
Artículos

Cuerpos, afectos y sensibilidades en *Vean vé, mis nanas negras* de Amalia Lú Posso Figueroa



Bodies, affections, and sensibilities in *Vean vé, mis nanas negras* by Amalia Lú Posso Figueroa

 Jhon Jairo Mena Barco

Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación,
Corporación Universitaria Adventista, Colombia
jjmena@unac.edu.co

Orbis Tertius

vol. 30, núm. 42, e341, 2025
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 0328-8188
ISSN-E: 1851-7811
Periodicidad: Semestral
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 10 abril 2025
Aprobación: 28 julio 2025
Publicación: 01 noviembre 2025

DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e341>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/81/815424005/>

Resumen: Con base en el estudio que ofrece Le Breton sobre los sentidos y la conceptualización que hace Gabriel Giorgi en relación con el cuerpo, entre otros autores, entenderemos de qué modo a través del cuerpo de las protagonistas de *Vean vé, mis nanas negras* se tramita una apuesta reivindicatoria, donde en el mapa cultural las mujeres se destacan como portadoras de saberes y prácticas ancestrales, tomando la voz de toda una cultura afrochocoana para presentarse como esa fuerza que convoca nuevas hegemonías. Aquí se describe, a partir de los relatos de la escritora afrocolombiana Amalia Lú Posso Figueroa, la construcción de una poética de los afectos y las sensibilidades en escenarios culturales populares que sirven como dispositivos para destacar el poderazgo femenino. La interpretación crítica conducirá a comprender cómo al *desautomatizar* los sentidos se legitiman resistencias y se reconocen nuevos códigos mediante los cuales la cultura afrocolombiana interpreta el mundo.

Palabras clave: Cuerpos, Afectos, Sensibilidades, *Vean vé, mis nanas negras*, Amalia Lú Posso Figueroa.

Abstract: Based on Le Breton's study of the senses and Gabriel Giorgi's conceptualization of the body, among other authors, we will understand how, through the bodies of the protagonists of *Vean vé, mis nanas negras* conveys a message of vindication, where women stand out on the cultural map as bearers of ancestral knowledge and practices, taking the voice of an entire Afro-Chocoan culture to present themselves as the force that brings about new hegemonies. Based on the stories of Afro-Colombian writer Amalia Lú Posso Figueroa, this article describes the construction of a poetics of affections and sensibilities in popular cultural settings that serve as devices to highlight female power. Critical interpretation will lead to an understanding of how, by de-automating the senses, resistance is legitimized and new codes are recognized through which Afro-Colombian culture interprets the world.

Keywords: Bodies, Affections, Sensibilities, *Vean vé, mis nanas negras*, Amalia Lú Posso Figueroa.

Introducción

Si bien el tema de las luchas reivindicatorias de la gente negra es un asunto recurrente en la literatura afrocolombiana, casi siempre mediante abordajes similares, cautiva la atención que Amalia Lú Posso Figueroa, sin replegarse de esta que también es una de sus preocupaciones literarias, construye una estética única, seductora, planteando el contrapunto entre ritmo y literatura traspasado por un nervio incitante que es el erotismo, el despertar de los sentidos, los afectos, la sensualidad del cuerpo. En la obra *Vean vé, mis nanas negras* se conectan muchas temáticas, las cuales actúan como dispositivos para dar cuenta de la interpretación del mundo que hace la escritora y del acervo de saberes que se construyen en la cultura popular chocona. Hay en estos cuentos una experiencia subjetiva en torno al ritmo de los cuerpos, del cuerpo femenino, principalmente, que no aparece estereotipado o relegado al lugar común como objeto del egoísta placer masculino, sino que la autora propone una suerte de *performances*, y en esos escenarios el cuerpo de la mujer se configura como un lugar de poder, desde donde lucen autónomas, dueñas de su corporalidad y conscientes de su valor como mujeres negras.

La crítica literaria no se ha ocupado lo suficiente de la producción literaria de Amalia Lú. Los acordes resultantes de sus muchísimas presentaciones en festivales y encuentros nacionales e internacionales, las nueve impresiones de *Vean vé, mis nanas negras* en casi siete años, parecen no haber azuzado todo el ritmo necesario para que los investigadores se interesen más en la cuentística de esta afrocolombiana. En 2005, Ana Mercedes Patiño publicó el artículo titulado “El regionalismo en *Vean vé, mis nanas negras*”. En este trabajo, Patiño comienza declarando que, entre la riqueza literaria de los cuentos de Posso Figueroa, se destaca “el tratamiento desinhibido de la sexualidad femenina, la presencia de la música como texto paralelo al relato verbal y el aparente anacronismo del manejo de procedimientos retóricos propios de formaciones discursivas decimonónicas” (2005, p. 116). A Patiño le interesan los ritmos de las nanas negras en los cuales se conjugan la palabra oral y la música, no tanto los vericuetos de la sexualidad femenina que se pone al descubierto en los cuentos de Posso Figueroa. Se detiene en comprender cómo la escritora afrocolombiana sigue en pleno siglo XXI unos modelos retóricos del XIX que le funcionan bien, y que interpreta como “un gesto de afirmación de la región chocona, acto que reclama una literatura nacional más inclusiva, que reconozca el protagonismo de la cultura local de la región del Pacífico colombiano, de la mujer afrodescendiente y de la figura de la nana” (2005, p. 116). Coincidimos con Patiño al confirmar que en los cuentos de Posso Figueroa se evidencia la apropiación de un modelo tradicional –la investigadora se detiene en el cuadro de costumbres–, pero aquí dimensionamos que, además de apropiarse del modelo, también lo subvierte como una estrategia literaria reivindicatoria.

En 2007, Lucía Ortiz coordinó la publicación del libro *Chambacú, la historia la escribes tú*, que recoge una selección de trabajos producto de la experiencia académica de estudiosos de la causa afrodescendiente. Entre estos artículos se encuentra el de Margarita Krakusin, titulado “Cuerpo y texto: el espacio femenino en la cultura afrocolombiana en María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Edelma Zapata Pérez y Amalia Lú Posso Figueroa”. Comienza rechazando el lugar periférico que se le ha conferido en Colombia a la literatura afrocolombiana y agudiza el señalamiento aseverando que el corpus producido por mujeres padece una doble marginación: por ser negras y por ser mujeres. En el texto se hace una presentación relativamente breve de las tres primeras poetisas –Ramírez, Grueso y Zapata–, para luego detenerse con mayor extensión en la obra de Posso Figueroa. A juzgar por lo que se esgrime en las primeras páginas del escrito, este espaciamento en la poética de la chocona se debe a que las tres primeras escritoras han recibido cierta difusión –nada pretenciosa ni suficiente–, pero la última se conserva todavía inexplorada. Krakusin anota que una de las bondades de la obra de Posso Figueroa es que “abre un diálogo con otras formas de arte y presenta al lector las

preocupaciones femeninas de la mujer chochoana de color con respecto a sí misma, su sexualidad y su postura frente al hombre” (2007, p. 209). En este sentido, celebra que sea la mujer quien para el caso se apropia de la palabra para desnudarse al ritmo de su cuerpo. Nuevamente, resulta seductora la relación entre música y literatura. Nosotros avanzaremos más en la línea de los ritmos de los cuerpos y cómo esos cuerpos femeninos penetran en el mundo mediante una pulsión de sentidos aparentemente olvidados, como el tacto, el olfato y el gusto.

En este orden de ideas, los dos trabajos referenciados hasta aquí encuentran que el mayor atributo de la obra de Posso Figueroa es el tejido de un ritmo en el contar, ritmo que todos coinciden en posicionar como un atributo intrínsecamente relacionado con la cultura indígena y afrodescendiente, que siempre ha entronizado la música y la danza como instrumentos de goce y expresión social. Por eso, Olver Quijano Valencia, en su artículo “¿Qué llaman los golpes de tambor? Apuntes sobre música, agencia y re(ex)sistencia”, plantea una reflexión que reivindica el papel de la música como dispositivo a través del cual se tramitan la historia, la cultura y las luchas de esta América multicolor. En este trabajo hace una rápida mención de *Veán vé, mis nanas negras* y llama la atención hacia el ritmo erótico que traza la obra de la chochoana. Advierte que “estas apreciaciones y testimonios acerca de la relación entre el ritmo, la música y la rebelión indican un lugar distinto al tradicional, que asocia ritmo a cuerpo, cuerpo a erotismo, erotismo a exceso de genitalidad y música a divertimento, y no a vitalismo existencial y evidencia sociopolítica” (2010, p. 76). Nótese que Quijano Valencia apunta a un tratamiento de la música y el erotismo menos frívolo. Sugiere una perspectiva de estudio de la obra de Posso Figueroa más vitalista y sociopolítica.

