

## "Mirando a través de los ojos de vidrio": voz, ritmo e identidad en *Unícroma* de Mónica Carrillo

Anelise de Freitas

*Universidade Federal de Juiz de Fora*

Marcela Batista Martinhão

*Universidade Federal de Juiz de Fora*

Esta investigación tiene como objetivo desarrollar un pensamiento sobre la obra de la poeta afroperuana Mónica Carrillo Zegarra. Su poética se desarrolla a través de una relación con otros textos y voces, que surgen en sus poemas para traer una performatividad que tiene que ver con la voz, el ritmo y la polifonía. En ese encuentro con sonoridades, que surge por la performance vocal o por la vocalidad implícita de los poemas, la poeta trae una carga identitaria que no se relaciona necesariamente con la vuelta a los orígenes africanos, sino con el mantenimiento de ese origen en la relación con la contemporaneidad. Así, sus poemas discuten la identidad de la mujer negra nacida en América Latina, pero siempre a través de la performatividad de sus poemas. Es decir, el lenguaje se encarga de hacer el papel identitario y es a través de ello que la identidad es evocada. Hemos elegido los poemas "Lundu" y "Juguemos en la jungla", integrantes de su único libro de poemas titulado *Unícroma*, y publicado en Lima en el año 2007, como ejemplos de los aspectos resaltados anteriormente.

Como consta en su biografía, la poesía de su poemario es "recitada, entonada o tan solo dicha"; al año siguiente, publicó un disco homónimo. Su poemario hace toda una referencia al universo musical afrodescendiente, a la danza del lundu, a los ritmos del reggae/reggaeton/ rap, a la música antillana y, claro, a las voces de las mujeres afrolatinas que resuenan desde su obra y vida. Su actuación se concentra en la cuestión política como activista de los derechos humanos. La poeta es también una cantante que se orienta hacia

la performance a través de diversos medios, principalmente el de la voz.

La poesía de Mónica Carrillo Zegarra es, esencialmente, atravesada por la voz —sea para dar la voz o la física de la voz— y por las cuestiones identitarias. No le importa mucho buscar una identidad raíz; sin embargo, es fundamental hacerse oír. Aunque el trabajo de Paul Zumthor no se centre en las cuestiones de la identidad, tampoco de una voz imaginada (porque, para él, incluso cuando se lee un poema en voz baja, se busca la entonación de los versos), lo importante es traerlo a la luz para comprender mejor las cuestiones del ritmo y de la voz en esa poesía, por lo que dice de la "ciencia global de la voz" (Zumthor, 2014: 17), justo porque en toda cultura la voz posee un papel fundamental.

En todos esos trabajos, la poeta se orienta hacia una musicalidad —presente en los versos— en conexión con un fuerte sentido identitario y comprometido socialmente, dando voz a las mujeres afroperuanas. Buscamos presentar cómo estos aspectos, de la voz y el ritmo, conviven de manera concomitante con los aspectos identitarios de su obra que, convergidos, crean la polifonía presente en su poética y reinscribe la ancestralidad en la actualidad.

Para Zumthor, la lectura poética nos posiciona en el mundo y nos descubrimos en él: me choco con algo, habiendo la acumulación de memoria que se origina en el cuerpo. La vocalidad se siente como presencia. Entonces, nos aporta algunas tesis sobre la vocalidad, tales como que la voz es alteridad y que todo objeto adquiere una dimensión simbólica

cuando es vocalizado; además, la voz sería una subversión o una ruptura de la clausura del cuerpo (atravesando su límite sin romperlo). Escuchar al otro es oír, en el silencio de sí mismo, su voz que viene de otra parte.

### Lo doble en “Lundu”

Comenzamos por el poema “Lundu”, cuyo título posee una interfaz con la música y los ritmos africanos. Lundu es un doble: tanto el nombre de una danza de origen africano como el centro de estudios y difusión de la cultura afroperuana fundado por la propia Mónica Carrillo. Es decir, de pronto se observa la interlocución entre las prácticas del performance conectadas al ritmo y a la música, así como con su identidad. A lo largo del poema, percibimos que hay un diálogo estrecho con artistas afrolatinos y con todo un campo de influencias de las diversas culturas provenientes de África.

