

Un canto de resistencia: la metáfora y la ironía en *Unícroma* de Mónica Carrillo¹

Judith Mavila Paredes Morales

Introducción

Como sabemos, la empresa colonial se basó en la obligación e imposición de formas del saber eurocéntrico en perjuicio de otros modos de concebir la realidad, con efectos tan profundos que hasta el día de hoy sufrimos. Sin embargo, poetas como Mónica Carrillo nos muestra que, mediante la literatura, se puede luchar contra este saber impuesto, y que la descolonización es un camino largo, pero no imposible.

En este trabajo, estudiaremos dos poemas titulados “Karma” y “Ghetto rap”, que son parte de *Unícroma*, primer poemario de Mónica Carrillo Zegarra (Lima, 1978), publicado en agosto del 2007. Este poemario está estructurado en dos partes que presentan como títulos “Carimba”, integrado por doce poemas, y “Reggae en reggaetón”, sección que presenta tres poemas.

La secuencia del poemario *Unícroma* se desarrolla sobre los temas de la desestructuración del orden hegemónico patriarcal y eurocentrista, llevado a cabo por la locutora en su condición de mujer y de afrodescendiente. Carmen Ollé afirma al respecto que la poesía de Carrillo “se inserta en un legado poético que Susana Reisz ha llamado ‘voces sexuales’”. También, subraya las “referencias a rituales y cantos africanos, a la música

antillana, y todos ellos retan, con frescura y energía, a la cultura hegemónica, discriminadora y excluyente” (2007, p. 9). Continuando con esta línea de pensamiento esbozada por Ollé, analizaremos dos poemas que se ubican uno en “Carimba” y el otro en “Reggae en reggaetón”. Estos son “Karma” y “Ghetto rap”.

Karma

El poema “Karma” destaca por el uso del espacio en blanco de sus seis estrofas. Además, desde el título evidencia un contradiscurso con respecto a occidente, ya que “karma” es un término propio de las religiones dhármicas donde se desarrolla una relación entre una causa y un efecto o consecuencia de una acción.

El poema inicia con los dos versos siguientes: “¿inocente o culpable?: / más que eso: destinada” (p. 13), quebrando las posiciones antagónicas de víctima o victimario y anteponiendo la idea de destino, como si hubiera algo más allá de nuestro control humano. De ahí que muestre su insatisfacción vía una metáfora² líquida, por la vida que no llega en toda su plenitud. Esta existencia no es la de un río, sino lo que en cuentagotas permite obtener:

¹ Versión editada y revisada de la ponencia presentada por primera vez el 27 de octubre del 2015 en el *II Congreso Internacional en homenaje a Nicomedes Santa Cruz (a 90 años de su nacimiento): identidad y literatura afroperuana* organizado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

² En esta investigación, asumimos la metáfora no como una simple intersección entre campos semánticos ni como desvío de la norma, sino como un campo figurativo que presenta una realidad nueva y una modalidad autónoma (en este punto seguimos a Stefano Arduini, en su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, 2000).

“la vida en cuentagotas
 me chorrea
 lo que ha sobrevivido a la historia
 se almacena en un bacín y parece
 escupitajos”. (p. 13)

Los espacios en blanco funcionan como elipsis de lo que ha quedado de la historia, restos abyectos representados en los semas “bacín” y “escupitajos”. La locutora, asimismo, se vale de estas imágenes para cuestionar esa historia oficial que ha ocultado o acallado a la parte sobreviviente que corresponde a la diáspora africana.

En la segunda estrofa, nuevamente, se objeta la posición incompatible de víctima y victimario. Esto se debe a que no puede evitar ser una “eterna doliente”, pero tampoco puede sortear la visión colonialista al “utilizar el jabón / hecho con grasa de las vísceras / de algún / matalaché (p. 13). La locutora cuestiona su posición, ya que, por un lado, ha heredado el síntoma de la derrota (“eterna doliente”), pero, por otro lado, su presente le da ciertos privilegios que no le permiten cuestionar la otrora esclavitud (“matalaché”) que la lleva a la idea de derrota.