Fuera de los trabajos mencionados, que son de corte crítico, se agrega que algunos poemas y relatos de la afrocolombiana fueron recogidos en la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* que publicó el Ministerio de Cultura de Colombia en 2010. En el volumen XVI, titulado *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*, se le conceden quince páginas que ofrecen una muestra de su prosa y su poesía. En esa edición, los compiladores Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo resaltan que uno de sus cuentos fue también publicado en portugués¹ y celebran que Posso Figueroa haya conquistado escenarios en Colombia, España, Francia, Venezuela, Argentina, México, Brasil, Ecuador y Estados Unidos con su espectáculo que lleva por nombre: “Cuentos eróticos del Pacífico colombiano”. Anotan que la escritora ha sido distinguida con el Decreto 0010 del 11 de mayo 2007, emitido por la Gobernación del Chocó, por el cual se exalta su vida y obra (2010, p. 169). Después de la publicación del Ministerio de Cultura de Colombia, destacamos el artículo “Leitor, leitura e a representação da intelectualidade feminina na literatura: de África à América Ladina”² publicado por Denilson Lima en 2024, donde propone que la producción literaria de cuatro escritoras afrodescendientes, incluida Posso Figueroa, “pode ser lida desde a reescrita da tradição em África a uma africanização da tradição das letras em outro território, a saber a América Ladina”³ (2024, p. 245). Luego concluye enfatizando sobre algo que profundizaremos en este estudio: “repensar a tradição literária afrodiáspórica é reler as tradições que são construídas por meio da escrita. De fato, há uma subversão estética e política nas narrativas” (2024, p. 252).⁴

Conectado con todo lo expuesto, en este estudio se explorará la manera cómo en *Veán vé, mis nanas negras* de Posso Figueroa se resignifican los “códigos culturales y las prácticas discursivas que representan y significan los cuerpos” (Giorgi, 2015, p. 66); de forma tal que se reconocen afectos y nuevos saberes del cuerpo que replantean los discursos sobre el rol social de la mujer, su identidad, pues “el recorrido crítico apunta, evidentemente, más a la dimensión cultural y simbólica, es decir, al universo de discursos, lenguajes y códigos que representan el cuerpo en sus múltiples dimensiones y le dan significado” (Giorgi, 2015, p. 66). Varias de las representaciones culturales que emergen en los cuentos de Posso Figueroa se vinculan estrechamente con las emociones y sensibilidades construidas en los relatos. En la obra se desarrolla una experiencia de mundo

que explica toda una dimensión corporal de los afectos. Se ensambla la retórica afectiva con la retórica de los sentidos. Los cuentos de Amalia Lú recuperan el rol de sentidos como el tacto, el olfato y el gusto, que han sido poco trabajados en la literatura canónica e incluso olvidados, y los articula en los relatos como mecanismos a través de los cuales se conoce el mundo femenino. Se subvierte la tendencia dominante en la literatura colombiana donde se advierte el ensalzamiento recurrente de los personajes masculinos, su acostumbrado protagonismo; por el contrario, establece un discurso donde el orden social sufre una resignificación sacudido por el poder de mujeres negras, nanas negras.

Amalia Lú Posso Figueroa: una pluma erótica al ritmo de *Vean vé, mis nanas negras*

Amalia Lú nació en noviembre de 1947. Es oriunda de Quibdó, la capital de Chocó, departamento de Colombia. Se la ha pasado hurgando en las entradas y salidas del cuerpo en búsqueda de un nuevo ritmo. *Vean vé, mis nanas negras* es una colección de veintiséis relatos en torno al ritmo de nanas que pasean por los recovecos del Chocó navegando por sus ríos, a bordo de una champa, como en el caso de Fidelia Córdoba, con quien se abren las narraciones contándonos que tenía el ritmo en las tetas. Sus pezones “señalaban al norte y al sur, al oriente y al occidente, arriba y abajo, al centro y adentro; marcaban siempre la ruta correcta” (Posso Figueroa, 2018, p. 17). También hallaremos a estas mujeres en tierra firme, como es el caso de la nana Honoria Lozano, cuyo ritmo estaba en el sentar y, entonces, “bastaba con que se moviera sobre el asiento para enloquecer a todos los que estuvieran mirándola” (Posso Figueroa, 2018, p. 107). Son nanas inquietas, vivaces, itinerantes, mozas y viejas, gordas y flacas, instruidas y empíricas, en todo caso, damas que se mueven según los avatares de la vida. El ritmo de los relatos lo determina el comportamiento femenino. Las nanas se van declarando, desnudando, desinhibiendo, como quienes se descubren desde adentro, desde su mismidad, por su cuenta, por su llamado interior, su estar en el mundo. El ritmo de las nanas tiene su propia fuente. Son ellas las que se empoderan en cada cuento y se retratan a su arbitrio, se entregan combativas frente a todo aquello que les haga morir las palabras, los quejidos, el ritmo, la protesta, la súplica, doquiera germine.

En los cuentos de Posso Figueroa no es la figura masculina, negra o blanca, la que describe a la mujer y sus hazañas; son ellas las que en casi toda la obra se vienen en una verborrea de palabras dichas a pie juntillas, contando su historia y reseñando con pícaro sutileza cómo los personajes masculinos se rinden genuflexos ante el ritmo ineludible de una mujer. En estos relatos la interpretación del cuerpo trasciende esa lábil mirada enmarcada en la mera sexualidad femenina, como ha sido costumbre en algunos estudios sobre la cultura afrodescendiente, muchos de ellos arrastrando estereotipos raciales y sociales. La cuestión es pensada como “series históricas y en relación con dispositivos de poder, con saberes y con modos de la experiencia subjetiva que operan como líneas de transformación y de rearticulación de sentidos y conductas” (Giorgi, 2015, p. 66). A través del cuerpo de las nanas se tramita una apuesta reivindicatoria, donde en el mapa cultural las mujeres se destacan como portadoras de saberes y prácticas ancestrales, toman la voz de toda una cultura afrochocoana para presentarse como esa fuerza que convoca nuevas hegemonías.

La obra literaria de Posso Figueroa se instaura en la tercera categoría que plantea el escritor barbadense E. K. Brathwaite al tipificar la literatura afrocaribeña, dado que la afrochocoana configura una “literatura de expresión africana en la cual el material popular se convierte en experimento literario” (1977, p. 156). Al hablar de “material popular” se acepta *ex profeso* que la literatura afrocolombiana está nutrida de composiciones artísticas pertenecientes a la colectividad porque de suyo nacen y de suyo hablan, pero que el escritor las reconstruye a su arbitrio. Como establece Betty Lozano:

existe una reafirmación de la identidad negra en las mujeres poetas que hacen uso de la tradición oral que reconoce y reivindica la afrodescendencia desde un lenguaje propio. Esta poesía cuenta una historia que no es la oficial, que cuestiona la historia colonial y que se teje desde y con la tradición oral (2019, p. 295).

Posso Figueroa, en su obra *Veán vé, mis nanas negras*, va tejiendo una especie de *frivolité*, como ella misma dice, con historias que se incuban en la marrullería y la coquetería de sus nanas negras, llegando hasta los oídos de la escritora, porque ellas se las relataron sin mojigatería mientras la llevaban a la escuela o atendían los quehaceres domésticos en medio de la cotidianidad azarosa, pero festiva, que se goza y se padece en Quibdó, la tierra donde se crio la autora. Reconoce Jaime Arocha en los comentarios a manera de prefacio en la novena edición de *Veán vé, mis nanas negras*: “refresca que este libro, al contrario de casi todos los que nos hablan del Chocó, no se regodee en inventarios de marginalidades y carencias. Es de erotismo, pero, sobre todo, de las alegrías rebeldes y palenqueras” (2018, p. 13).