El poema comienza con un epígrafe del poema “Sensemayá” de Nicolás Guillén. Él fue un poeta afrocubano nombrado, en el siglo XX, junto a José Martí, como el poeta nacional de Cuba. Su producción poética es conocida por su contenido comprometido socialmente y por la exaltación del negro. Parece que, justamente por ello, Carrillo Zagarra comienza el poema evocando los versos de Guillén. En el poema del epígrafe ya existe una musicalidad en las palabras que se repiten (como yerba-yerba, patas-patas, vidrio-vidrio, palo-palo) en una especie de anáfora, epífora y onomatopeyas —figuras estilísticas y de lenguaje esencialmente conectadas a la sonoridad—, una serie de versos que terminan con verbos en su forma infinitiva y rimas:

Tú le das con el hacha y se muere:  
¡dale ya!  
¡No le des con el pie, que te muerde,  
no le des con el pie, que se va!

(Guillén, 1963 [1931]: 68)

Observamos, pues, que hay un conjunto de rimas en muere-muerde y ya-va. También

se hace importante destacar que ese poema de Guillén fue musicalizado para orquesta por el músico mexicano Silvestre Revueltas en el siglo XX. La composición, con cerca de seis minutos, comienza en una especie de aventura y, en un creciente, se va volviendo cada vez más intensa. Desde la mitad de la canción todo gana una intensidad pulsante. El poema de Guillén resguarda su africanidad justamente porque viene de una ritualidad: la serpiente es un ofrecimiento, un sacrificio. Tanto en la música como en el poema, observamos la ritualización como el momento tenso entre el animal inferior que proveerá el encuentro de un grupo que baila y reclama a sus dioses. Al mismo tiempo que construye palabras (¡Mayombé - bombé - mayombé! Sensemayá...), el poeta también evoca la musicalidad africana. Así, Revueltas trae en su música la misma sensación ritualista del poema de Guillén.

Donde se lee “palo”, en el poema de Guillén puede ser tanto el palo con el que se mata a la serpiente, como la cantiga típica del Lucumi o de la Santería cubana, prácticas religiosas que practican el sacrificio animal; además, normalmente el palo es una canción que rinde homenaje y saluda a los muertos.

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.

(Guillén, 1963 [1931]: 69)

La lluvia —“su lengua bífida se mimitiza/ saliva el fondo y engulle la forma/ es poesía primaria, instintiva, ecológica/ o el tono más lírico de los spirituals,/ vive desde que los años eran definidos/ lluvia tras lluvia” (Carrillo, 2007: 33)— está directamente conectada con la serpiente del poema de Guillén, pues la lluvia, en las religiones de matriz africana, se relaciona directamente con la divinidad de la serpiente. Y la serpiente es la que lleva el veneno que nos

remite a la idea del *phármakon* platónico, reinterpretado posteriormente por Jacques Derrida, en el que el lenguaje es tanto una medicina como un veneno. Al final, no hay medicina que sea inofensiva, todo es una cuestión de dosificación, pues neutralizar el veneno es neutralizar el lenguaje.

La identidad solo puede nombrar su propia diferencia, el *phármakon* es lo mismo porque es tanto medicina como veneno. Ese *Phármakon*, ese filtro, al mismo tiempo medicina y veneno, ya se introduce en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia – sustancia de virtudes ocultas, de profundidad críptica, rechazando su ambivalencia al análisis, “lo que resiste a todo filosofema, excediéndolo indefinidamente como no identidad, no esencia, no sustancia, y proporcionándole, por eso mismo, la inagotable adversidad de su fondo y de su ausencia de fondo” (Derrida, 2005: 14, traducción nuestra)<sup>1</sup>.