Otro campo figurativo antitético³ que se evidencia en el poema se da entre sueño/ realidad, que al igual que los versos anteriores parecen ser irreconciliables, pero lo que se muestra es la paradoja en que se encuentra la locutora. Estos semas aparentemente contradictorios muestran dos momentos en la existencia de la voz poética: uno es la visión romántica, la de la niña que sueña con el amor; el otro, la de la guerra perdida y la agresión sumamente violenta del otro occidental configurado a través de sinécdoques corporales: “dientes”, “uñas”, “lengua” y “ojos”. El caníbal no es el indio, sino occidente, tal como lo desarrolla en las estrofas tres y cuatro:

“En mis sueños de niña había amigos
 [con amor.
 Despierta: sólo dientes me agredieron
 uñas me cortaron la epidermis
 lenguas relamieron de mi
 Sangre
 ojos laceraron mi sonrisa” (p. 13).

Esto deriva en una posición sumamente frágil del sujeto: ella está en el peor lugar posible: el del “destierro”, “recordando lo suficiente / y olvidando lo posible” (p. 13). Sin embargo, a pesar de las imágenes de derrota, parece ser que la memoria es un espacio del cual asirse para no perderse del todo.

Otro espacio es el propio cuerpo como metáfora, en este caso, de recipiente, donde lo exterior en competencia con lo interior es lo que predomina. Al respecto, Lakoff y Johnson expresan:

“Somos seres físicos, limitados y separados del resto del mundo por la superficie de nuestra piel, y experimentamos el resto del mundo como algo de nosotros. Cada uno de nosotros es un recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro-fuera sobre otros objetos físicos que están limitados por superficies” (1995, p. 67).

Así, pues, en la estrofa cinco se despliega una metáfora del cuerpo como un recipiente con una epidermis reconstruida y con un interior donde pervive la memoria. Es decir, es en el cuerpo donde se materializa la tradición, pero también el dolor. A pesar de ser agredido, este cuerpo puede construirse a partir de esas heridas:

“Cobijo los recuerdos en un ghetto
 construido por mis brazos
 las costras ahora son corazas,” (p.13).

El cuerpo es un lugar de encierro, pero también de protección. Aquí, la lógica falocéntrica no puede traspasar y herir a la

³ Según Arduini, el campo figurativo de la antítesis “es uno de los procedimientos fundamentales de la expresividad porque se fundamenta en las contradicciones que nos rodean y que la opinión general trata de esconder” (2000, p. 121). Además, a este campo figurativo pertenece la ironía y otras figuras.

niña que lo habita: “la imagen de yo-niña / es lo único / allanado, / intangible, / blando e irrigado” (p. 14). Sin embargo, esta niña no está sola. Hay otras figuras femeninas que la acompañan en el destierro. De ese modo, se construye una hermandad.

Este cuerpo-ghetto nos muestra un alejamiento de la tan ansiada razón del discurso colonialista-moderno. Dicha separación de la razón se observa en todo el poemario. Hay una propuesta clara de estar al otro lado (“cuerpo”) de la dicotomía dominante “razón/sujeto”, debido a que en la racionalidad eurocéntrica el “cuerpo” ha sido fijado como objeto de conocimiento y alejado del entorno de la “razón/sujeto”. La separación originará otras exclusiones a partir de la materia, ya que se concibe el “cuerpo” como objeto y, por lo tanto, más cercano a la naturaleza, que lo convierte en sumiso y explotable. Esta dicotomía afecta tanto a las relaciones raciales como a las sexuales, y coloca a las mujeres y sus deseos en el eje del dominado, paradigma que subvierte la locutora al proponer la construcción del poema a partir de la metáfora del cuerpo-refugio.

En la última estrofa, la locutora de ancestros africanos “escucha en sus latidos / balbucear un tambor” (p. 14). Estos versos nos muestran que no todo está perdido, que los sujetos aún pueden asirse a la memoria ancestral. Todavía los sonidos de un tambor significan algo en su balbuceo.

Ghetto rap

Este poema presenta tres partes tituladas “Uno”, “dos” y “tres”. Los espacios en blanco se emplean para lograr una cadencia que proviene de formas musicales modernas (pero que, a su vez, presentan marcas del pasado como el blues). Al igual que en el poema anterior, en este se acentúa la importancia de la memoria y de los ancestros,

ya que de ellos proviene la inspiración de la locutora, pero también se alimenta del “ocaso” y “la oscuridad”. Es interesante observar cómo la locutora, desde los primeros versos del poema “Uno”, se va configurando a partir de semas negativos. Esto continuará cuando trata de nombrarse como “mujer” y “negra”.