Amalia Lú es considerada por muchos como una mujer mulata, pero a ella no le preocupa la intensidad de su negrura y se identifica como afrocolombiana. Siendo una joven con un carácter templado realizó estudios de Psicología en la Universidad Nacional de Bogotá. Su paso por esta casa de estudios estuvo sofocado por las constantes luchas en las que participó como fiel militante de las Juventudes Comunistas que habían tomado mucha fuerza en las décadas del sesenta y el setenta con sus arengas agresivas y sus ideales revolucionarios. Tras su graduación en la Universidad Nacional descubrió que la institución

aceleró el ritmo de mi cerebro, formándome como psicóloga, para que ayudara a desacelerar el ritmo del cerebro de los demás. Allí se disparó el ritmo de mi lado izquierdo y aprendí que el más justo de los ritmos es el que te permite pelear por el bienestar de los demás (2018, p. 15).

Su producción literaria se instaura, principalmente, en el cuento, lo suyo es el arte de contar, de ir hilvanando historias para ser relatadas con esa musicalidad que rememora los tambores africanos y el libre andar de las chocoanas, que bambolean ágilmente su humanidad, afanadas por buscar un escampadero para las lluvias torrenciales que descienden implacables sobre la selva chocoana. Posso Figueroa fue conquistada por sus nanas en el arte popular del cantar y del contar. Cuando cuenta, entonces canta. Reconoce que “mis nanas negras me enseñaron a disfrutar al milímetro la riqueza del cuerpo, me metieron en el corrinche de gozar con todos los ritmos que tiene mi cuerpo” (2018, p. 15).

La obra de esta autora es un canto a la herencia africana, pero vertida en el molde chocoano. Sus relatos, si bien mantienen esa raigambre africana que los nutre, se mantienen cercanos al Chocó de antes, de ahora; de ahí nacen. Las descripciones de los espacios ficcionales remiten a las riberas de los ríos que vierten sus aguas al océano Pacífico. Los personajes dibujan los rostros y el carácter de la afrochocoanidad. Y en esta tradición Posso Figueroa no se encuentra sola. Su amistad con el escritor Arnoldo Palacios, el autor de *Las estrellas son negras*, remite también al parentesco que conservan por la crudeza en el contar, el desparpajo que los mueve a presentar situaciones eróticas sin miramientos ni genuflexiones. Confiesa Palacios en las primeras páginas de la novena edición de *Veán vé, mis nanas negras*, que

imbuidos en el afán de no dejar morir el bagaje de la imaginación africana, de la imaginación negra, de la imaginación que no sale de leer ni escribir, Amalia Lú y yo nos encontramos. Es seguro que los cuentos del Chocó no son africanos, son chocoanos, pero, aunque en algo del fondo, sí lo son (2018, p. 7).

Entre los dos hay una intensa complicidad en la que aflora el respeto por la cultura heredada de los ancestros africanos, pero, al mismo tiempo, se liberan de proclamar la legitimidad de sus producciones bajo el paraguas de África o esa lábil y maniquea búsqueda de lo esencial negro.⁵

Anotaciones sobre cuerpo y sensibilidades en la cultura popular afrocolombiana

Los estudios sobre la cultura popular suponen un entramado de debates actualizados a medida que se movilizan tecnologías para comprender las subjetividades. En estas dinámicas, la diada cuerpos y afectos o cuerpos y sensibilidades emergen como otras categorías para entender de qué modo los grupos humanos resignifican el mundo.⁶ Abramowski y Canevaro señalan que “no deberíamos perder de vista el notable ímpetu moderno por racionalizar y comprender la realidad en su conjunto y allí también se incluirán las experiencias emocionales” (2017, p. 13). Efectivamente, las interacciones de los sujetos, por ejemplo, en la política, la religión o el seno íntimo de la familia ponen al descubierto una intrincada emocionalidad que atraviesa las representaciones culturales. El tema de los afectos ingresa a los estudios culturales con una obligatoriedad más que justificada, pues parece que no puede separarse el sujeto racional del sujeto emocional, actúan en correspondencia inmanente.

La cuestión de los afectos y las sensibilidades siempre ha estado allí tanto en la construcción de los productos culturales –literatura, pintura, escultura, música, etc.– como en el estudio crítico y teórico que se hace de los mismos, pues la actividad humana está condicionada en gran medida por la emocionalidad. En este sentido, Ignacio Sánchez destacó el auge, dentro de los estudios culturales latinoamericanos, del denominado “giro afectivo”, explicando que se trataba de lenguajes “que parecen haber encontrado en el estudio de la afectividad una forma de superar distintos *impasses* generados por la institucionalización de discursos originalmente concebidos como disidentes” (2012, p. 12). Intentaba relevar la necesidad de reconectar las cuestiones sobre ideología e identidades, que tanto importan, con los “nuevos” lenguajes surgidos desde las afectividades en la acometida de evidenciar una contemporaneidad cada vez más resistente al tamizaje por el cual ha sido interrogada. La literatura como producto cultural también soporta los mismos vaivenes y amerita su reinterpretación a partir de los lenguajes críticos de los afectos.

El interés de esta investigación no está puesto en escribir un estado del arte que dé cuenta sobre las investigaciones realizadas desde la crítica anglosajona hasta los estudios culturales latinoamericanos en materia de afectos y sensibilidades. Eso excedería nuestras intenciones. Simplemente se trata de ponderar la relevancia que tiene el estudio sobre la afectividad, pues permitirá evidenciar cómo en la literatura afrocolombiana se interrogan hegemonías, se construyen nuevas identidades y se descifran maneras de acercarse al mundo y hacerlo cognoscible. Se requiere desautomatizar la interpretación de las obras literarias afrocolombianas, es decir, si la contemporaneidad está trayendo consigo mutaciones en las relaciones culturales, económicas, políticas, religiosas y sociales, entonces las discusiones sobre las identidades, las luchas reivindicatorias a favor de las culturas populares o las ideologías de las comunidades afrocolombianas necesitan ser repensadas también desde nuevas categorías que descubran renovadas perspectivas de análisis. A medida que se forman nuevas subjetividades surgen otras hegemonías, distintas interacciones entre los individuos dentro de su espacio cultural y estos inventarios se resisten a ser leídos en la misma clave. Planteamos un estudio crítico de *Vean vé, mis nanas negras* desde el plano corporal y sensible al interpretar los dispositivos a través de los cuales los cuerpos se reconocen a sí mismos, interactúan con los otros y desautomatizan los sentidos para aprehender el mundo.

Estudiar la sensibilidad y la afectividad implica desarmar la preconcebida visión del mundo y recalibrar los cuerpos para entender que existe también, frente al mundo, audición, olfacción, gustación, caricias y movimiento, otros sentidos, otras ventanas para asomarse a la realidad y así descifrarla. Desautomatizar la interpretación de la literatura afrocolombiana conlleva estructurar otra categoría de intelectuales que surgen desde los grupos subalternos para interrogar la racionalidad y traer a la superficie nuevas hegemonías que se gestan dentro de estas culturas y refrescan la discusión respecto de lo identitario. Acogemos el término *desautomatizar* a partir del formalismo ruso. Potebnia, Jakobson y Shklovski abordan el tema con muchas coincidencias. Sin entrar en profundidades teóricas sobre los postulados de los formalistas rusos, que para el caso es pertinente disolver y trascender a fuerza de que desvíen la atención de lo que se pretende en esta

investigación, nos remitimos a Shklovski porque regodea menos en el tratamiento del término. El ruso descubre en su ensayo que “una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático” (2008, p. 59). Al igual que en las acciones de la vida cotidiana, donde la fuerza de los hábitos impide tomar conciencia de estos y, en consecuencia, percibirlos como sucesos novedosos o imágenes actualizadas de la existencia, también en el arte se puede producir el “automatismo de la percepción” que rechaza Shklovski. La finalidad del arte no es solo reconocer los objetos, sino posibilitar una visión renovada en cada percepción. Para el formalista, las convenciones que se posan sobre la obra una vez admitidas facilitan el automatismo. Por eso, “la imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento” (Shklovski, 2008, p. 65). El hábito nos impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos. Lo anterior sustenta que se busque la desautomatización de la percepción, es decir, liberar la interpretación de lo habitual, lo acostumbrado, lo sancionado. Aquí, siguiendo a Shklovski, nos referimos a resignificar tanto las ventanas a través de las cuales se conoce el mundo –los sentidos que se estimulan en las obras literarias–, como la representación y el enjuiciamiento que se hace de la realidad percibida.