El agua, además de su importancia para la cosmovisión de las religiones africanas, es también muy utilizada en los rituales de estas religiones. Tiene explícita relación con la fecundidad y la feminidad (los ríos, lagos, mares, cascadas y la lluvia son elementos relacionados con lo femenino y a los orishas representados por las mujeres). El agua representa la vida y la creación, pues de ella viene el alimento y la fecundación; representa aun la protección, pues ella limpia las impurezas y libra de las enfermedades. Sobre el agua de la lluvia, a su vez, quien ejerce el poder es Nàná. Ella, además del agua de la lluvia, tiene poder sobre el lodo y el limo. Y esos elementos, según las leyendas yorubas, tienen que ver con el origen del ser humano.

Importante es comentar sobre otro orisha, el orisha que comparte de lo masculino y de lo femenino, como la conexión entre el cielo y la Tierra, entre la lluvia y la tierra. Conocido y representado como la serpien-

te arcoíris, Oshumare es siempre hombre y mujer. Él vive en el cielo, pero viaja con facilidad a la Tierra por intermedio del arcoíris, justo porque tiene las características de una serpiente: la movilidad, la agilidad y la destreza. Además de eso, representa la prosperidad y la riqueza, porque también tiene conexión con la lluvia. En esta cosmovisión, todo lo que es doble y ambiguo es representado por este orisha. Él protege a la Tierra como si fuera una inmensa serpiente.

Y es también esa búsqueda por la musicalidad y la identidad que evoca ese poema de Carrillo Zegarra. La poeta va creando una compleja red de artistas latinoamericanos que se rozan y abren espacio para la interlocución entre la musicalidad y la identidad. Lundu responde al pedido para matar la serpiente y mira a través de los ojos de vidrio, esta vez no de la serpiente, sino del kikongo, que es una lengua oriunda de Angola, región de donde vinieron muchos pueblos para ser esclavizados en las Américas. Su criollización se utiliza en ciertos rituales religiosos de los pueblos afroamericanos. Por ser una lengua tonal, su musicalidad es importante para el campo semántico. Es decir, Carrillo Zegarra recurre, una vez más, a la musicalidad para resguardar y buscar la identidad afroperuana. Al final, se puede decir cualquier palabra que se convierta en cualquier cosa, porque lo importante es el ritual, la africanidad ritualizada.

La poesía de Mónica Carrillo Zegarra posee un aspecto filosófico, pero basado en las premisas de África, es decir, en una filosofía que proviene de otra realidad cosmogónica, una filosofía del gueto. Es desde ese universo que la musicalidad, los ritos y los ritmos se mezclan al proceso identitario sin conllevar ninguna problemática —los problemas, más bien cuestiones, se crean para aquellos que, como nosotros, se meten a

---

<sup>1</sup> A identidade só pode nomear a sua própria diferença, o *phármakon* é o mesmo porque é tanto remédio quanto veneno. Esse *Phármakon*, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência – substância de virtudes ocultas, de profundidade críptica, recusando sua ambivalência à análise, “o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo” (Derrida, 2005: 14).

recorrer su obra—. Este doble aparece tanto en el propio título como en la interlocución con el poema del epígrafe o en la palabra clave "lluvia", que dialoga explícitamente con un orisha que es un doble).

Al remitirse a la imagen del "bumerán concéntrico", Carrillo Zegarra propone que su herencia africana sea vivida en la vuelta, sin embargo, desde un mismo centro. La estética puede ser negra, también roja, verde y amarilla; no hace diferencia ser interracial, intercultural, interseccional o insurrecta. Para la voz de ese poema, más vale ser "inn", es decir, estar en comunidad, estar dentro y disolverse para ser cada vez más discernible como un sujeto. En kikongo, lengua cuyo nombre aparece en el poema, Lundu es también "quien viene después", o sea, quien sigue, una especie de sucesor. Es una mezcla de dos lados —África y América—, pero también de algo que sucede en estos lugares. Es decir, genera lo que sucede en es mestizaje: el tercer camino.

