

**Metaforización musical y erótica en dos cuentos de autoras del Pacífico Colombiano, "Estebana Rumié" de Amalia Posso y "Cununo" de Dayana Zapata.**

**Musical and erotic metaphorization in two stories by authors from the Colombian Pacific, "Estebana Rumié" by Amalia Posso and "Cununo" by Dayana Zapata**

**Metáfora musical e erótica em dois contos de autoras do Pacífico colombiano, "Estebana Rumié" de Amalia Posso e "Cununo" de Dayana Zapata**

Maria Serna-Nêbura\*. ID. 0000-0002-0296-794X

Judith Solís Téllez\*\*. ID. 0009-0003-8092-2637

\*Universidad Autónoma de Guerrero, Centro de Investigación y Posgrado en Estudios Socio Territoriales, Chilpancingo, Guerrero, México, email: msernax@gmail.com

\*\* Universidad Autónoma de Guerrero, Posgrado en Humanidades, Facultad de Filosofía y Letras, Chilpancingo, Guerrero, México, email: solistellez2020@gmail.com

**Resumen.**

En este escrito se presentan algunos de los resultados de una investigación de tipo cualitativa aplicada a los cuentos "Estebana Rumié" de Amalia Posso y "Cununo" de Dayana Zapata, ambas autoras del Pacífico Colombiano. El objetivo es identificar la manera como se construye literariamente la imagen del personaje *mujer negra*.<sup>1</sup> para lo cual abordamos las diferentes formas de metaforización coincidentes en ambos cuentos como técnica complementaria a la metodología etnocrítica. Entre los resultados

---

<sup>1</sup> Betty Ruth Lozano basada en el feminismo negro decolonial, afirma que, para hablar de las mujeres afrocolombianas es imposible separar las experiencias de vida del ser mujer del ser negra, en tanto propone el concepto *mujer negra* (Lozano Lerma, 2016).

encontramos que la metaforización efectuada por estas autoras constituye personajes poseedores de un gran poder basado en la vivencia de la musicalidad y de su erotismo, por último, hallamos que ambos cuentos utilizan la fragmentación de manera contraria a la generalizada por las autorías masculinas al usarla para resignificar de manera humana al personaje.

**Palabras clave:** literatura afrocolombiana, autoras afrodescendientes, metaforización.

### **Abstract.**

This article presents some of the results of a qualitative research study applied to the stories "Estebana Rumié" by Amalia Posso and "Cununo" by Dayana Zapata, both authors from the Colombian Pacific. The objective is to identify how the image of the Black woman character is constructed in literature. To this end, we address the different forms of metaphorization found in both stories as a complementary technique to ethnocritical methodology. Among the results, we find that the metaphorization carried out by these authors depicts characters possessing great power based on the experience of musicality and their eroticism. Finally, we find that both stories use fragmentation in a way that contradicts the general approach used by male authors, using it to redefine the character in a human way.

**Keywords:** Afro-Colombian literature, Afro-descendant women authors, metaphorization.

### **Resumo.**

Este artigo apresenta alguns resultados de um projeto de pesquisa qualitativa aplicado aos contos “Estebana Rumié”, de Amalia Posso, e “Cununo”, de Dayana Zapata, ambas autoras do Pacífico colombiano. O objetivo é identificar o modo como a imagem da personagem negra é construída na literatura. Para tanto, abordamos as diferentes formas de metaforização que coincidem em ambas as histórias como técnica complementar à metodologia etnocrítica. Entre os resultados, encontramos que a metaforização realizada por esses autores constitui personagens dotadas de grande potência a partir da vivência da musicalidade e de seu erotismo. Por fim, descobrimos que ambas as histórias usam a fragmentação de uma forma contrária àquela geralmente usada por autores homens, usando-a para redefinir o personagem de uma forma humana.

**Palavras-chave:** literatura afro-colombiana, autores afrodescendentes, metaforização.

Enviado: 18/02/2025

Revisado: 23/03/2025

Publicado: 29/04/2025

Se cita: Serna, M y Téllez, J (2025). “Metaforización musical y erótica en dos cuentos de autoras del Pacífico Colombiano, “Estebana Rumié” de Amalia Posso y “Cununo” de Dayana Zapata” en *La metáfora en contexto, Litorales literarios*, ISBN: 978-607-26796-2-7, pp. 29-60. Doi. 10.5281/zenodo.15284496

## Introducción

En la literatura colombiana, sin duda, el autor más famoso es Gabriel García Márquez, quien tuvo el talento de capturar en su escritura la oralidad y los imaginarios en los que confluye la magia cotidiana de la realidad latinoamericana.

Menos conocida, y por ello vale mucho la pena el acercamiento a la escritura de autoras afrocolombianas en donde también convergen la música, la magia y elementos de la realidad mítica que no abrevan del realismo mágico sino de la identidad afrodescendiente; de la cercanía con la naturaleza, el erotismo, el baile, el ritmo sensorial del toque del tambor cununo y, desde luego, de la oralidad. Y al respecto vale la pena destacar la importancia de la puesta en escena, por medio de la voz, de la oraliteratura, por parte de Amalia Lú Posso Figueroa, autora de “Estebana Rumié” en cuanto a la representación de la mujer afrodescendiente.

En este escrito incluimos uno de los resultados referentes a la metaforización del personaje obtenidos durante la investigación *Cuerpo musical y erótico del personaje mujer “negra”*: *Imagen étnica en dos cuentos de autoras del Pacífico Colombiano* llevada a cabo del 2019 al 2021<sup>2</sup>. Son dos los cuentos en los que se basó esta investigación: “Estebana Rumié” (2001) de Amalia Lú Posso Figueroa y “Cununo” (2019) de Dayana Zapata Flórez, ambas autoras del Pacífico Colombiano, concretamente del departamento del Chocó, mismas que a la vez que impregnán sus textos con la riqueza de la oralidad de su región, aportan a la transformación de la literatura.

A pesar del gran tiempo transcurrido entre la publicación de ambos cuentos los asiste un diálogo, en gran parte dado por el estilo de metaforización utilizada en ambos, mismo que está relacionado con la corporalidad, la música y el erotismo como elementos de poder que las *mujeres negras* ejercen sobre sus propios cuerpos.

---

<sup>2</sup> Investigación de Maria Serna-Nebura publicada parcialmente, siendo este artículo el primero enfocado en la metaforización.

Para la construcción del personaje las escritoras utilizan múltiples recursos literarios. En este texto el objetivo es mostrar la diversidad de recursos metafóricos que utilizaron en tal construcción.

Para tal propósito nos servimos de la metodología etnocrítica propuesta por Jorge Ramírez Caro y Silvia Solano Rivera, en la cual se fundamenta la importancia del análisis de los textos literarios desde su relación con el mundo extradiegético, dicha revisión se sirve del análisis de las estrategias discursivas presentes en el texto, entre las cuales se ubica la metaforización, puesto que siendo elementos literarios pertenecientes netamente al texto, son referencias de la sociedad en que son construidos y con las cuales es posible reforzar las ideas sociales racistas o de equidad (Solano Rivera & Ramírez Caro, 2017).

Así nos fue posible encontrar la concomitancia de tres coincidencias metafóricas en los cuentos seleccionados, principalmente utilizadas para efectuar un intercambio de sentido entre la espalda y los elementos de su entorno:

(a) La mujer con la espalda. Siendo la espalda una sinédoque del cuerpo femenino negro y a la vez, con la función de un “artefacto de la memoria colectiva” (Jelin, 2002), la parte del cuerpo en donde las personas afrodescendientes esclavizadas recibían los latigazos del amo o del capataz.

(b) La espalda como un instrumento musical. La piel humana comparada con la piel que cubre el tambor “cununo” y éste a su vez funcionando como “tropo o metasemema cuando la comparación se combina con la metáfora porque uno de sus términos es, o ambos son, una metáfora” (Beristáin, 1995 [1985]) y así la espalda es, también, una sinédoque del instrumento musical.

(c) La espalda comparada con la naturaleza, sus peligros de serpiente venenosa y de río caudaloso.

Las conclusiones giran en torno al sentido musical y erótico de tales símiles, mismos elementos que son usados por los personajes de manera opuesta a la tradicional y racista hipersexualización histórica y literaria, para ser reconceptualizadas a partir de un erotismo que genera un espacio de poder sobre sus propias vidas.