En *Veán vé, mis nanas negras* se despliegan muchas posibilidades para demostrar cómo a través de los sentidos se puede no solo conocer el mundo sino también representarlo, repensarlo. Todos los sentidos actúan como emisores y receptores en este flujo de información que va desde los cuerpos hacia el mundo y viceversa. Esa comunicabilidad permanente se ve condicionada y mediada por el conjunto de códigos culturales construidos y adquiridos en el entorno social. La cultura ejerce como una modeladora de la conducta humana y, en gran medida, determina las definiciones que se hacen de la realidad, lo que conlleva a coincidir con Gabriel Giorgi cuando establece que “el cuerpo se convierte en un material que exhibe los dispositivos políticos y las series históricas que lo producen y lo transforman” (2015, p. 66). La manera como los sujetos reconocen sus potencialidades y se autodefinen demarcará los criterios para situarse dentro de las jerarquías sociales, condicionará sus interacciones con los individuos con los cuales comparte el escenario y, en consecuencia, fijará los patrones para la construcción de la alteridad.

Las experiencias que viven los sujetos les permiten reflexionar sobre sí mismos. Ese autorreconocimiento está determinado por la información que les llega de los sentidos. Así, “ver, escuchar, gustar, tocar u oír el mundo significa permanentemente pensarlo a través del prisma de un órgano sensorial y volverlo comunicativo” (Le Breton, 2007, p. 22). Entrar en contacto con la realidad, ese despertar cotidiano de la sensibilidad implica un extrañamiento constante a fuerza de vencer la automatización de la costumbre que niega ciertas representaciones. Los sentidos permiten simbolizar el mundo, posibilitan una ligazón entre el individuo y el entorno. Señala Le Breton que “venir al mundo es adquirir un estilo de visión, de tacto, de oído, de gusto, olfacción propia de la comunidad de pertenencia. Los hombres habitan universos sensoriales diferentes” (2007, p. 15). El sistema de creencias que circunscribe a los sujetos empuja sus interpretaciones hacia derroteros y certezas validadas por el medio. Desautomatizar las percepciones arrastra transgresiones a los patrones culturales, pero esas rupturas son las que dilucidan zonas de opacidad en la manera de estructurar las interacciones sociales y en los discursos con los cuales los sujetos se reconocen.

Sensibilidades transeúntes: poética de los sentidos y los afectos

El ya citado Le Breton precisa que “uno se detiene ante una sensación que tiene más sentido que las demás y abre los arcanos del recuerdo o del presente; pero una infinidad de estímulos nos atraviesa a cada momento y se desliza en la indiferencia” (2007, p. 11). En los relatos de Posso Figueroa las nanas aparecen en acción desde distintos escenarios naturales y culturales: champas, orillas de los ríos, habitaciones, parques, iglesias, plazas públicas, escuelas, entre otros. Son dibujadas como sujetos en movimiento, cuyos cuerpos constantemente reciben y emiten una lluvia de sensaciones atrapadas, aprehendidas por los sentidos y devueltas al mundo mediante lenguajes eróticos que descubren protestas sociales, construcción de identidades y discursos descolonizadores. Las nanas peregrinan por el mundo en una búsqueda afanosa de los saberes arraigados en sus cuerpos, de los cuales tienen mayor conciencia en la medida en que interactúan con las creencias, los valores, los prejuicios y ese inventario de usos y costumbres cuestionados en la relación con los sistemas simbólicos que su comunidad ha establecido. Así:

Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. De ahí la mirada de representaciones que buscan darle un sentido y su carácter heteróclito, y su carácter insólito, contradictorio, de una sociedad a otra (Le Breton, 1990, p. 13).

Entonces, esa apropiación de la sustancia del mundo se construye en los cuentos de manera transeúnte porque los cuerpos son impresionados por el entorno a través de distintas ventanas, diferentes sentidos. Cada relato es la apertura de una nueva ventana que ofrece una interpretación fresca de la vida. La realidad se actualiza con la experiencia de cada mujer y las narrativas configuradas subvierten los discursos canónicos donde el sentido de la vista y el oído han sido relevados como recurrentes –y a veces únicas– ventanas para apropiarse del mundo.

La nana Divina Barceló conoce el mundo a través del sentido de la vista, principalmente. La narradora cuenta que

aprendió a utilizar el ritmo de sus ojos para caminar con ellos, reír con ellos, hablar con ellos. No hacía mohínes con la nariz o la boca, los hacía con los ojos, señalaba lo que quería con ellos y cuando algo o alguien no era de su gusto, los apagaba como para dar por terminada la relación (Posso Figueroa, 2018, p. 75).

Se observa a una mujer en cuya humanidad la vista se destaca como un sentido cultivado, pasado por la pedagogía de la rutina a fuerza de volverse la ventana principal por la cual se atrapa la información proveniente del exterior y se la devuelve al mundo por el mismo vehículo en complicidad con los otros sentidos, pero ya procesada y afectada por la cultura donde interactúa la nana. El fragmento citado revela que el personaje ejecuta a través de sus ojos un descubrimiento de la realidad, una posesión de los espacios que la rodean al “caminar” con los ojos, es decir, recorrer el escenario que habita para hacerlo cognoscible. La percepción está privilegiando la vista sin que los otros sentidos queden silenciados: la palabra hablada pasa a ser la palabra mirada, dicha con los ojos; los pasos que deberían ser andados con los pies ahora son los pasos mirados porque la trayectoria rítmica la demarca la vista; ya no son los dedos que señalan, sino los ojos que indican y hacen notar lo que sucede alrededor; además, se destaca que a través de las miradas la nana comunica sus afectos, gustos, disgustos e inconformidades.

Es común en la cotidianidad chocona otorgarles a las miradas una fuerte carga semántica y semiológica, en tanto que expresiones populares como: “me torció los ojos”, “me blanqueó los ojos”, “me abrió sus ojazos”, “me miró chiquito”, “me miró de reajo” determinan el grado de empatía entre conocidos, amigos, familiares o transeúntes, dado que las miradas comunican agrado o desagrado y así se van descubriendo afectos. Incluso muchos conflictos que suceden en plazas públicas, lugares de mercado, fiestas patronales, velorios, hogares y bares se originan en miradas provocadoras y desafiantes. En el caso de Divina se relata que “aprendió a utilizar

el parpadeo para coquetear, el guiño de ojos para acercar, la mirada fija para ariscar y la mirada en redondo para hacer suspirar a los hombres que se peleaban sitio para caer en ese radio de acción” (Posso Figueroa, 2018, p. 76). La nana creó sus propios códigos para comunicar sus afectos y para hacer contacto con los hombres que la rodeaban. Es ella la que enseña un nuevo discurso, el de las miradas, y los varones aprenden ese alfabeto. Se establecen unas complicidades entre ella y ellos, de manera que el lenguaje amoroso está mediado por las miradas logrando, finalmente, su propósito, como sucede con uno de los hombres que “se acercó a Divina y la miró, o, como decían en Playita, le habló y ella le contestó y se hablaron con los ojos en un atropellamiento que no daba lugar al parpadeo” (Posso Figueroa, 2018, p. 80).