### Juguemos en la jungla

La polifonía en esta obra de Carrillo Zegarra se expresa de varias formas, pues son muchas voces enunciativas que comunican sentidos, voces ancestrales y contemporáneas que dialogan y forman su poesía y su obra. La polifonía es materializada por un yo, el que escribe, recita, canta o habla, y está constituida por un conjunto de voces que pertenecen a distintas fuentes que se encuentran en su momento de articulación, aportando un carácter novedoso y creativo a lo dicho. En el poema siguiente, la polifonía se expresa con el yo poético como una mujer negra trabajadora doméstica, una voz constituida históricamente por una miríada de voces de hombres y mujeres que se comunican desde la lejanía y desde el presente. De una forma conversacional, íntima y cuestionadora, el yo poético llama la atención de las feministas blancas hacia la desigualdad histórica sobre la manera con que las mu-

jes ocupan los espacios público y privado: "Juguemos en la jungla" es el título del poema, en primera persona del plural, precedido por el siguiente epígrafe: "Para nosotras las feministas".

El poema se inicia con una cuestión: "¿A qué clase de mujer te referes? tú, mujer, ¿el significado de lo "doméstico" es el mismo para ambas?" y, a continuación, afirma: "*Te advierto.*" Constituida como el punto de partida fundamental de la exposición hecha por el yo poético a lo largo del poema, la palabra "mujer" aparece en negrita, fisurando una posible unidad o consenso sobre el concepto; "*Te advierto*" también está en cursiva, reforzando que esta categoría socialmente construida como "mujer" está lejos de ser una unanimidad y fue construida bajo bases sociales e históricas jerárquicas y muy diferentes.

En el marco del feminismo hegemónico, el espacio de lo doméstico fue cuestionado a mediados del siglo pasado como el ambiente en que las mujeres blancas sufrían de forma más potente la opresión de género. Construidas como "reinas del hogar", las mujeres blancas de clase media o acaudaladas eran impedidas de tener una carrera y trabajar fuera de casa, e impelidas a cuidar de los hijos y a organizar la casa. En aquella época, el feminismo que hoy entendemos como hegemónico defendía la libertad laboral y la independencia financiera de las mujeres blancas, lo que representó un avance para la época.

Sin embargo, la realidad laboral para las mujeres negras siempre fue muy diferente al de las mujeres blancas: las mujeres negras siempre trabajaron fuera de sus hogares, nunca fueron consideradas socialmente como "reinas del hogar"; todo lo contrario, a lo largo de los siglos fueron explotadas como mano de obra barata, incluso esclavizada, para desarrollar las actividades domésticas más pesadas, como la limpieza y la alimentación de todos. Así, la cuestión que el yo poético plantea, en este poema de Carrillo Zegarra, es la siguiente:

## D'Palenque

Al espacio que cuestionas yo le dejo desde hace  
muchas lluvias  
mis uñas, células, unas motas de cabello  
y pestañas incluidas  
mi saliva, las ampollas de mi boca cuando prueba el  
cucharón,  
mis humores y sudor  
que mezclados con la carne,  
el arroz,  
las arvejas  
y el trasero  
que se mueve al  
cocinar  
constituyen lo "privado" de mi vida  
y para ti, mujer, ¿qué es lo "público"?  
un espacio que ventila lo "doméstico"  
teje redes, hace puentes, logra cambios.

(Carrillo Zegarra, 2007: 26)

En estos versos tenemos una dura crítica a las divergentes vivencias experimentadas por mujeres blancas y negras en el espacio doméstico: las extenuantes tareas domésticas ejercidas por el yo poético están expuestas en estos versos. Invierte la vida, su tiempo de vida, partes de su cuerpo, para constituir lo "privado" de su vida que, en la práctica, corresponde a lo "privado" de la familia para la que ella trabaja. Mientras tanto, para la mujer blanca, el espacio público sería aquel que ventila lo privado, los conecta y hace alcanzar cambios sociales e históricos importantes para ella, tan solamente para ella, pues no incluye en sus luchas por la igualdad los reclamos de las mujeres negras. Hay una diferencia fundamental entre las dos vivencias en este espacio:

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.