## **La musicalidad en la población afrocolombiana**

El ritmo según el investigador Guerra, es un concepto multidimensional que se puede entender desde perspectivas tanto cósmicas como biológicas, así se le relaciona con la recurrencia y el retorno como con la inscripción de la identidad y la continuidad psíquica, asociándose a la canción de cuna y a la relación entre la madre y el bebé (Guerra, 2014). Esta visión del ritmo se alinea con la definición más técnica de la Real Academia Española que lo describe como un tipo de fluir manifestado en el orden de las cosas, con el que se generan sensaciones a través de las palabras y establecen proporciones en la música (RAE). Nos es posible entonces combinar ambas definiciones para entender que el ritmo como una forma de música que abarca la palabra, la expresión corporal y las emociones, constituyendo un elemento vital de la oralidad, que se vive en el lenguaje cotidiano y se desarrolla en diversas creaciones narrativas y poéticas, alcanzando incluso la literariedad.

## El contexto del Chocó

En el contexto social del Chocó, Ana María Arango establece un vínculo entre las formas musicales y el concepto sonoro-corporal relacionado con la cosmología y la pedagogía en el territorio, departamento donde la música se manifiesta como uno de los principales medios de comunicación aun desde la misma gestación, así que la música y el baile llegan a ser elementos esenciales en la construcción de su identidad étnica y estética (Arango Melo, 2014).

Además de la corporalidad es importante hablar de los instrumentos musicales, en este caso primordialmente del tambor cununo.

Meneses, Mena y Minotta destacan que para esta cultura es vital el uso de instrumentos musicales entre los cuales el tambor, la marimba y el clarinete juegan un papel preeminente, con los cuales la música es vivencia cotidiana que, tanto para la alegría como para la pena, puesto que a sus habitantes las palabras, las rimas y los ritmos fluyen igual que la gran cantidad de ríos, quebradas y esteros presentes en el territorio (Arango Melo, 2014).

Entre los tambores de gran relevancia, se encuentran los de mano, uno de ellos es el cununo (Birenbaum Quintero, 2006), como con la mayoría de los tambores de origen afrodescendiente, surge de la mixtura entre los recuerdos traídos por los africanos y las industrias musicales de los pueblos indígenas asentados en el lugar.

Para el músico tradicional Alirio Suárez está compuesto por un parche de cuero y madera fina, ocupa el segundo lugar en la organología del Pacífico colombiano, a su vez Ali Cuama menciona que hay dos variantes: una de tonalidad grave, conocida como macho y otra de tonalidad aguda llamada hembra y para finalizar Juan Valecilla anota que debido a la alegría que provoca el toque los músicos pueden intercambiar roles (Universidad del Pacífico, 2014, min. 3:40 - 8:20).

Entre los diversos elementos que constituyen a este departamento hay dos por los cuales es más ampliamente reconocido: el empobrecimiento del cual es víctima y su gran cantidad de población afrocolombiana. La primera característica en gran parte es herencia de la trata transatlántica, lo que genera condiciones de carencia social, política y económica, condición que las mujeres viven de manera muy atroz, pues aparecen en espacios de aún mayor vulneración que sus pares hombres, sufriendo con mayor rigor los efectos del Conflicto Armado Colombiano, entre otros tipos de conflictos.

A pesar de estas condiciones tan dolorosas, persisten en agremiarse y responder a través de diversas y constantes acciones políticas y culturales, llegan a ser protagonistas del espacio musical específicamente de la música clasificada como afrocolombiana. Sin embargo, sus esfuerzos no han obtenido los resultados suficientes en las demás artes ni áreas del conocimiento, no se les ha permitido el desarrollo de sus habilidades, lo que resulta en el desconocimiento nacional de la construcción de su propia identidad y de su visión de mundo.

Cruz, Calderón y Gómez encuentran que las propias víctimas del conflicto armado colombiano emplean los cantos tradicionales conocidos como alabaos para reivindicar su dignidad y sanar a través de las filosofías ancestrales comunitarias (Cruz Castillo, Calderón Martínez, Gómez Castellanos & Flórez Bello, 2020), de esta manera es posible afirmar que las *mujeres negras* colombianas además de utilizar la música como un medio de resistencia frente a la violencia, también lo usan como una manera de generar vida.

## Hipersexualidad frente al erotismo en la mujer afrodescendiente

La asociación con la música es uno de los más comunes con los cuales se representa a la mujer afrocolombiana, lo que podría ser visto de manera provechosa, pero en realidad suele llevarse a la estereotipación racial, en parte porque la música afrodescendiente está relacionada con el cuerpo sexualizado en ausencia de intelectualidad. Así lo confirma Birenbaum (2006) cuando señala que en este país la concepción de lo que significa ser una persona “Negra” ha estado forzadamente influenciada por percepciones relacionadas con el cuerpo y la sexualidad, conexión vista como falta de racionalidad y retrata a la comunidad como únicamente ocupadas en actividades ociosas y sexuales que no contribuyen al desarrollo económico.

Para ampliar esa percepción, Serna explora la imagen elaborada sobre Saara Baartman, también conocida como Saartjie la que halló como un claro ejemplo de la manera en que las mujeres africanas fueron obligadas a participar en el capitalismo a través de esclavización: destinadas a ser mano de obra, máquinas reproductoras de bienes económicos (esclavizados) y objetos sexuales para sus amos, funciones asignadas en la idea europea de la hipersexualidad de estas mujeres, idea que se implementó en la sociedad a través del científicismo con enormes repercusiones aún actuales para sus descendientes (Serna, 2014).

Entonces, si a la *mujer negra* se le asignó la hipersexualidad como el motivo para validar su animalización y esclavización, por lógica se le negó la posibilidad a ser eróticas. Como en los demás ámbitos de la creación de conocimiento Occidental, son los varones blancos los asignados para la generación de conceptos, misma comunidad que se encargó de crear la representación de la *mujer negra* como hipersexualizada, en ese sentido, suelen construir un erotismo, como afirma Claudia Sánchez, que opera desde el falocentrismo, el fálogocentrismo, el androcentrismo y el heterocentrismo (Sánchez Reche 2020).

Es por tanto que encontramos necesario ubicarnos desde otra epistemología de lo que es el erotismo, uno acorde al que estas mismas mujeres han venido construyendo desde diferentes frentes para ejercer su musicalidad y erotismo por fuera de las estereotipaciones que tanto daño causaron (y causan) a sus comunidades.

Uno de esos frentes es el *blues*, Davis destaca en la interpretación que de éste hacen las mujeres afroamericanas, una de las maneras en que ellas se oponían a la

hipersexualización, trastocándola en una forma de reivindicación de la sexualidad libre y alejada del ideal del amor romántico vinculado al matrimonio como modelo impuesto por la sociedad blanca (Davis A. Y., 2012).

Por otra parte, Lozano Lerma identifica en la poesía de las mujeres "Negras" del Pacífico Colombiano una emergencia epistémica erótica, a la que denomina agencia erótica afectiva, a través de la cual las escritoras desafían activamente la ideología patriarcal de lo que es el erotismo al incorporar elementos en los que se muestran como activas en la construcción y vivencia del placer sexual a la vez que no limitan el erotismo a lo sexual sino también a otras actividades y sentires corporales asociados al placer y el afecto (Lozano Lerma, 2019). Es posible interpretar que la investigadora se nutre de la concepción que de éste formuló Audre Lorde y que es la base principal para afirmar que las metáforas de los cuentos en este trabajo abordados poseen características eróticas en lugar de sexualizadas o mucho menos hipersexualizadas.

Lorde reconocida como una gran teórica afroamericana, explora el erotismo como la personificación de la fuerza vital de las mujeres, del que emana su creatividad, una forma de poder; el cual ha sido distorsionado desde las conceptualizaciones del varón y así poderlo usar como una más de las herramientas para la opresión sobre las mujeres, distorsión que es necesaria eliminar para que así el erotismo sea fuente valiosa de poder y conocimiento en las vidas de las mujeres (Lorde, 1984).

A nuestro parecer esta perspectiva sobre el erotismo se alinea con la que emergió a mediados del siglo pasado en el contexto del feminismo anglosajón, la cual según Sánchez se caracterizó como una expresión política que buscó recuperar el control sobre el propio cuerpo, el cual habría sido arrebatado por la religión y la moral patriarcal para el servicio a los varones (Sánchez Reche, 2020).

## **Representación de *mujeres negras* en el canon**

Para los varones la integración al canon es mucho más fácil que para las mujeres, puesto que, como menciona Noni Benegas en relación con los poetas y que consideramos aplicable a los demás géneros literarios, su género posee una tradición que los legitima

como pertenecientes a éste, heredan el capital simbólico acumulado por los siglos en que los hombres han sido los integrantes de lo que se entiende como campo literario (Benegas, 2017).