La nana aprendió a conocer el mundo con la vista. Su constante lectura de la realidad estaba mediada sobre todo por la acción de la vista. No obstante, los otros sentidos también colaboraron en esa aprehensión sensorial. Ella y Florentino, quien era sordomudo, construyeron un lenguaje de modo que los sonidos ya no eran oídos, sino vistos; y las palabras, ya no dichas sino miradas. Pero ese parpadeo implicaba movimiento y compás, esos cuerpos se entregaron al placer con movimientos sensuales, esas caricias implicaron un toque distinto de la piel, de manera que los amantes pudieron interpretar el código del amor que se prodigaron. No bastó solo la mirada ordinaria. El olfato, el tacto y el movimiento actuaron en asociación con los ojos para suscitar miradas cómplices, roces de piel y olores con sabor a erotismo. La nana y su hombre “se acariciaron con los ojos, se amaron con los ojos, y nunca más pudieron dejar de mirarse a los ojos” (Posso Figueroa, 2018, p. 80). Se trata de la construcción de otras formas de conversación a través de miradas y caricias, una creativa oratoria para la expresión de los afectos que deja en segundo plano a la palabra hablada o escrita rutinaria en las interacciones humanas.

Siguiendo esta misma línea, la historia de la nana Miguelina, quien tenía su virtud en los ojos, permite precisar otro detalle más en cuanto al sentido de la vista. La madre de la nana le aconsejaba

aconductate, mirá poquito y despacito, caé en cuenta que no toro mundo está preparado para mirate a los ojos y sostenete la mirada sin que les dé tontina. Miguelina, dejá de estar mirando a la gente con esa retadera, mirá como miran todos, dejá ese corrinche de ojo (Posso Figueroa, 2018, p. 101).

Se presenta una mujer asomándose al mundo de manera distinta y en franca rebelión con los códigos establecidos por su cultura. La expresión “aconductate”, que pronuncia la mamá, se traduce como una invitación a percibir el mundo de la misma manera como lo hacían los sujetos con los cuales interactuaba: “poquito y despacito”. La experiencia de Miguelina remite a la mirada y la voz emancipadora de las intelectuales negras, de las sabedoras negras que miran el mundo con ojos decoloniales, resistentes a esos agentes hegemónicos que intentan silenciarlas, fiscalizarlas. Como pondera Betty Lozano, estas mujeres ostentan “una autoridad intelectual; la producción poética de muchas de ellas tiene gran influencia sobre los hombres negros y las mujeres negras por medio de la defensa de los valores culturales de vida, existencia y reexistencia de las comunidades negras” (2019, p. 296). Si bien la realidad de afuera puede ser la misma para muchos individuos en un entorno cultural compartido, corresponde a cada uno acercarse al mundo y aprehenderlo a su arbitrio, incluso en contra de lo preconcebido como bueno, correcto o esperado. Es cierto que los códigos sociales condicionan en gran medida la interpretación que se hace de la información recibida, pero aquí se camufla la impresión de que la tan ponderada “visión del mundo” no remite a la percepción colectiva y uniforme de la realidad, sino a una representación del mundo que se actualiza en cada individuo, aunque en cierto grado medie la cultura como un catalizador.

La nana se resiste a “mirar como miran todos”; es decir, reclama una individualidad que en muchos grupos humanos –populares o no– se difumina en ese afán por alcanzar la aceptación cultural. Esto conduce a revisar los debates y las luchas en torno a cuestiones étnicas dentro de las comunidades afrocolombianas, donde se espera que todos los sujetos asuman la impronta de lo establecido como “costumbres africanas”, “valores africanos”, “herencia africana”, “cosmovisión africana”, “lucha reivindicatoria”, en suma: “cultura africana”, como el boleto para ser aceptados en el universo afrocolombiano, desluciendo e invalidando las individualidades y los modos de percibir, entender y representar el mundo. Por esta razón, a los afrocolombianos les ha correspondido reescribir su historia, pues la historia negra relatada en las voces de los negros descubre muchas opacidades y lugares comunes. En este sentido, coincidimos con Francinei de Santos, quien también ha estudiado la poética de Amalia Lú, y señala que “tornarem-se os narradores do relato, tornar-se o sujeito e não o objeto do discurso; significa narrar suas memórias”⁷ (2013, p. 96). Las entidades que ametrallan las particularidades que subrayamos no siempre emergen de estratos hegemónicos o grupos étnicos distintos a los afrodescendientes, también los encontramos en fuerzas individuales o instituciones que defienden desde adentro de la cultura popular una antojadiza “identidad africana”. Los que abanderan el “purismo” o la “esencia africana” son también peligrosos, pues acaban exterminando subjetividades. En el relato de Miguelina se deja constancia de que la gente común le tenía miedo a la mirada de la nana porque era distinta y la ejecutaba en direcciones diferentes a las que acostumbraban mirar los de su contexto social. Sin embargo, niños y ancianos se alegraban con su mirada y les hacía bien. Estos dos grupos humanos –niños y ancianos– apuntan a ese estrato cultural que se ha liberado de prejuicios y respeta los modos de conocer y simbolizar la realidad.

La dama concentra su conocimiento del mundo principalmente en la vista, pero la narradora cuenta episodios que relevan también la connivencia de los otros sentidos. Al encontrarse con Uldarico “le cogió la mano justa en el momento en el que él iba a tropezar y cuando la sintió caliente, la recorrió una dulzura que ella nunca en su vida había sentido jamás” (Posso Figueroa, 2018, p. 105). Los afectos entre Miguelina y el hombre empiezan con el tacto al cogerse la mano. Percepción que se prolonga avivando el amor y el apego. Este lenguaje amoroso se inaugura con los buenos modales de la mujer en una sociedad donde se espera que sea el hombre quien auxilie a la dama, mas no viceversa. El rompimiento de las etiquetas sociales despertó la atención del varón. La pasión primero fue tocada y luego mirada. La caricia provocó la conexión entre ambos y una inyección de calor inusitada hasta el punto de que Uldarico

la llevó a su casa, la metió en su cama, le dio borrojó y aprendió a palpar todo con los ojos de Miguelina. Con la piel de Miguelina, con el calor de Miguelina y aprendió casi de memoria todo, todo con el ritmo que tenía la nana Miguelina en el palpar con solo mirar (Posso Figueroa, 2018, p. 105).

En la parte final del cuento la narradora evidencia que la experiencia sensorial de la nana sufrió una reingeniería dado que los otros sentidos, que siempre estuvieron ahí presentes pero con menor injerencia, ahora son ejercitados con la práctica. “Ella aprendió a ganosiar sin mirar, a manosear sin mirar, a acariciar sin mirar, a calentar sin mirar” (Posso Figueroa, 2018, p. 106). La educación del deseo, el tacto y el movimiento le posibilitaron a la mujer disfrutar otras formas de placer, conocer su cuerpo y adentrarse en la exploración del cuerpo del amante. La experiencia de Miguelina establece que los sentidos están a merced de la voluntad de los sujetos para ser educados y así ofrecer otras posibilidades para acercarse a la realidad. Empero, la rutina en el comportamiento de los individuos suscita idénticas percepciones del mundo.

Pablo Maurette analiza la trascendencia del tacto dada la multiplicidad de información que descubre de y para el mundo, lo que lo convierte en un sentido imposible de olvidar al examinar la afectividad entre los sujetos. En su interpretación sobre las implicaciones del tacto introduce el concepto de “háptico” en el sentido de “entrar en contacto con” (2015, p. 56). Entonces, el concepto se profundiza al concebirse como “la simultaneidad del afectar y del ser afectado. Tocar es ser tocado. Sentir es sentirse. El tacto es, sin duda, un sentido excepcional, reactivo a esquematizaciones, huidizo, versátil” (2015, p. 56). Posso Figueroa rescata esa plurisignificancia que adquieren las caricias, los besos, el manoseo o el nunca simple roce de cuerpos dentro del discurso amoroso y las relaciones sociales.