El verso final de esta primera estrofa muestra la ironía que puebla todo el poema de “Ghetto rap”, donde confluyen varias voces: la de la locutora, las voces del pasado colonial y una voz masculina que, de algún modo, está construyendo la imagen de una mujer que está al extremo de la mujer ángel, que sería la mujer monstruo, conceptos propuestos por Sandra Gilbert y Susan Gubar en *La loca del desván* (1998). La locutora se coloca en ese lado perverso que los deseos masculinos elaboran, pero que la ironía tiende a desarmar. Por lo tanto, también termina abandonando esa posición subyugada.

Oswald Ducrot, en *El decir y lo dicho* (1984), explica que la ironía se origina cuando se presentan voces que discrepan en las figuras del locutor, enunciador y sujeto hablante. Esta multiplicidad y yuxtaposición de voces provocan el juego irónico⁴. En el poema estudiado, el desenvolvimiento de la ironía se produce precisamente cuando se trata de definir a la mujer afro.

El poema “Ghetto rap” emplea la musicalidad que proviene del rap y la representación de la mujer procedería del reggaetón. En este género musical, las voces femeninas son pocas y su representación pasa solo por ser un objeto sexual. En este punto, me parece pertinente mencionar el estudio que hace Angela Y. Davis en “I Used To Be Your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad” de la música post-esclavista, específicamente del blues que, desde los años veinte, la mayoría de sus letras revelaba la voz y la imagen de mujeres afroamericana-

⁴ “La ironía se produce cuando el locutor evoca a un enunciador discrepante de él mismo; repite o emite un mensaje que no refleja lingüísticamente su actitud de locutor, sino la de otro enunciador hipotético o real” (Torres, 1999, p. 71).

nas que se enfrentaban abiertamente a las políticas de género que formaban parte de las representaciones culturales tradicionales del matrimonio y las relaciones amorosas heterosexuales. En este poema, parece estar pasando lo mismo, al igual que las voces femeninas del blues empleaban la ironía para enfrentar el inglés oficial con el que proviene de los afroamericanos. A su vez, utilizaban la retórica masculina solo para transgredir la imagen de mujer que presentaba dicha retórica. En el poema de Carrillo, la voz femenina se apropia de una retórica masculina, tanto a nivel fonético como a nivel semántico. El ritmo del poema se torna trasgresor cuando a nivel semántico la voz femenina dice:

“pero también ser la mesías que adoras
 [por lo que
 sea
 ya sea por puta
 por ramera
 tal vez por mala
 que importa perra
 pero inspirando
 revolución
 revolución. (caliente)” (p. 43).

Aquí, hay dos voces en conflicto: la voz imperativa que se mueve en una lógica falogocéntrica, sumamente violenta, que aparece en los semas que reiteran la imagen de la mujer monstruo: “puta”, “ramera” y “perra”, pero fallan en su significado cuando la aludida no se siente interpelada. Al enunciarlos, le carga de otra significación que produce la risa sarcástica cuando termina con un pregón. Entonces, la locutora muestra una negación de ese retrato monstruoso creado a imagen y semejanza de los deseos masculinos, tal como leemos en la parte final del poema “Uno”:

“hoy soy cantora
 mañana roja o femenina
 pasado arcilla que se moldea según la
 [fuerza con que tu
 miembro
 diseñe el hueco (ja ja)
 de mi sonrisa” (p. 44).

Tal como lo hacían “Ma” Rainey y Bessie Smith, la locutora se adueña de su sexualidad, y se enfrenta a expectativas ideológicas de domesticidad y subordinación que produce la cultura dominante. Ya no es más una imagen reiterativa. Tal negación continuará en el poema “Dos”, donde se evidencia que las denominaciones funcionan como metáforas, específicamente como las catacrexis:

“Aquellas figuras que funcionan inapropiadamente, como una transferencia inapropiada de sentido; el empleo de un nombre adecuado para describir aquello que no corresponde exactamente a él y que retorna para perturbar y cooptar el lenguaje mismo del que fue excluido lo femenino” (Butler, 2002, p. 69).