En tanto se naturaliza su pertenencia allí a la vez que se enrarece la aparición de mujeres, los casos han sido hartos evidenciados, uno de ellos es el de Agudelo Ochoa, quien al analizar el desarrollo del canon cuentístico colombiano entre 1900 y 2000 constató la circulación de más de mil títulos de libros en los que se repiten consistentemente los mismos autores varones (Agudelo Ochoa, 2015).

Sólo en las últimas décadas la amplia ausencia de escritoras en el canon de la literatura universal empezó a verse como una problemática tanto literaria como social, ausencia que es mucho mayor e ignorada en el caso de autoras racializadas en subalternidad como lo han sido las afrodescendientes, invisibilización que empeora si a esa suma de intersecciones le sumamos la de ser una mujer proveniente de un departamento tan empobrecido como lo es el Chocó colombiano.

La privación de escritoras afrodescendientes no implica la invisibilidad de personajes con las cuales se las representa, por el contrario, como las imágenes sociales son incorporadas, de manera consciente o no, en la obra literaria, es posible encontrar en el canon personajes afrodescendientes reducidos a la exageración de sus atributos corporales, la hipersexualización, la música de percusión y la falta de racionalidad, entre esas obras están *La historia del ojo* de Bataille y *Sinuhe el egipcio* de Mika Waltari, entre otros ya clásicos.

A pesar de esta historia, en la actualidad es cada vez más común la irrupción de la autorrepresentación humanizada de la *mujer negra* en diversos campos del conocimiento, ejemplos notables son las obras de Toni Morrison, Yolanda Arroyo, Mayra Santos-Febres y Chimamanda Ngozi Adichie, quienes en sus personajes reivindican el derecho a autorrepresentar a estas mujeres alejadas del estereotipo e incluyen una autoconcepción de lo erótico.

### **“Estebana Rumié” de Amalia Lú Posso**

Amalia Lú Posso Figueroa es chocoana, autora de los cuentos publicados en *Vean vé, mis nanas negras* (2001) en el que a partir de los elementos culturales de su región representa a veintiséis mujeres afrodescendientes a las que identifica como sus “nunas negras”, todas ellas poseedoras de un ritmo corporal de carácter sobrenatural y preponderantemente de poder erótico alrededor del cual giran sus vidas.

En el cuento aquí abordado, Estebana es una mujer joven que salió de su población natal en la ruralidad, para ir a trabajar como empleada doméstica a la ciudad de Quibdó capital del Chocó, donde es empleada como nana para la personaje-narradora de la historia. El ritmo de Estebana está ubicado en su espalda, por lo que su goce de vida se centra en su exhibición indiscriminada en negación de su toque, sin importar si se trata de la naturaleza o de los humanos. Así lo vive hasta que un recién llegado a la ciudad decide no respetar la negación, un acto que lleva a cabo en público para vanagloriarse frente a sus amigos. Esta violencia hace que ella se recluya y que él se enferme de gravedad y sólo pueda salvase si es perdonado por la espalda de la nana.

### **“Cununo” de Dayana Zapata Flórez**

Dayana Zapata Flórez es una escritora joven chocoana que retoma elementos de la oralidad, la música y la literatura afrocolombiana para construir textos de enorme calidad artística. Su cuento “Cununo” es publicado en el libro colectivo *Cuerpos Veinte formas de habitar el mundo* (2019) en la editorial Seix Barral. El nombre de su cuento “Cununo” es de un tambor del Litoral Pacífico Colombiano, en el que la autora juega de manera admirable con el lenguaje y su cualidad metafórica, a la vez que el contenido profundiza en concepciones filosóficas afrocolombianas y su vivencia en la cotidianidad. Como lectores asistimos a las imágenes que crea el *monólogo interior* de una mujer que mientras asiste a un concierto de música del Pacífico nos lleva por una multitud de imágenes poéticas, antiguas y eróticas del ser *mujer negra* como la pesca, la cocina, el baile, los manglares.

## **Metodología: la metaforización para relacionar al personaje con su entorno**

Este modelo de análisis es propuesto desde América Latina por Jorge Ramírez Caro y Silvia Solano Rivera, quienes a partir de una gran variedad de teorías literarias clásicas conectan las estrategias de análisis propuestas desde otras latitudes para comprender de una manera compleja y contextualizada las obras que se generan en este continente. Estos investigadores promueven la etnocrítica al personaje con el fin de identificar la manera en que éste es construido dentro del texto, pero a partir de su conexión con lo social, por tanto, trascienden la observación de los tradicionales valores estéticos literarios para procurar explicar las maneras en que los personajes ficticios están relacionados con el espacio cultural extradiegético (Solano Rivera y Ramírez Caro, 2017).

Uno de los grandes aportes de la etnocrítica es su particularidad de cuestionar dentro del texto la construcción del personaje étnico para con ello observar la posibilidad de racismo y de allí relacionarlo con el mundo real, no como un acto de señalamiento individualizado a la autoría, sino en su relación con el mundo que ésta habita (Solano Rivera y Ramírez Caro, 2017).

Dada su propuesta de considerar el papel de los recursos discursivos en su capacidad para discriminar al individuo étnico representado, en los cuentos tratados nos hemos enfocado en aquellos recursos discursivos que convergen en dar un sentido metafórico al personaje. En tal sentido hemos tomado de manera técnica el análisis hermenéutico de las diferentes formas de metáfora dadas en los textos para reflexionar sobre la construcción étnica del personaje.

### **La metáfora**

Elena Beristáin define la metáfora como un fenómeno complejo que abarca múltiples términos como *translatio*, prosopopeya, personificación, metagoge, metalepsis, sinécdoque, metonimia, metáfora mitológica, epíteto metafórico, metáfora continuada y metáfora hilada, así como conceptos relacionados con el extrañamiento, la desautomatización y la singularización (Beristáin, 1995 [1985]).

La misma autora sostiene que en la perspectiva de Richards, implica una transferencia de significado que va más allá de las palabras y que se extiende a los pensamientos que la sustentan, mientras que para Jakobson son discursos metonímicos que se basan en la similitud y en la organización sémica interna de los sememas (Beristáin, 1995 [1985]).

Somos conscientes de retomar sólo tres perspectivas básicas sobre el concepto, sin embargo, al tener en cuenta que, aunque parecen sencillas son en realidad complejas, la diversidad de significaciones que se le dan a la metáfora en los estudios literarios y la aplicabilidad que estas perspectivas otorgan a los cuentos aquí trabajados, consideramos pertinente no generar confusiones incorporando más significaciones.

Aquí también es importante mencionar que Mercedes Bengoechea afirma que la crítica literaria feminista se ha pronunciado frente a la representación fragmentada de la mujer en el modernismo masculino, la cual tiene por su función perpetuar la dominación simbólica, retratadas como objetos (Bengoechea Bartolomé, 2007).

Una clara muestra de tal función son la obra "Veinte poemas de amor y una canción desesperada" de Neruda, donde la mujer es descrita a partir de una serie de características abstractas que la despojan de su humanidad y el movimiento poético del negrismo en Cuba durante el siglo XX, que además de ser dominado por hombres recurrentemente dedicados a elaborar personajes mujeres afrodescendientes fragmentadas, solían además hacerlo desde su enfoque erótico (Bengoechea Bartolomé, 2007).

Al seguir estas premisas es posible entender la metaforización como una forma de partición del personaje para la vinculación de sus partes con otros elementos de la narración, para lo cual las autoras se sirven de manera indiscriminada de los diversos recursos retóricos (la sinécdoque, la metonimia, la comparación y el símil), es así como nos desentendemos de la discusión teórica del concepto para enfocarnos en nuestro objetivo de explorar la relación del personaje con los elementos de la narración.

## Los hallazgos: La metaforización del personaje

De la gran cantidad de aspectos que la metodología etnocrítica propone, incorporamos aquellos que se refieren a las diferentes formas de metaforización del personaje repetidos en ambos cuentos:

- a. Mujer-espalda.
- b. Espalda-instrumento.
- c. Espalda-naturaleza.

A continuación, desglosamos el listado de elementos metafóricos de los personajes, por tanto, al inicio de cada apartado y alineada a la derecha anexamos la frase de cada cuento al cual aplicamos la herramienta de análisis, iniciando con “Estebana Rumié” y de manera posterior “Cununo”.

### a. Mujer-espalda

“naides podía afirmar cuándo era nuca, hombros, cintura o nalga. Era sencillamente eso: espalda.” (Posso Figueroa, 2011, p. 128).