En general, *Veán vé, mis nanas negras* es una ventana al mundo que se abre a los lectores. Podría pensarse que, principalmente, a través del oído, pues son relatos escritos para ser contados y cantados, aunque también actuados, porque el ritmo de las palabras narradas despierta la necesidad de dramatizarlos espontáneamente. Sin embargo, nadie puede determinar que a todos los sujetos les penetren por la misma vía dada la multiplicidad de inteligencias. Ni siquiera podría programarse una sucesión ordenada de los estímulos que se avivan, pues en la percepción todos los sentidos intervienen, aunque con variaciones en la intensidad debido a la cultura, la sociedad, el sistema de creencias o las particularidades biológicas de los individuos. Simplemente están ahí para posibilitar modos de interpretar el mundo y entender las representaciones históricas de un grupo humano cuya “historia se hace presente no sólo en la cultura, sino también en la piel” (Quintero, 2020, p. 340). Es fácil leerlos y sorprenderse moviéndose o simulando alguna postura. En la colección de Amalia Lú encontramos el cuento que tiene como protagonistas a Delfa García y Jesusita Blandón. La narradora detalla que:

Delfa García, mi nana Delfa, tenía una voz flaca como sus piernas, diferente a la voz de Jesusita Blandón que trabajaba haciendo las comidas en mi casa y que hablaba grueso y caliente y siempre en canción; tenía la voz cantada decía yo, y entre la voz contada de Delfa y la voz cantada de Jesusita pasaba el tiempo sabroso, pues todo era asombro, corrinche y diversión (Posso Figueroa, 2018, p. 153).

A través de estas dos nanas que se juntan para contar historias extraídas de la oralitura afrochocoana, especialmente de la obra literaria del escritor Miguel A. Caicedo Mena, y para cantar un inventario de canciones populares, Posso Figueroa descubre una estética donde las mujeres toman la voz para inventariar su historia –cantándola, contándola o escenificándola– y así dar cuenta de la lucha descolonizadora que ha librado la afrocolombianidad. Esta poética de expresión africana está ahí para que su belleza pueda ser conocida. Los sentidos se convierten en una inteligencia del mundo que permite sentirlo, pensarlo y representarlo.

En ese orden de ideas, la nana Dioselina Chontó, la misma que ayudó en la crianza del padre de la escritora y que luego pasó a cuidar de ella, abre otra ventana para conocer el mundo a través de su voz. Su historia confirma, como en otros textos de la literatura afrocolombiana, la preponderancia otorgada al sentido del oído, que ingresa en las narrativas afrodescendientes como consecuencia del protagonismo concedido a la oralidad. La relación es de causa y efecto. La nana relataba las historias de los ancestros africanos en una improvisada lengua bantú y, además, “cantando alabaos todas las noches de despedidas de los muertos, fueran estos niños, grandecitos o ancianos. Su voz sonaba en los velorios de las calientes noches quibdoseñas como un susurro, hasta convertirse en el dejo de lamento” (Posso Figueroa, 2018, p. 168). La voz de la nana pone de

manifiesto una de las tradiciones de la cultura popular afrocolombiana como es el arte de cantar alabaos en medio de las ceremonias desarrolladas alrededor de la muerte. El canto fúnebre establece otra manera particular de asumir el cese de la vida. En estos rituales populares se mezcla el ritmo del canto con el ritmo del llanto; así, la información que entra por los oídos amalgama lo fúnebre con lo festivo. El resultado es la expresión profunda del dolor al tiempo que se realiza una celebración de la vida de aquellos que quedan. En cada velorio se condensan la celebración de la despedida con la celebración de la permanencia.

El cuento de Dioselina Chontó ingresa en la colección como homenaje a las mujeres cantaoras cuyo oficio representa una de las formas más tradicionales de la expresión africana. Es uno de los relatos más extensos y constituye el colofón de la obra, coincidente con el tema de la muerte. La narradora reconstruye otra vez la escenificación de los cuerpos. En esta ocasión la nana dirigió un gualí.⁸ Primero tomó el ataúd blanco con el niño muerto adentro, se lo entregó al padrino y ordenó que este lo fuera rotando entre la ronda de asistentes que organizó. Luego repartió dulces a los asistentes a la manera de una piñata. Después les pidió a los amiguitos y a los padres del “angelito” que contaran anécdotas hermosas vividas con el niño. Seguidamente, jugó a la rueda-rueda y otros juegos más y hasta bailó con los asistentes (Posso Figueroa, 2018). Todos estos actos de la *performance* mortuoria que dirigió la nana los amenizó con cantos fúnebres tradicionales. Los alabaos que la nana cantó y la teatralidad explícita en el gualí demuestran ese ensamblaje entre la alegría infantil y la nostalgia por la partida como formas para celebrar la muerte.

El sentido de la audición se agudiza en la ceremonia y recibe lo festivo y lo fúnebre en una sola nota, de modo que se resignifica la concepción de la muerte como un evento que convoca solo la tristeza. En estos escenarios afrodescendientes el dolor luctuoso es cantado, escenificado, gozado, endulzado y jugado, pues constituye otra forma de recobrar fortaleza y comprender el sentido de la existencia. En esta lógica de la muerte que propone el cuento de la nana Dioselina, si bien los cantos escuchados son el dispositivo que dinamiza el ritual lúgubre, todos los otros sentidos operan armónicamente. El ruidoso llanto de pesar por el difunto; la ejecución y observación del baile que implica rotarse la caja con el niño muerto con movimientos acompasados, de pie, sentados, en círculos o zigzagueantes; los abrazos y caricias como expresión de condolencias para los deudos; el olor a rosas y flores que aromatizan la sala dispuesta para la ocasión; la gustación de dulces, café, agua de panela, galletas y sancocho en la “atendencia” de familiares y amigos acompañantes; convocan todas las ventanas del cuerpo actuando en complicidad y emparentando sufrimiento y goce.

Ahora bien, ante el mundo somos lo que los sentidos anuncian. Cada percepción es una especie de abstracción donde los sujetos se concentran en descifrar la información percibida con el propósito de hacerla cognoscible. Para la nana Inocencia Palacios el olfato se había convertido en su principal ventana para aprehender el mundo:

Todos los jóvenes olían a limpio, a diferentes clases de limpio; en cambio los viejos le olían a algo parecido al alcanfor. Las mujeres le olían a fresco, los hombres mayores le olían a paz y los niños, a todas las diferentes clases de yerba fresca (Posso Figueroa, 2018, p. 40).

Sus afectos estaban en gran medida influidos por lo que olfateaba. La clasificación que hacía de las personas con quienes compartía pasaban por el tamiz de lo que comunicaban a través de su olor. El concepto de lo limpio, lo bueno, lo pacífico, lo fresco estaba determinado, como lo señala el fragmento citado, por las experiencias culturales que la inundaban. Si sabía que había varias clases de limpio era porque sus sentidos ya habían desmembrado el concepto de limpieza hasta reducirlo y así clasificarlo.

La historia de esta nana es bastante curiosa, pues la narradora realiza un recorrido por las principales calles de la ciudad de Quibdó teniendo como brújula y rutero a la nariz de Inocencia. El relato se presenta como una página en blanco en la cual se dibuja la ciudad de Quibdó. Para el trazado se escoge el olfato de la nana. A medida que la mujer transita por calles y avenidas se va inventariando todo, dibujando el croquis, levantando edificios, casas e instituciones. En el cuento se enlistan, progresivamente, personajes destacados de la comunidad, sitios emblemáticos, monumentos culturales. El carácter de cada objeto o persona está determinado por un olor que la mujer asigna dentro de una lógica que asocia el olor de frutos, plantas, animales y platos típicos con todo lo que la nana ve a su paso. Esta historia describe la gastronomía chocona. Aunque en el recorrido opera la visión, el vehículo que guía la correría de la nana y que evalúa la realidad percibida es la olfacción.

No obstante, esa olfacción lleva implícita una gustación. Aquí olor y gustación –y, por inmanencia, todos los otros sentidos– conservan una relación de correspondencia porque en la experiencia de la nana cada realidad olfateada fue primero gustada y, en consecuencia, surgen los juicios favorables o desfavorables de la situación percibida. El recurso estilístico del símil es agotado para dar cuenta de una crítica social en clave de olfato, pues los olores y los productos de los cuales se arranca su comparación ponen de manifiesto con cierta ironía el concepto que la escritora tiene de lo que la nana ve a su paso. A medida que la mujer avanza por los barrios de la ciudad se retrata un lugar pobre, con pocas comodidades, escasez de servicios públicos y precaria inversión social. A juzgar por la cartografía que levanta el olfato de la nana, Quibdó era un escenario donde todo lo había de a uno: un parque, una bomba de gasolina, una catedral, una farmacia, una funeraria, un consultorio médico, excepto los prostíbulos porque había dos: “el Bataclan y el King Kong, las casas de las mujeres de la vida, que olían a sábanas impregnadas de amor” (Posso Figueroa, 2018, p. 42). La pobreza extrema es descrita por la mujer; mejor dicho, es olfateada.