(Carrillo Zegarra, 2007: 26-27)

En seguida, hay una sucesión de cuestiones/cuestionamientos sobre las diferencias raciales, sociales e históricas que existen en

tre las mujeres, diferencias desguarnecidas por la postura conversacional, sin embargo cuestionadora, del yo poético:

No te odio,

(*tampoco te quiero*)

apelo a tu conciencia  
si me arrebatas mi domesticidad  
¿qué de privado me quedará?

Perdón por ser agresiva

(*quizá me equivoco*)

¿te dirigías a mí?

sí

¿a mí?

¿tú?

¿mujer?

(Carrillo Zegarra, 2007: 27)

En estos versos vemos explicitada la diferencia que comentamos anteriormente: las mujeres negras siempre trabajaron fuera de sus hogares; la construcción de lo "femenino" como el ideal de "reina del hogar" y de la madre idealizada nunca formó parte de la experiencia de la mujer negra: "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." (Carrillo Zegarra, 2007: 27).

El yo poético no niega la violencia sobre la mujer blanca; sin embargo, su postura dialogal llama la atención sobre la histórica violencia patriarcal masculina y blanca sobre sus cuerpos, que les arrancaban a los hijos y la libertad en *ser* que, no raramente, contaban con el connivente silencio de la mujer blanca: "Sé que hay asesinos sueltos que te matan,/ pero hace tiempo que lo hace conmigo" (Carrillo Zegarra, 2007: 27). La invitación hecha en el título del poema, "juguemos en la jungla", es una propuesta para que se diviertan juntas en la "jungla", ya no más en los bosques, territorio ya conocido por las mujeres blancas: "Siempre quieres que juguemos en el bosque/ territorio a

que estás acostumbrada./ Loba/ (¿qué estás haciendo?)/ Loba/ (¿qué estás haciendo?)” (Carrillo Zegarra, 2007: 27).

La diferencia entre una y otra vegetación puede ser compleja y difícil de hacer; sin embargo, la "jungla" se caracteriza por ser un bioma selvático muy húmedo, con una alta carga de lluvia. La invitación se extiende a la "selva de cemento", donde la mujer blanca no necesita esconderse, como podría ser necesario en la jungla; basta con mezclarse entre las personas como ella, del mismo patrón estético, impuesto como estándar aceptado socialmente:

te propongo que juguemos  
 en la jungla o  
 más fácil para ti  
 en la selva de cemento  
 no necesitas esconderte  
 sólo zambúlete entre la gente celeste como tú  
 nunca podré tener tu papel porque me descubren  
 fácilmente  
 Mi piel es un  
 666.

Perdón de nuevo.

Luego seguiremos jugando.

(Carrillo Zegarra, 2007, p. 27-28).

Cambiando de espacio, esta vez “jugando” en un restaurante, en el contexto de la selva de cemento, que se proyecta como civilizada, pero en realidad mantiene y obedece a las leyes de la brutal desigualdad social entre mujeres y hombres, negros y blancos, ricos y pobres, conformando lo que consideramos, en occidente, una "civilización", el yo poético reclama la lluvia como la vía de transformación desde el adentro conectado con lo de afuera, entre lo privado y lo público, lo íntimo y lo compartido:

En un restaurante hay un cartel con esos números  
 y mi imagen, 6  
 me extienden una alfombra rosada de cáscara de  
 cebolla 6  
 que me emociona hasta las lágrimas

voy a entrar 6  
 no los puedo ofender,  
 debo atender su llamado  
 es decir, 6  
 atenderlos, 6  
 confío que en el fondo para ellos  
 es una manera de demostrarme su cariño, 6  
 en fin,  
 han sido muchas lluvias.

(Carrillo Zegarra, 2007: 28).