Son varias las frases con las cuales la voz narrativa da cuenta del cuerpo de Estebana: cabello, nalga, nuca, pelo, costillas, columna vertebral, cintura, hombros, talón, rabillo del ojo y dedos del pie. No obstante es en la espalda donde se enraíza tanto la descripción del personaje como el sentido mismo de la historia, este enraizamiento queda evidenciado desde la primera línea del cuento, donde aparece la espalda como fragmentación corporal gracias a la cual existe la historia misma, lugar donde se asienta el fenómeno musical, imagen repetida a lo largo del cuento que se convierte en marca de identificación del personaje, posicionado de manera quizás más vital que su nombramiento civil y de oficio.

Se trata de una espalda definida por su naturaleza rítmica. Su cuerpo-espalda está imbricado con una naturaleza permisiva y la animalización que constituye en una de las serpientes más temidas simbólica y efectivamente en el contexto extradiegético del Pacífico Colombiano.

“Expandirse, hundirse, elevarse y caer sobre la espalda tocando un cununo. El cununo, la extensión de mi espalda.” (Zapata Flórez, 2019, p. 170).

Respecto a su propio cuerpo menciona brevemente sus piernas, pero es en su espalda donde recae la mayoría de las metaforizaciones en las cuales se funda el cuento mismo: la espalda en vez del cuerpo, la mujer se ve delimitada a su espalda por la cual es representada casi en su totalidad. Por ello la notable suma de imágenes donde la espalda aparece metaforizada en criaturas marinas, barco, cuadro, manglar y por supuesto el cununo.

### b. Espalda instrumento

“Cuando iba a bailar, no permitía que los hombres le taparan la espalda con las manos” (Posso Figueroa, 2011, p. 129).

El cuerpo se metaforiza en una espalda que tiene por naturaleza el ritmo, uno que para ser activado requiere de la mirada. Los tambores y las tamboras, como instrumentos musicales están al alcance de la mirada y del oído de quienes se encuentren en su radio de acción. Estos son presentados y tocados por el público a través de la mirada y la escucha, pero es el tamborero y la tamborera las únicas personas que pueden tocarlos. Como público todos podemos asistir a la mirada, tal como en el cuento los personajes asisten a la visión de la espalda, les es posible tocar a través de la mirada, pero es Estebana quien decide esa manera del toque y quien niega otras maneras de éste.

Prestar atención a esta transferencia de sentidos, implica que la espalda es metamorfoseada en un instrumento musical que se activa con las manos, que para el contexto del Chocó como ya vimos existen los tambores de mano llamados cununos.

“En este momento sólo puedo oler y palpar sus manos en la distancia e imaginarlas tocando mi espalda como tocan ese cununo” (Zapata Flórez, 2019, p. 165).

Esa misma idea de la espalda como espacio donde ocurre la historia, se da gracias a la acción de las manos del cununero sobre el cuero del tambor, lo que genera un diálogo entre el cuero tocado con las acciones que se llevan a cabo de manera imaginaria sobre la piel de la espalda, es decir que la acción de toque del tamborero sobre el cuero, a través de la vista la narradora la traslada su propia espalda, con lo que hace de su espalda analogía del tambor.

Es de tener en mente que el instrumento en tanto objeto es uno con gran poder, así lo muestra cuando menciona que, además de haber sido creado por los mismos dioses africanos está en consonancia con las mujeres del Pacífico en sus “Voces como flechas que atraviesan la carne. Igual que un estallido [...] El cununo levanta las baldosas, las parte también estallan” (Zapata Flórez, 2019, p. 164) transforman el lugar, le arrebatan su materialidad. Al igual la narradora cuando desea “desplazar de la mente todo lo humano y material que haya para sentirse y sentir” (Zapata Flórez, 2019, p. 166) ocupa la misma función del cununo para arrebatar la materialidad a su entorno y así sentirse a sí misma.

### c. Espalda naturaleza

“sinuosas curvas que parecían tener el movimiento del río deslizándose por miles de piedras largas” (Posso Figueroa, 2011, p. 127).

La segunda línea del cuento asienta la relación del personaje con la naturaleza: “Había nacido en el cabezón del río de un pueblo situado abajo de una ruidosa cascada que obligaba a todos sus habitantes a hablar siempre a gritos para poder ganarle al estruendo” (Posso Figueroa, 2011, p. 127). Esta exageración en el volumen de la voz del personaje atribuida al lugar de su procedencia convierte esa cascada, aun sin informar el nombre del pueblo, en la primera marca de asociación del personaje con la naturaleza.

El *personaje* tenía "curvas que parecían tener el movimiento del río deslizándose por miles de piedras largas y permisivamente planas" (Posso Figueroa, 2011, p. 127). Esta comparación de la naturaleza con el cuerpo de la nana crea la visión de asimilación entre el cuerpo y la naturaleza que la rodea, figura que se repite hasta construir su imagen como

parte integral de la naturaleza no tocada por la civilización, virginal, armónica y salvaje, una mujer no solamente habita el entorno natural, su cuerpo es una de las tantas partes que componen la naturaleza.

Esta comparación ha sido usada en la literatura creada por varones para relacionar la mujer con la fertilidad, como espacio de exploración y conquista por parte del hombre quien allí siembre la semilla. En esta historia concreta se va más allá, se vuelve a su vez el mundo que habita y que la habita.

La vitalidad de la espalda nace en la naturaleza, tiene su forma, su sentido y es a la vez la receptora de la exhibición, Estebana es en sí misma parte de esa naturaleza exuberante que se complacer en sí misma, seduce de manera literaria a quien lee, tanto como la naturaleza que ella misma representa seduce a las empresas nacionales y multinacionales capitalistas en su afán de ejecutar megaproyectos de explotación de tierras y de la construcción de un canal interoceánico que cruce y la atraviese. Empresas que convierten este espacio en zona de guerra entre los actores armados oficiales y los ilegales, que en la actualidad mantienen al río Atrato, el río principal de la zona, convertido en gigantesco cementerio (Ríos de agua y muerte). Las condiciones reales de ese mismo río en el que se baña el *personaje* producen que la metaforización de la mujer con la naturaleza, cobre relevancia de tipo de crítica ecológica y social.

“Lo imagino extraviarse en los manglares, para sentirlo extraviarse en mi espalda. Lo miro e imagino sus manos recorriendo mi espalda como recorrería cada mangle, buscando el mangle perfecto, buscando un mangle para que su alma habite, así quiero yo que él habite en mi espalda.” (Zapata Flórez, 2019, p. 167-68).

La metaforización transforma esa mujer-espalda en espalda-naturaleza, convertida en manglar y otros sitios hídricos, esto con el fin de volver la espalda un espacio de la naturaleza navegable. Esa relación con el agua con lo cual la población del Pacífico está bastante familiarizada. Recordemos que la región conocida como Pacífico Colombiano comprende toda la zona que da sobre el Océano Pacífico, departamento del Chocó y las costas de los departamentos Valle del Cauca, Cauca y Nariño, zonas de gran abundancia de fuentes hídricas, de selva húmeda y gran pluviosidad donde la relación con el agua, especialmente en la forma de río, se da de manera vigorosa.

En el trabajo fotográfico etnográfico “Gente de agua: comunidades Negras en el bajo Atrato” es posible acercarse a esa comunión entre la población y el agua, del río como espacio de las mujeres lavanderas, como espacios de viviendas, de transporte, de

juegos, convirtiéndolos en “la principal arteria de comunicación y fuente de su economía pesquera. Es también un espacio lúdico, lugar de juego” (Ruiz Serna, 2008).

La imagen de la espalda-manglar recuerda la vital importancia como zona forestal de enorme valor ecológico de confluencia entre la selva y el mar, que los constituye en proveedores de alimento con un gran impacto simbólico en la cultura de sus pobladores que muchas veces se ve reflejado en las construcciones artísticas musicales y literarias.

Sin embargo, estos espacios han sido fuertemente afectados por las dinámicas económicas asociadas al desarrollo, que entre otras formas, ha sido efectuado como extracción maderera que inició a mitad del siglo XX y hoy se ha constituido en una de las mayores formas de extractivismo de la región, como lo muestra Sierra-Paz, quien encuentra que éstos son gravemente afectados por la reciente explotación maderera comercial que ha perjudicado la dinámica del ecosistema, ocasionando disminución en la fauna, efecto que recomienda observar a través de los conocimientos de los pobladores, puesto que éstos son conocedores de los cambios históricos y las afectaciones actuales que además de intervenir la fauna, afectan la relación cultural con el manglar (Sierra-Paz, 2018).

En el Chocó casi la totalidad de sus treinta municipios han sido nombrados en honor a sus ríos, el Atrato que como lugar de vida menciona Ruiz Serna (2008), es convertido por la violencia en anfiteatro público, pasó de ser las vías de transporte de personas y mercancías a transporte hacia la desaparición de cadáveres.