No es común encontrar en la literatura afrocolombiana otro relato donde el olfato sea el dispositivo que dinamice las interacciones humanas y condicione los afectos. La pasión y el erotismo se despertaron por el olor. Se narra que “Inocencia se enamoró de un negro por el olor. Antes de conocerlo percibió a distancia un olor a pichindé. Y empezó a intranquilizarse por ese aroma que le despertaba ansiedad y la iba llevando, por una arrechera ascendente, al desasosiego” (Posso Figueroa, 2018, p. 40). La etiqueta social que posibilita el acercamiento y la atracción sexual entre los cuerpos está mediada por el juicio que recibe el olor, pero se trata del aroma de un árbol defendido y cuidado entre la cultura chocona y que las matronas se esfuerzan por sembrar en sus terrenos porque expele una fragancia exquisita. El cuento finaliza ensalzando el sentido del olfato sobre todo en cuestiones amorosas. Se relata que la nana “aprendió que para el amor es más importante oler que hablar, oler que mirar, oler que escuchar; pero que siempre deben ir juntos oler-acariciar; oler-besar; oler-lamer; oler-oler” (Posso Figueroa, 2018, p. 47). Se confirma lo señalado en cuanto a que los sentidos nunca actúan por separado, el cuento sugiere que la pasión se comunicó al ensamblarlos.

Esta intersección de sentidos, pero con preponderancia del olfato, también se presentó en la relación entre la nana Wbaldina Conto y Cleómenes, el hombre que “sudaba todo el día hasta desvanecerse. No pensaba, no hablaba, no caminaba, no comía; sólo vivía para visualizar en el centro de su frente lo que llenaba todo su cerebro: el ritmo de las nalgas de Wbaldina Conto” (Posso Figueroa, 2018, p. 32). La primera atracción le llega al hombre por la vista. La voluptuosidad de las nalgas de la mujer aviva la pasión. Era un hombre entrado en años, pero su virilidad resucitó al mirar ese cuerpo femenino. El relato sufre un giro interesante cuando la narradora focaliza su atención ya no solamente en las nalgas como espectáculo visual, sino en el olor que expelían. El aroma de la negra generaba el rechazo de unos, pero deleitaba y sometía la nariz y toda la humanidad del hombre. Al describir el olor que salía de las nalgas de la nana, la narradora, similar al cuento de Inocencia Palacios, enumera aquí la variedad de peces que se comercializan en el Chocó y constituyen un ingrediente fundamental en la gastronomía departamental:

La mezcla del olor a chere, charre, dentón, bocachico y nicuro juntos hacía regresar a Cleómenes de Jesús Ledezma a su juventud, sentía deseos de cabalgar en las nalgas de Wbaldina para derramar allí todo el semen que había acumulado durante tanto tiempo (Posso Figueroa, 2018, p. 33).

La olfacción toma el protagonismo y a través de este sentido el hombre explora su propia afectividad y el erotismo de la nana.

Los lenguajes del cuerpo descubren prejuicios sociales. En esta comunidad a veces suele subestimarse el trabajo de las vendedoras de pescado en las plazas de mercado, justamente por su olor característico. Sin embargo, en el relato es efectivamente eso lo que erotiza al sujeto masculino. Es decir, se está resignificando un patrón social, reinventando un código cultural y ponderando una figura popular como es la vendedora de pescado, cuya sensualidad nace del almizcle impregnado en sus nalgas. La nana era consciente de este rechazo social y decidió convertirlo en la forma de protesta contra la discriminación de la cual era objeto. Como defiende Betty Lozano: “las mujeres negras reclaman el derecho a la desobediencia cultural para transformar los aspectos que en la tradición de las comunidades negras y del pueblo negro constituyen opresión contra ellas” (2019, p. 301). A la nana “le gustaba impregnarse con el desorden de ese olor, era su escudo para que nadie se acercara” (Posso Figueroa, 2018, p. 35). Los episodios iniciales del cuento instauran el análisis en torno a dos emociones: primero, la autodefensa de una mujer que se siente estigmatizada por las condiciones que rodean su trabajo, principalmente el olor del cual era inevitable huir al ser “relajadora” y vendedora de pescados; segundo, el rechazo que le inflige a la nana una sociedad ribereña que se alimenta de los pescados que ella escama y vende. Aunque la economía de esta región está cimentada en gran medida en la pesca, la gente denigra del oficio y aparta a la mujer por su olor.⁹ Se plantea la situación de sujetos populares que enrostran las ambivalencias resultantes de una injusta jerarquización social y que levantan sus reclamaciones usando como dispositivo transgresor y de protesta los elementos que denigra o rechaza la entidad hegemónica.

El caso de la nana Wbaldina destaca la vista y el olfato, pero también el movimiento de las nalgas que causaban el embelesamiento del viejo. En todos los cuentos de Posso Figueroa el acercamiento entre los cuerpos, el descubrimiento del placer y la expresión de la pasión involucran el movimiento y la escenificación. El discurso amoroso que fluye entre hombres y mujeres está atravesado por una kinésica corporal que performatiza la oratoria. Tal es la escena de la champa protagonizada por la nana Limbania Pretel donde se demuestra que la mujer descubre el placer justamente por el estímulo que recibe del “negro macizo que empezó, con la complicidad de la canoa, primero a bambolear, después a restregar y por último a rastrillar todo el desorden de su cuerpo firme contra el cuerpo de Limbania” (Posso Figueroa, 2018, p. 53). Ese movimiento erótico actúa al mismo tiempo que se produce el roce de la piel que acrecienta su intensidad al ritmo de la pasión. El tacto como ventana se abre para conocer al otro y a sí misma. De acuerdo con la narradora, la mujer toma conciencia de su potencial amoroso debido al goce que le produce el roce contra el cuerpo del hombre. Existe la voluntad de tocar y ser tocada y ello se traduce en el deseo de amar y ser amada. Como en la mayoría de los cuentos de *Vean vé, mis nanas negras* la afectividad está asociada a las caricias del propio cuerpo y del cuerpo del otro, es una manera de entrar en diálogo consigo mismo y con los demás. La etiqueta social establecida en los relatos pondera las manifestaciones de cariño, principalmente, mediante toques y roces de la piel. Movimiento y tacto demarcan un ritmo que casi siempre termina en pasiones sexuales.

En el relato de Limbania no se trata de movimientos ordinarios, sino de un compás que la nana descifra como goce. La quietud a la que estaba acostumbrada tenía adormecida esta otra forma de placer. El movimiento también fue la ventana que le permitió el conocimiento sobre esa manera de acercarse a ella misma, al otro, al mundo. Como señala Florence Thomas, “sexualidad y erotismo... nos hacen descubrir con asombro conceptos que nos pertenecen a pesar de siglos de represión y de control, conceptos tales son deseo, placer y lenguaje” (1990, p. 26). El erotismo femenino es un modo de reapropiación del deseo y del disfrute que se levanta contra largos períodos en los cuales el placer femenino ha sufrido arbitraje patriarcal. Agrega Thomas que el deseo femenino “no se parece al deseo masculino; no puede parecerse; el nuestro tiene una historia y un pasado tan corto, un inconsciente tan distinto” (p. 26). Así, el erotismo femenino impone una lectura distinta que se niega a todo reduccionismo o a miradas sesgadas desde lo masculino. En este sentido, los cuentos de Posso Figueroa configuran el amor y el erotismo como escenarios de libertad que se resisten a toda forma de posesión. Aquí las interacciones amorosas son leídas en clave de autonomía y el deseo se aleja del sometimiento.

En la obra de la escritora chocona, el compás de los movimientos que ejecutan los cuerpos es además un símil implícito del modo como narra y describe Posso Figueroa. Vemos, por ejemplo, el caso de la nana Acento Romero, cuyo ritmo estaba en la cruzada de piernas:

empezó a sentir una comezón en todo el cuerpo que solo podía controlar cuando cruzaba la pierna y empezaba un meneo de pie en redondo que ascendía desde el tobillo y le pasaba por la pierna y el muslo para apretar el lugar del descontrol (Posso Figueroa, 2018, p. 116).