En este momento los espacios se mezclan en la selva de cemento. Dentro del restaurante, irrumpe una tempestad, “muchas lluvias”, como el espacio de lo íntimo inundando, como la lluvia, el espacio de lo público, atendiendo a los clientes: “Me emociona hasta las lágrimas”. El poema termina con una serie de preguntas, como “¿Qué me queda, mujer?/ ¿Qué me ofreces?” (Carrillo Zegarra, 2007: 29), con una sola respuesta: “muchas lluvias”, rescatando a la “jungla” como el espacio que teje puentes, que conecta lo íntimo y lo público, capaz de construir un espacio que alcance fisurar las históricas jerarquías sociales fijadas en los espacios. La fuerza del agua sale desde lo profundo del cielo y se conecta con lo profundo de la tierra por el cuerpo de la mujer, el eslabón constituido por el llanto, como la lluvia, con su potencial de transformación creadora que sale desde el adentro del yo poético en una crecida, inundando de nuevas venturas las múltiples identidades posibles en el torrente de voces.

### Consideraciones finales

Quisiéramos traer la musicalidad y el ritmo en los poemas de Carrillo Zegarra como una idea de performance, según la propuesta de Diana Taylor, investigadora del campo de la historia, pero con interlocución en los estudios performáticos y las cuestiones latinoamericanas. Así que buscamos concluir nuestro texto trayendo la idea de la “per-

formance incorporada” (o sea, traer hacia el cuerpo), donde la memoria asume un lugar fundamental sobre el cuerpo como espacio por donde el repertorio de las performances rituales puede tener vida. El cuerpo actúa como un espacio de saberes.

Uno de los criterios discutidos para tratar sobre la performance es su temporalidad, es decir, toda performance (además de un cuerpo) debería ser determinada por su carácter efímero. Sin embargo, según Taylor (2013), ese es un criterio político, pues las prácticas performáticas no pueden demandar un tiempo en lo que se refiere a las “performances incorporadas”. Y las “performances incorporadas” han producido conocimiento y sacado a la luz el mantenimiento de la memoria y el fortalecimiento de las identidades. Tanto en la polifonía dialógica de los poemas o en su musicalización/musicalidad, los versos de Carrillo Zegarra pertenecen a la amplia gama de esas “performances incorporadas”.

La performance y la estética de la vida cotidiana cambian de acuerdo con la comunidad, reflejando las especificidades cultural e histórica existentes tanto en la representación como en la recepción. Mientras la recepción

se modifica en la performance en vivo, así como en aquella tecnológicamente mediada, solamente en la performance en vivo el acto en sí mismo, se modifica. Las performances viajan, desafiando e influenciando otras performances (Taylor, 2013: 28, traducción nuestra).

Así como Guillén, poeta afrocubano que no buscaba un puritanismo porque era imposible de ser alcanzado (buscando de esta manera el mestizaje), Carrillo Zegarra busca la mezcla del doble que, obviamente, se convierte en un tríptico. En sus poemas, evoca la musicalidad y la cultura africana, pero la cultura que es mestiza. La ancestralidad está en el rango, pero es una ancestralidad que dialoga con la contemporaneidad.

*Unícroma* tiene su origen en el griego y significa colocar de pie, mientras significa el color y también evoca a los objetos que reflejan la luz. Nada en la poética de Carrillo Zegarra viene al azar, todo es pensado y muy bien pensado. En lo que toca a la musicalidad, unícroma son las notas musicales que están entre las notas naturales. Una vez más esa poética está creando un tercer lugar entre el negro y el blanco.

## Bibliografía

Carrillo, Mónica (2007). *Unícroma*. Lima: Santo Oficio.

Derrida, J. (2005). *A farmácia de Platão*. São Paulo: Editora Iluminuras.

Guillén, Nicolás (1963 [1931]). Sensemayá. *Sóngoro Cosongo*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Osman, E. (2016). O fármakon de Jacques Derrida. *ConTextura*, 8, 11-19. Junio.

Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Zumthor, P. (2014). *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify.

---

<sup>2</sup> A performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade refletindo a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção. (Enquanto a recepção se modifica na performance ao vivo bem como naquela mediada tecnológicamente apenas na performance ao vivo o ato em si se modifica.) As performances viajam desafiando e influenciando outras performances (Taylor 2013: 28).