## **La metaforización erótica y musical**

Los ejes metafóricos hallados ya presentados, permiten elaborar un análisis hermenéutico de la manera en que los diferentes tipos de metaforización fragmentan al personaje, lo retratan por medio de sus espaldas, pero en lugar de volverlas objeto, las hacen humanizadas y erotizadas por la musicalidad. A continuación, incorporamos la reflexión sobre cómo los tres ejes convergen de manera individual en cada personaje para constituirlos en espaldas musicales y eróticas.

## Espalda musical y erótica de Estebana

Para Estebana hay una vivencia del erotismo en términos de Lorde, puesto que lo usa para a través del sentido de la música, abrir su cuerpo y responder con todos sus ritmos como una experiencia satisfactoria que atraviesa todas las actividades creativas de su vida (Lorde, 1984).

En la expresión de este autor la ropa sirve para resaltar ese aspecto de su naturaleza, fácilmente el ojo del público alcanza a desentrañar la Estebana real que expone a través del escote “empezaron a llamarla “la desnuda”, porque el escote que bordeaba la espalda ejercía sobre ellos una atracción de imán.” (Posso Figueroa, 2011, p. 128). El vestido es su necesidad de acoger las reglas de la ciudad, el escote su decisión de conservar su poder de vida a pesar del cambio en la expresión de su ritmo.

El vestido es señal de la pugna entre su naturaleza erótica antes expresada en libertad, con las imposiciones sociales que conlleva la vida en la civilización, funciona como espacio de conciliación entre lo primitivo y lo civilizatorio, con todo el peso evolucionista con que ha sido usada esta imagen en la antropología clásica. Éste intenta ser la herramienta para atender a las imposiciones de la nueva vida que afectan su ritmo y erotismo.

Ya no está la cascada ni las mininicas y esa pérdida afecta la potencia del ritmo de su espalda, puesto que, aunque sea ésta la fuente de su poder es gracias a su relación con la naturaleza como espejo que funciona, al ya no tener el mismo acceso a su reflejo, la mirada de otros humanos deslindados de esa naturaleza no logra reemplazar al agua y los peces, por lo que requiere encontrar otro espacio para potenciar el efecto y es el sitio de baile donde lo encuentra.

Sin embargo, ese espacio se dibuja controlado por los hombres, pues no se mencionan a otras mujeres y el varón puede expresar, libre de restricciones, su desinterés en aceptar las reglas que sobre su propio cuerpo pone una mujer. La decisión de Estebana es tomada como una banalidad y transgredirla se justifica en el deseo que la música y la

mujer efectúa en ellos, sumado a que están ebrios y excitados por la belleza de Estebana, lo que en lugar de perpetradores los convierte en víctimas.

"Al principio los hombres entraron en el jueguito, pero la chirimía, el calor, el rastrillo y la belleza de Estebana los iba encendiendo hasta que necesitaban aprisionarla por la espalda" (Posso Figueroa, 2011, p.129). Dado que sus intentos de transgresión habían sido efectivamente evitados por la palabra y el gesto negativo de Estebana, éstos planean aumentar la fuerza de su agresión y así alcanzar la satisfacción de lo que veían como una necesidad, entonces "varios hombres, disgustado por sus exigencias al bailar, estaban planeando hacerle una encerrona a Estebana" (Posso Figueroa, 2011, p.129), tácticas y exigencias que dan cuenta del poder de los varones en el espacio de baile.

La vivencia de su sexualidad en un contexto de poder del varón genera un ambiente de hostilidad en su contra, del que se entera por la información que trae el hombre de la casa, su patrón, quien hace llegar la advertencia de sus congéneres de la calle a la casa y la enuncia de manera abierta como algo de lo que debe cuidarse Estebana y no como algo que deba ser castigado en esos hombres. La solución que se presenta al *personaje* viene en la forma de prohibición por parte de la señora de la casa, la contravención a salir a ejercer su deseo, es decir: que cambie la forma en que vive su propio ritmo erótico en una aceptación total de la violencia del hombre del cual sólo puede protegerse la mujer encondiéndose en el espacio doméstico.

Aquí es importante prestar atención a que esa asociación de la espalda con la música es además del medio a partir del cual se cuenta la historia, también es el medio que la autora usa para situar al *personaje* dentro de lo erótico, definido así por la manera en que el ritmo genera una relación de placer Estebana y su espalda, y entre la espalda y los demás personajes del cuento.

Lo erótico está imbricado con las diferentes metáforas del cuento: nace en el reflejo que la naturaleza emite de la espalda rítmica y se refuerza a partir de la metaforización de la espalda con otras formas materiales de la naturaleza: "curvas que parecían tener el movimiento del río deslizándose por miles de piedras largas y permisivamente planas" (Posso Figueroa, 2011, p.127) con la exuberancia de la naturaleza, de la humedad y la lubricación, del deslizamiento, de un fluir armónico, de la animalización y que llega a su forma completa en la musicalización.

Un erotismo que no es una necesidad de hombre "Más a Estebana le daba igual despertar esa admiración en las sardinitas [...] en la gente de la calle, o en los hombres de Tambodó: le importaba sólo que la miraran" (Posso Figueroa, 2011, p.128), ni tampoco

se muestra como un signo de debilidad, pues no entrega la soberanía de su cuerpo a cambio del goce de ser mirada. Por eso en cuanto alguna pareja de baile intenta sobrepasar los límites que ella ha establecido en su ritual erótico, no duda en usar su lenguaje verbal-corporal para detenerlo, es decir que en la búsqueda de la satisfacción de su deseo tiene el poder de manejar sus propias emociones.

Es un deseo poderoso, por lo que no renuncia a él tras la advertencia en los intentos fallidos de transgresión ni la ya directa que recibe de boca de su patrón. Es un poder libre, en consecuencia, son su ética, no incorpora los señalamientos que se hacen sobre éste y su vivencia desde el exterior “nana Ru sonrió, dio la espalda y alzó los hombros” (Posso Figueroa, 2011, p. 129), no acepta la supresión que viene desde afuera, desde la amenaza lanzada por hombres de su propia etnia, ni la advertencia por parte del hombre presuntamente blanco y la prohibición de la también presunta ama blanca.

Estebana no interioriza el mensaje, no ha sido su decisión ocultarse y dejar de gozar con el ritmo de su espalda, por lo que decide, en cuanto tiene la oportunidad, transgredir la prohibición del ama “Hasta que pudo más la necesidad del halago a su espalda y una noche decidió irse a bailar aprovechando que mi papá y mi mamá estaban en una fiesta en la Gobernación” (Posso Figueroa, 2011, p. 129). La mujer transgrede y esa infracción desde la voz perteneciente al grupo étnico y social de sus empleadores, es leída como una expresión de su sexualidad incontrolable que recuerda que esta misma en su calidad de animal, como lo refiere Ida B. Wells, es la base sobre la cual fueron esclavizadas las africanas, con todas las consecuencias que esa idea les conllevó (Wells, 2014).

La advertencia encamina a ver el cuerpo erotizado como un territorio, que, a pesar de la autonomía de la mujer y su poder para ejercer su sexualidad, es factible de ser violentado: “se le atravesó a Estebana, la apretujó ciñendo su espalda [...] irrespetando a Estebana con su bailao de serrucho, ante la mirada de complacida de los otros hombres que lo reconocieron como el vencedor (Posso Figueroa, 2011, p. 130). Fue el recién llegado, quien tuvo menos conocimiento del *personaje*, quien se atrevió a llevar a cabo el acto que los demás hasta el momento sólo planeaban.

Aquí cobra eficacia la animalización del personaje, al ser trasgredida la advertencia verbalizada, es la mana animal que brota “en una palabra, quedó desguayangado después de tocar esa espalda” (Posso Figueroa, 2011, p. 128) al traspasar el espacio de la vista al toque, la espalda lo envenena.

Dos elementos del entorno debo mencionar, Mena Lozano refiere que desguayangado se puede interpretar como “desguañañado” o desguañañada, posición en que queda una persona que ha perdido la “guañaña”, o sea la fuerza, la energía, la vitalidad, también que se tiene la creencia que las serpientes nunca atacan por malvadas, siempre lo hacen cuando ven amenazado su territorio, es decir que es una forma de defensa, no de ataque (Mena Lozano, 2021).

Es gracias a la violencia sufrida por el toque, sumado a la negativa de Estebana por curarlo, que Basilio reflexiona sobre sus actos y termina por aceptar la decisión de Estebana sobre su propio cuerpo.