Tales catacrexis las podemos leer en la estrofa dos:

“pero no soy pobre
 soy empobrecida
 pero no soy negra
 soy ennegrecida
 no soy de favela
 yo soy favelada
 yo no soy violenta
 (es que fui violada)
 no soy callejonera
 soy callejoneada
 yo no soy berraca
 yo soy berraqueada” (p. 45)

Judith Butler, en *Mecanismos psíquicos del poder* (2001), explica acerca de esta interpelación que, a pesar de ser paralizante y regresiva, puede tornarse habilitadora. ¿A qué se refiere Butler con esta doble posibilidad (que, por un lado, la interpelación no genere ningún cambio y, por otro lado, pueda producir una transformación)? Lo primero se explica a partir del proceso de la performatividad, en la cual el discurso logra constituir al sujeto al momento de nombrarlo por el género y raza (“mujer” y “negra”), que se evidencia cuando el nombre interpelado busca realizar la identidad a la que se refiere. Es decir, cita la ley, la actualiza en el presente de la interpelación. En este caso, se

asume de manera pasiva el nombre. Sin embargo, también es posible romper con el carácter iterativo de la cita, tal como lo ejecuta la locutora de “Ghetto rap”, ya que la identidad no puede ser totalizada completamente en lo simbólico. De ese modo, se puede ir en contra del carácter performativo del nombre dado y cuestionar o generar otras identidades (por ejemplo, “pero no soy negra / soy ennegrecida”) que cuestionen dicha interpelación. Y es precisamente al carácter iterativo de la performatividad la que posibilita que la norma sea redirigida y modificada.

Conclusiones

En conclusión, como hemos visto, esta lucha por romper con los lineamientos que se tejen a partir de la formación del sujeto “mujer” y “negra” recorren los dos poemas estudiados. “Karma” es configurado como un texto trágico donde el sufrimiento de la locutora se explica como parte de un destino. Sin embargo, aún puede sujetarse a un pasado que se resiste a morir a partir de la metonimia del tambor y producir una redención en la ruina. “Ghetto rap” es un poema que apela al ritmo del rap, y evidencia un pasado reciente, una forma de resistencia a partir del canto. Este género musical otorga un carácter antitético a las tres partes del poema. La voz irónica se ubica entre paréntesis para mostrar las contradicciones del discurso dominante. Aparentemente, parece estar en un segundo plano esta voz. Sin embargo, debido a que se trata de la figura del paréntesis, la locutora puede funcionar como una interrupción al discurso masculino al mostrar la falacia de su construcción:

“dices que me admiras
 porque bailo en una peña
 porque danzo en carnaval
 (pero son mentiras)
 dices que seré la mujer de tu vida
 (pero son mentiras)
 tú quieres que sea tu reina por un día
 y tu esclava por el resto de mi vida
 son puras mentiras

(*mentiras mentiras*)

puritas mentiras
 tan sólo mentiras.” (pp. 45-46)

En esta última estrofa del poema “Dos”, la polifonía se hace notar. Por un lado, tenemos la voz de la institución matrimonial. Por lo tanto, de la norma, a la que debe sujetarse la locutora, pero ella se niega a tal sujeción, ya que concibe el matrimonio como una suerte de esclavitud. Por otro lado, la voz la que todavía está prisionera entre paréntesis revela la real intención del amado. En la repetición encontramos no solo el ritmo del poema, sino también esa voz disfónica que, en los últimos versos, se liberará de los paréntesis (se podría añadir, de la lógica falocéntrica), y ocupará la posición principal en el poema sin dejar el otro lado, ese lado que le ha permitido tener una mirada crítica e interseccional de las identidades.

Bibliografía

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

BUTLER, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

_____ (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.

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

DAVIS, Angela (2012). I Used To Be Your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad. En Jabardo, Mercedes (ed.), *Feminismos negros. Una antología* (pp. 135-186). España: Traficante de Sueños.

DUCROT, Oswald (1984). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.

GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan (1998). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark (1995) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Ollé, Carmen (2007). Un poemario producto de la fusión. En Carrillo, Mónica, *Unícroma*. Lima: Ed. Santo Oficio.

TORRES S., María Á. (1999). *Aproximaciones pragmáticas a la ironía verbal*. Cádiz: Universidad: Servicio de Publicaciones.



Fotografía: Tammy Dobson