52. Buenos Aires: Clacso.
- (2006). "El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial". En C. Walsh, A. García Linera y W. Mignolo (comps.), *Interculturalidad: descolonización del estado y del conocimiento*, 9-20. Buenos Aires: Del Signo.
- (2014). "Aesthesis decolonial" en P. P. Gómez (ed.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*, 30-54. Buenos Aires: Del Signo.