Si el punto de inflexión de su traspaso de la naturaleza a la ciudad lo marca el vestido, sucede igual en su paso de negación al toque de su espalda a la aceptación, el vestido colorado que usaba en público, que usó cuando fue violentada, ahora al aceptar dar la oportunidad de sanación al envenenado pasa a ser blanco, sanación que se hace efectiva cuando ella misma se reúne y recibe aprobación de las mininicas, como parte integral de ella misma, le dan su aprobación de sanación, que ella en consonancia con esa naturaleza se desviste permitiendo el toque, que acompañado de su canto, soltó en ella la risa y el temblor para curar “para quedarse siempre en su corazón y en el ritmo de su espalda” (Posso Figueroa, 2011, p. 134).

## **Espalda de una mujer “Negra” deseante en “Cununo”**

“Él ante mis ojos. Estar ante unos ojos es dejar de ser uno mismo. [...] Todo debería ser sobre mi espalda, caer encima de ella y morir en ella.” (Zapata Flórez, 2001, p. 166).

La protagonista es una fragmentación fundada en su espalda y ojos, en la primera se ejecutan las acciones que los ojos han deseado, es a través de ellos que se crea la imagen en la espalda. Desde la primera frase hay un entrelazamiento de las acciones con la metaforización del goce erótico y con la visualización de la música: “Ningún amante

nunca hizo sobre mi espalda lo que unas manos y un cununo hacen ahora. Encenderla” (Zapata Flórez, 2001, p. 171). Lo importante es lo que se observa, no lo que se escucha.

Desde el primer instante de la historia, el deseo es desencadenado por el acto de observación al movimiento musical “Allí está él. Él sin nombre. Él ante mis ojos. Él ante mis deseos. Él” (Zapata Flórez, 2001, p. 161), un deseo expresado sin rodeos y desde la propia voz del personaje, uno que emerge de la observación a un hombre, constituyendo al ojo como la parte del cuerpo que conecta música y deseo.

La historia versa sobre el deseo que el personaje pone en el sujeto observado, no por el sujeto en sí mismo, sino por la acción que éste acomete, el toque del tambor: “Un él contemplado entero. Contemplado en cada una de sus imprecisiones, de sus movimientos repetidos, de sus cambios leves.” (Zapata Flórez, 2001, p. 161). Es la observación del movimiento que crea el sonido lo que la atrae, la voz se empeña en no dejar dudas que no es el hombre mirado en sí mismo lo que activa su erotismo, es su cualidad de hacer música e inicia la metáfora cuerpo – cununo donde hay una renuncia a la palabra y una decisión por el tacto.

Toma la decisión desde el poder que le da manejar libremente su sexualidad, no es la música que la obliga, sino que ella se ha posicionado como la observadora que posee el poder para determinar qué sucede con ese apetito, el músico viene a ser metáfora del pintor, no es a él a quien compete la decisión de mover la historia.

Es relevante conocer qué es lo que hay en ese sujeto observado que despierta el deseo en el personaje, eso que no está basado en su persona como tal, pues el elemento primario que es el nombre no importa. Lo que interesa que toca el cununo y al hacerlo despierta el deseo: “Se convierte en mis deseos. Estar ante los deseos de alguien es entrar en una zona de riesgo” (Zapata Flórez, 2001, p. 163), porque éste aun sin violencia mata, quien está ante el deseo “muere para revivir en otra carne, para estremecerla, para ocuparla, para invadirla y habitarla” (Zapata Flórez, 2001, p. 163), tal como el cuero del animal que murió para revivir en el cuero de ese tambor, el sujeto por la fuerza del deseo de la mujer muere para revivir en la carne de ella, una muerte que en el sentido que ya no es un hombre con nombre e identidad, es la muerte de ese hombre para revivir en la forma de música en la carne de la mujer que ha sido tomada por el deseo fruto de la observación del sonido de la onomatopeya de tambor.

Pero la figura de la muerte del hombre observado permite su transformación en ser mítico masculino, de brazos y voz tan fuertes que son quienes dan existencia a la misma naturaleza y penetran en lo más profundo de quien escucha “se adentra hasta

descubrir secretos guardados y los pecados... esa no es una voz de este mundo, es la voz de un dios" (Zapata Flórez, 2001, p. 163).

Mientras la voz penetra el cuerpo y el alma, el sonido del cununo destruye el espacio físico donde suena, esta destrucción es sinónimo de transformación por medio del reconocimiento de los componentes espirituales guardados en la materialidad: "se mezcla con los ladrillos de las paredes, los recorre uno a uno palpando [...] alcanza a tocar las manos y sentir el olor de los hombres que los hicieron, roza las ideas que había en sus mentes mientras mezclaban la arena" (Zapata Flórez, 2001, p. 164); así la intención no es la eliminación en sí misma, sino que busca la liberación anterior a la transformación del mundo, posiblemente se refiera a la alteración de las mujeres antes de salir del Pacífico hacia la ciudad o incluso a la salida de África de las personas ya transformadas en esclavas.

Esa liberación que el cununo ejerce en el auditorio es la misma que ejerce en la mujer, mas no para que baile, sino para que despliegue mentalmente su goce erótico. Aquí, a pesar de que no es ella quien baila, la observación de las manos que sí lo hacen, la llevan a ese espacio que Fanon encontró como una de las funciones del baile entre los *Condenados de la tierra*: "En ciertas regiones utilizan este último recurso: el trance. Lo que antes era el hecho religioso en su simplicidad, cierta comunicación del fiel con lo sagrado, lo convierten en un arma contra la desesperanza y la humillación:" (Fanon, 1994, p. viii).

Ella traslada el cuadro que observa al interior de sí misma, que inicia con el toque del cununo a su propia espalda, que la libera al espacio mítico donde el pecado que previamente había mencionado alcanzado por la voz, no existe, ahora está en el terreno del cununo que la hace parte de él, recurre nuevamente a los verbos de la agresión: dominar, agarrar, invadir, penetrar, adueñarse, desintegrar, derretir, derrumbar, azotar, de una agresión que no elimina la existencia, que no daña, a la cual se entrega sumergida por el deseo: "Los truenos y los relámpagos la parten y la encienden, pero no la asustan, ella no se asusta, ella quiere ser partida y encenderse" (Zapata Flórez, 2001, p. 169), profusión de verbos que se enfoca en la reducción del cuerpo que goza, a la espalda.

En ese espacio mítico, la reducción que es la espalda en el mundo exterior donde la materialidad corresponde con lo que solemos llamar "mundo real", gracias a que es el espacio del goce, se la convierte en la inmensidad del océano en el que el observado se pierde, mientras ella se hace agua, animal, mangle, un lugar acuático donde él pueda depositar su alma y profundizar en ella, expandirse, matarla incluso mientras a la vez le

devuelve la vida, hace de su espalda un ser aparte de la mujer y a la vez es la mujer que desea que quien la toque como el cununero al cununo, se quede a habitar por siempre “caer sobre mi espalda es matarme. Hay muchas formas de morir [...] Quien cree tocar una espalda no sabe que se queda para siempre a habitar en ella, y eso quiero de él [...] Que la devuelva a la vida” (Zapata Flórez, 2001, p. 170).

Así como fue la vista de la música lo que desató el erotismo, es la terminación auditiva la que la devuelve al principio de la historia, la devuelve al plano material después de reconstruirse todo lo que fue liberado a través de la destrucción, finaliza su ejercicio erótico “Para la música. Se detiene. Yo me detengo en ella hasta el último eco” (Zapata Flórez, 2001, p. 171). Es abordada por el cununero, en realidad sí se dio cuenta que era observado y la historia termina con “Me levanto y, sin darle la mano ni responderle palabra alguna, le doy la espalda. Yo ya lo he imaginado todo” (Zapata Flórez, 2001, p. 172).

## Análisis de las coincidencias de metaforización en ambos personajes

El retrato de Estebana se enraíza en su espalda como fragmentación corporal donde se asienta un fenómeno, convirtiéndose en imagen repetida a lo largo del cuento que identifica al personaje al mismo nivel que sus nombramientos. La fragmentación es un recurso literario harto concurrido en la literatura de visión patriarcal, habitualmente medio para la objetivación y erotización de la mujer, reducida a los órganos que generen placer sexual en el varón (Bengoechea Bartolomé, 2007).

Ambos cuentos están asentados en la espalda de las protagonistas como metaforización de su cuerpo, de tal manera que trasciende la función estilística y se asienta en el significado mismo de lo que expresan ambos cuentos, la convierte en la base del eje significante de la historia. Siendo tan importante esta metáfora, consideremos entonces observar que la naturaleza de ésta es la fragmentación herramienta que en la representación artística de la mujer ha sido una manera para arrebatarle su humanidad.

Válido mirar que esta misma herramienta desde la visión masculina ha servido para deshumanizar a sus musas, principalmente con una función de sexualización como se puede evidenciar en la poesía negrista cubana, aquí no son las nalgas, los labios o el busto, ninguno de aquellos elementos que la mirada varonil encuentra deseo sexual. Ambas autoras han optado por fragmentar a la mujer que representan a través de su espalda, un lugar más cercano a la idea de trabajo, de la carga y de castigo por parte del amo blanco esclavizador.

Encontramos que de esta manera Posso Figueroa y Zapata Flórez utilizan la fragmentación de manera contraria a la generalizada por las autorías masculinas, transgreden el hábito de desvalorización, para resignificar el *personaje*. Efectúan un giro semejante a la *catacresis* en Gayatri Spivak, quien la define como una acción decolonial que toma categorías metodológicas de origen hegemónico para convertirlo a la causa propia dándole nuevos significados (Spivak, 1999). Así mismo vemos que las dos autoras de esta investigación, han usado la metaforización como una fragmentación para explicar el poder que sí bien es erótico, no es pornográfico.

Para el caso de Estebana se trata de un largo retrato corporal constituido principalmente por la descripción y el uso de figuras retóricas de tipo metafórico, que tienen la intención de representar a una mujer negra asociada con un ritmo corporal. Por su parte el personaje en “Cununo” no es fácilmente identificable puesto que no utiliza la descripción corporal para presentarse, se habla a sí misma por lo que quien lee no existe, siendo sólo posible conocerla a través de la narración de las acciones que se llevan a cabo en su pensamiento.

El cuerpo aparece a través de la metonimia de la espalda, esta parte que para el esclavizador era el lugar donde se ejercía el castigo mayor; los azotes. Es una estampa que trascendió lo extradiegético para incursionar en la literatura con el mismo sentido. Caso contrario se aplica en Estebana, da un giro fuera de la imagen histórica al definir al personaje por el orgullo amoroso que siente hacia su propia espalda, vuelca la mirada colonialista y erige una imagen poderosa en la cual ni siquiera hay un recuerdo de la extradiegética espalda perteneciente al amo como territorio de tortura<sup>3</sup>. En el personaje emerge en forma de territorio vivo, amado y merecedor de respeto, un espacio que no

---

<sup>3</sup> En *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres hay una relación histórica con el castigo a la esclavizada en la espalda relacionado con su sexualidad. También en la madre de Beloved en la novela del mismo nombre, de Toni Morrison, donde a pesar de estar la espalda marcada por los azotes del amo, el hombre “Negro” restituye su belleza y sentido erótico al besar las cicatrices.

puede ser tocado sin la autorización expresa de su dueña, un lugar de poder que da vida a la sujetá, un lugar propio y que posee poder en su capacidad de expresar un tipo de musicalidad.

En “Cununo” la voz se presenta a sí misma, sabemos que es una mujer “Negra” quien habla por la frase en que menciona el color de su propia espalda y la referencia al mito de creación del cununo como objeto divino creado por los dioses africanos para una pareja “Negra” en la que se muestra acogida con sus acciones. No usa la descripción de su cuerpo, pero constantemente hace referencia a fragmentos de su cuerpo para posicionarlo en escenografía de la historia, la espalda protagoniza esa fragmentación, gracias a su capacidad de mutabilidad es en ella donde tiene existencia el cuento mismo.

Cuerpo que para este cuento se delimita a la espalda, que a la vez es expandida gracias a la música, específicamente la del tambor mismo que es sacralizado en varias religiosidades afrodescendientes aparece en esta narración para conducir a la protagonista al mundo espiritual, confirma que para la narrativa afrodescendiente “Lo fantástico o sobrenatural funciona como estrategia narrativa de transgresión o subversión” (Vega González, 2000), el movimiento de manos del cununero activa el tambor, que con su sonido abre las puestas a ese otro mundo,

Sonido que es mana, por eso su toque tiene tabú, no cualquier persona puede tocarlo, sólo esa pareja elegida por la divinidad para quienes fue creado el tambor. Es en la correspondencia con el mito que da el poder al cununo de ser el utensilio que otorga al cuerpo el poder de trasgredir las leyes de la física que le permitan salir del cuadro epistemológico occidental con sus leyes materiales para la carne, la conexión con la ancestralidad es la que convierte el objeto en instrumento de viaje a otros mundos, así “lo fantástico adquiere necesariamente una función subversiva al deshacer las ecuaciones visible-real y vista-comprensión/conocimiento” (Vega González, 2000, p. 42), no es imaginación como acto ficticio ni como realismo mágico, es real que a través de los ojos la observadora traslada ese toque en el tambor a la propia carne de la protagonista, una mirada que crea y se re-crea a sí misma.

Esta espalda como metáfora del cuerpo, lo es también del cuerpo como naturaleza, situada en la mente de la protagonista evade las leyes de la física, se transmuta en la naturaleza misma, viaja en el tiempo, el espacio, entre mundos epistémicos. Los espacios centrales de esa naturaleza están relacionados con el agua: el manglar, el río, la lluvia... elementos presentes en la geografía del Pacífico colombiano y que se asocia al simbolismo de la población chocoana, por lo que es de común mención en las canciones,

rimas, poemas y anécdotas de sus pobladores, tanto en su función romántica, como en la violencia que han sufrido estos espacios que para la mentalidad de la población son lugares conectados con su propio cuerpo.

Esta mujer, aunque se muestre como la única que elabora el viaje espiritual, no está separada de las demás, en ella también habita la geografía física y cultural del Pacífico. Ese poder corporal cambia la manera de expresión de lo privado y en lo público, en lo exterior canta, baila, está el nosotras, está la sociedad con sus normas y valores, la forma del cuerpo que atiende a las reglas de la física. Está lo privado que es donde la espalda se expande, lo mítico es real y desde donde la protagonista extrae su poderío, no hay separación entre la espalda de su monólogo interior y la que ahora da cuando se acerca el cununero.

De esta manera casi la totalidad de la caracterización de ambos *personajes* es corporal, lo que dentro de la episteme Occidental viene a ser una personalización banal que atiende al pensamiento de opuestos jerarquizados, opone mente a cuerpo como representación de lo sublime para el primero y de lo banal para el segundo. En este sistema binario, las mujeres son divididas entre las caracterizadas por lo mental – espiritual y las que hacen uso de su cuerpo de manera sexual.

Entre los entramados históricos más relevantes hay que rememorar a La Virgen María, quien es en esencia espíritu, pues concibió “por obra y gracia del Espíritu Santo”, dicho de otra manera, a pesar de ser madre no fue tocada por hombre, su cuerpo no fue sexualizado, mito sobre el cual se instituyó la dualidad de la mujer: pura o puta, siendo la primera digna de admiración y la segunda de castigo.

En ese binomio la mujer “Negra” no podía alcanzar la santidad que apenas era remotamente posible para la blanca, porque desde el momento de la esclavización fue reducida a cuerpo máquina de trabajo y animal sexual. En esa visión las mujeres blancas, aunque también discriminadas por la religión, aún tenían la posibilidad de la santidad, en ellas era posible trascender el cuerpo, puesto que eran más que carne, condición que fue negada a la mujer “Negra”, convirtiéndose ambas en caras de la misma moneda: la Blanca jamás tendría el alcance sexual y reproductivo de la “Negra”, mientras la otra jamás tendría la santidad de la primera.

## Conclusiones

A través del diálogo entre los cuentos de Amalia Lú Posso Figueroa y Dayana Zapata Flórez, autoras afrocolombianas de distintas generaciones se revelan los imaginarios que prevalecen sobre dicha identidad. En el relato de “Estebana Rumié” se presenta la perspectiva de una mujer mestiza de la región, de una clase social que tiene nanas afromestizadas, siendo una de ellas la protagonista.

De Dayana Zapata Flórez Es “Cununo” en donde tanto la voz narrativa, como la perspectiva nos dan la autorrepresentación de un personaje afrodescendiente que se sumerge en la música del cununo y en el poder hipnótico de quien lo toca, las manos del cununero.

A través del análisis teórico y metodológico de la etnocrítica, propuesta por Ramírez Caro y Solano Rivera se analizan tanto las narraciones, como el contexto socio-histórico del Pacífico colombiano.

Para ambos personajes la espalda es eje de su existencia en la historia, al igual que el centro de su energía vital, entendida ésta como erótica que a su vez es activada por la música, misma que convierte esta zona del cuerpo en la fusión de ritmo y erotismo en un sentir que otorga poder a las protagonistas, puesto que lo viven de manera poderosa, son agentes de su propia historia gracias al poder que el reconocimiento a su propia corporalidad enfocada en la espalda como sinéctodo es activada en presencia de la música.

En Cununo es fácilmente identifiable con el instrumento musical, en Estebana es necesario ahondar la interpretación para llegar a ésta, pero lo que es coincidente es que en ambos casos este instrumento está mediado por el ritual para que se puede ejercer su toque, recuerda al candomblé donde algunos tambores son sagrados en sí mismos y no pueden ser tocados sin un ritual previo y que para nuestro contexto se puede explicar así: “El cununero antes de dar el primer pam en su tambor, primero lo mira, lo acaricia, es todo un ritual del hombre con el instrumento” (Universidad del Pacífico, 2014, min. 8:40-8:53).

En ambos cuentos la mirada y el tacto abren la puerta del deseo, pero como corresponde a elementos de poder; no es posible tocarlos sin un ritual de por medio, mismo que se efectúa a partir de la mirada. En el primer caso es la mujer— instrumento la que es mirada y quien exige la mediación de la palabra, para aceptar el ritual que incluye el vestido blanco, el regreso al agua y las mininicas. Lo contrario sucede con la segunda, es ella quien mira el instrumento y además elige la negación activa de la palabra, pero, en síntesis, para ambas es vital el consentimiento libre.

Ambos personajes son construidos a partir de una concepción del erotismo como poder, posible de asociar con la fundamentación de Lorde como un poder que conecta con la capacidad para el disfrute de todos los espacios de la vida (Lorde, 1984) poder erótico que ellas manejan desde la sapiencia de todo su cuerpo, no uno que las domina, sino que alimenta en ellas el manejo de sí mismas y su mundo, desde donde proponen formas armónicas consigo mismas, su entorno social y la naturaleza.

En la revisión de la metaforización se encuentran, principalmente, tres en los que coinciden los cuentos de Posso Figueroa y de Zapata Flórez: (1) la mujer con la espalda, (2) la espalda con el instrumento y (3) la espalda con la naturaleza.

Con respecto a “Cununo” encuentra multiplicidad de metáforas, pero hay coincidencias entre ambas autoras con respecto a la espalda y a la caracterización de sus protagonistas dueñas de sí mismas y dispuestas a hacer valer su voluntad con respecto a sus cuerpos y a sus deseos. Y una cuarta, en la que se transmuta en el mismo cununero:

De esa manera en la metáfora de la espalda se rememora el pasado de la esclavitud, el sitio del castigo del amo esclavizador y los latigazos, el traslado de mercancías y de cuerpos, aludiendo a la violencia sistémica del capitalismo, de la violencia estatal, paramilitar de las guerrillas y del crimen organizado; pero, también, la comparación de la piel de la espalda con la que cubre el tambor de mano llamado Cununo.

Así, pues, esa analogía entre los cuentos también implica a las autoras y el contexto geográfico e histórico del Pacífico colombiano, dado que la metaforización convierte esa mujer-espalda en espalda-naturaleza, transformándola en manglares y otros lugares del agua, con el objetivo de convertir la espalda en un espacio navegable, conexión con el agua que es cotidiana en la población del Pacífico.

Dentro de las conclusiones del capítulo podemos notar esa otra perspectiva sobre la animalización diferente al racismo deshumanizador, que se encontraba en el vocabulario de los conquistadores, por ejemplo, la palabra “mulato”, que proviene de

mula y que de esa manera se denominaba a los descendientes con mezcla española y negra.

La animalización en estas narraciones tiene que ver con la naturaleza mítica con el poder de la naturaleza que no está en la separación entre naturaleza y cultura a la que alude, por ejemplo, Lévi-Strauss sino ambos como parte de la creación en donde hay un respeto hacia la grandiosidad de la naturaleza.

Para finalizar, también es importante mencionar que estas dos apuestas literarias abonan a la decolonialidad y de manera concreta al feminismo decolonial negro al representar a las *mujeres negras* desde el propio poder, desde la exaltación de su región, de la cultura en la que habitan y que inscriben en la literatura una manera de metaforización desde la propia afrodescendencia, acto poco recurrente en la literatura general.

## Bibliografía

- Agudelo Ochoa, A. M. (2015). Hacia una historia del cuento colombiano. Fuentes para la historia del cuento hispanoamericano siglo XX. *INTI* (81-82), 147-169. Obtenido de [https://www.jstor.org/stable/26309937?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ac6170e86bc998188496e5ee23712e694&seq=18#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/26309937?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ac6170e86bc998188496e5ee23712e694&seq=18#metadata_info_tab_contents)
- Arango Melo, A. M. (2014). *Velo que bonito. Prácticas y saberes de la primera infancia en la población chocoana*. Ministerio de Cultura.
- Benegas, N. (2017). *Ellas tienen la palabra: Las mujeres y la escritura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bengoeche Bartolomé, M. (2007). Rompo tus miembros uno a uno (Pablo Neruda): de la reificación a la destrucción en los discursos masculinos sobre la mujer. *Circunstancia* (12), 25-39.
- Beristáin, H. (1995 [1985]). *Diccionario de retórica y poética* (7 ed.). México: Editorial Porrúa, S.A.
- Birenbaum Quintero, M. (diciembre de 2006). “La música pacífica” al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano. *Trans. Revista Transcultural de Música* (10).
- Cruz Castillo, A. L., Calderón Martínez, A., Gómez Castellanos, D. I., & Flórez Bello, S. A. (2020). Estrategias para la transformación del dolor desde la experiencia de mujeres afrocolombianas víctimas sobrevivientes. *Revista Cambios y Permanencias*, 11(1), 810–827.
- Davis, A. Y. (2012). I used to be your sweet mama. Ideología, sexualidad y domesticidad. En M. Jabardo Velasco (Ed.), *Feminismos negros. Una antología* (pp. 135- 186). Traficantes de sueños.
- Guerra, V. (2014). Ritmo, mirada, palabra y juego: hilos que danzan en el proceso de simbolización. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 119, 74-97.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: S. XXI.
- Lorde, A. (1984). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Berkeley: Lesbianas independientes feministas socialistas.

- Lozano Lerma, B. R. (2019). *Aportes a un feminismo negro decolonial. Insurgencias epistémicas de mujeres negras-afrocolombianas tejidas con retazos de memorias*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala.
- Mena Lozano, Á. E. (13 de mayo de 2021). Desguayangar, entrevista personal. (M. Serna-Nebura, Entrevistador)
- Posso Figueroa, A. L. (2011). *vean vé, mis nanas negras* (8a ed.). Bogotá: Ediciones Brevedad.
- Ruiz Serna, D. (2008). Gente de agua: comunidades negras en el bajo Atrato. *Maguaré* (22), 339-359.
- Sánchez Reche, C. (marzo - agosto de 2020). Ese oscuro sujeto deseante: reflexiones en torno al concepto de erotismo falocentrismo, colonialismos y feminismos. *MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales*, VII (12), 237-254. <https://www.redalyc.org/journal/5258/525866128024/>
- Serna, L. (2014). *Negra soy: la palabra de la mujer negra como construcción de su identidad erótica*. Tesis para optar al título de antropóloga, Universidad de Antioquia, Medellín.
- Sierra-Paz, S. (2018). Influencia de los impactos antrópicos en la estructura del manglar en la ensenada de Virudó, Bajo Baudó, Chocó, Colombia (parte I). *Revista Científica Sabia*, 4(1), 59-93.
- Solano Rivera, S., & Ramírez Caro, J. (2017). *Racismo y antirracismo en literatura: Lectura etnocrítica*. Costa Rica: Arlekín.
- Spivak, G. *A critique of Post-Colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Harvad University Press.
- Universidad del Pacífico. (2014). *Los cununos "golpes de resistencia"*. Recuperado el 2020, de UnidelPacifico - YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=qY4XUES2Asc&t=1s>
- Vega González, S. (2000). *Mundos mágicos. La otra realidad en la narrativa de autoras afroamericanas*. España: Universidad de Oviedo.
- Wells, I. B. (2014). Horrores sureños: La ley Lynch en todas sus fases. En M. Jabardo Velasco (Ed.), *Feminismos negros. Una antología* (pp. 71-96). Traficantes de sueño.
- Zapata Flórez, D. (2019). Cununo. En A. Ochoa, Á. Osorno, Restrepo, Omaña, Vélez, Mejía, . . . P. Ochoa, *Cuerpos. Veinte formas de habitar el mundo* (pp. 161-172). Bogotá: Seix Barral.