La disposición del discurso en los cuentos es también procesual, acompañada. Lo rastreamos además en algunas líneas del relato sobre la nana-profesora de danza, Amantina Valoyes, donde la narradora describe la clase minuciosamente manteniendo no solo un ritmo en las palabras, sino cierta musicalidad: “la clase avanzaba y era hermoso mirar los pies descalzos sobre la tierra apisonada, marcando punta-talón, punta-talón- punta, en el vals más extraño del mundo marcado por el dom-dom de una tambora” (Posso Figueroa, 2018, p. 72). El discurso en la poética de Posso Figueroa está cargado de verbos y a cada acción se le agrega una descripción sin agotar la palabra. Es una especie de “punta-talón-punta” musical que podría traducirse en un ritmo narrativo que demarca: sustantivo-adjetivo-verbo-adverbio; sustantivo-adjetivo-verbo-adverbio-verbo-adverbio.

Anotaciones finales

Como se ha evidenciado, no solamente las caricias o el movimiento de los cuerpos se ejecutan en la obra de manera procesual, también sucede con la gustación, la olfacción y los otros sentidos. La técnica narrativa se mantiene. Es curioso que el discurso, no obstante estar cargado de verbos, mantiene un estilo pausado, pero intenso, atribuido a la conjugación de los verbos casi siempre en pretérito imperfecto o usando el gerundio, sumado a la repetición de palabras, lo cual genera un efecto sonoro, un ritmo melódico. El modo imperfecto en la conjugación verbal eterniza el reconocimiento y el disfrute del placer. En la experiencia de las nanas todos los sentidos entran en concierto: vista, oído, olfato, gusto, tacto y movimiento se conjugan para ratificar al cuerpo como polifonía donde cada sentido aporta nuevos lenguajes para exponer los saberes que poseen los sujetos. Entonces, la obra de la escritora chocona se desvía del discurso académico habitual y de esas inteligencias comunes, y postula una visión desmedida de lo estético, sobre la base de una racionalidad académica provocadora, transgresora de la concepción tradicional del cuerpo y la funcionalidad de los sentidos, que aquí se resisten a ser pensados como ventanas rutinarias que simplemente conectan a los sujetos con el mundo.

En los cuentos de Posso Figueroa hay una propuesta subversiva que sitúa a los sentidos en la representación de la realidad. El mundo es atrapado a través de todos los sentidos actuando en conjunto para examinar todas sus tonalidades y descubrir así los potenciales del cuerpo. Como señala Giorgi, estos relatos

iluminan diseños políticos y economías de poder que, pasando por los cuerpos, apuntan a reconstruir la realidad social interviniendo tanto sobre la escala del individuo –su disciplina, su integración social, su identidad, su lugar en el mapa social– como en la de las poblaciones (2015, p. 66).

Estamos frente a una poética que cruza el lenguaje de los cuerpos con las sensibilidades y los saberes que se desprenden de la identidad afrocolombiana.

Referencias

- Abramowski, A. y Canevaro, S. (2017). Introducción. En A. Abramowski y S. Canevaro (Comps.), *Pensar los afectos: aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades* (pp. 9-26). Ediciones UNGS.
- Arocha, J. (2018). Alegrías cimarronas. En A. Posso Figueroa, *Veán vé, mis nanas negras* (pp. 11-13). Ediciones Brevedad.
- Brathwaite, E. K. (1977). Presencia africana en la literatura del Caribe. En M. Moreno Fragnals (relator), *África en América Latina* (pp. 152-184). Siglo XXI Editores.
- Cuesta, G. y Ocampo, A. (Comps.) (2010). *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura de Colombia.
- Del Sarto, A. (2012). Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez. *Cuadernos de Literatura*, 16(32), 41-68. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/download/4060/3040>
- Giorgi, G. (2015). Cuerpo. En M. Szurmuk y R. Mckee (Eds.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (pp. 65-69). Siglo XXI Editores-Instituto Mora.
- Krakusin, M. (1997). Cuerpo y texto: el espacio femenino en la cultura afrocolombiana en María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Edelma Zapata Pérez y Amalia Lú Posso Figueroa. En L. Ortiz (Ed.), *Chambacú, la historia la escribes tú: ensayos sobre cultura afrocolombiana* (pp. 197-216). Iberoamericana Vervuert.
- Le Breton, D. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Nueva Visión.
- Lima, D. (2024). Leitor, leitura e a representação da intelectualidade feminina na literatura: de África à América Ladina. *Revista Linguagem & Ensino*, (27), 242-254.
- Lozano, B. (2019). *Aportes a un feminismo negro decolonial: Insurgencias epistémicas de mujeresnegras-afrocolombianas tejidas con retazos de memoria* (Vol. 1). Editorial Abya-Yala.
- Maurette, P. (2015). *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Mardulce.
- Palacios, A. (2018). Mi nana Amalialú. En A. Posso Figueroa, *Veán vé, mis nanas negras* (pp. 7-9). Ediciones Brevedad.
- Patiño, A. M. (2005). El regionalismo en *Veán vé, mis nanas negras*. *Estudios de Literatura Colombiana*, (16), 115-129.
- Peláez, C. (2016). Un mar de vergüenza y asco. Experiencias laborales de limpiadoras de pescado. En M. Ariza (Coord.), *Emociones, afectos y sociología. Diálogos desde la investigación social y la interdisciplina* (pp. 149-192). IIS-UNAM.
- Posso Figueroa, A. (2018). *Veán vé, mis nanas negras*. Ediciones Brevedad.
- Quijano Valencia, O. (2010). ¿Qué llaman los golpes de tambor?: Apuntes sobre música, agencia y re(ex)istencia. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, (4), 68-79.
- Quintero, Á. (2020). *La danza de la insurrección. Textos reunidos (1978-2017)*. CLACSO.
- Sánchez, I. (2012). Presentación. En M. Moraña e I. Sánchez (Eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina* (pp. 11-16). Iberoamericana-Vervuert.

- Santos, F. (2013). Escritoras na literatura afro-colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana*, (2), 87-102.
- Shklovski, V. (2008). El arte como artificio. En T. Todorov (Comp.), *La teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Siglo XXI Editores.
- Thomas, F. (1990). Amor, sexualidad y erotismo femenino. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, (6), 23-28.

NOTAS

- 1 Se trata del cuento *Delfa García y Jesusita Blandón*, que fue traducido al portugués en 2007 e incluido en *Histórias das terras daqui e de lá*.
- 2 “Lector, lectura y representación de la intelectualidad femenina en la literatura: de África hasta América Latina” (la traducción es nuestra).
- 3 “Puede ser leída desde la reescritura de la tradición en África hasta una africanización de la tradición literaria en otro territorio, a saber, América Latina” (la traducción es nuestra).
- 4 “Repensar la tradición literaria afrodiáspórica es releer las tradiciones que se construyen a través de la escritura. De hecho, existe una subversión estética y política en las narrativas” (la traducción es nuestra).
- 5 Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo recogen el listado de las obras de Posso Figueroa, que transcribimos fielmente del libro *Antología de mujeres poetas afrocolombiana: “Fidelia Córdoba. Inocencia Palacios. Gunedilda Manyoma*, revista *Número 16* (Bogotá: 1997); *Vean vé, mis nanas negras* (Bogotá: Brevidad, 2001); *La gallina picotdeoro y el gallo cocorocó* (Bogotá: Consuelo Mendoza, 2001, selección de textos Juan Gustavo Cobo); *Barujo, al ritmo de mis nanas* (Medellín: Comfama, 2004); *Mido mi cuarta y paro en ella*, revista *Mnemósyne*, (Tenerife, Islas Canarias, España, 2004); *O mejor en Cuentos a 100 manos* (Bucaramanga: Sic, 2004); *Honorio Lozano. Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Antología* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005, Luz Mary Giraldo, selección y textos); *Secundina Caldón (El Magazín*, Ciudad Viva, idct, Bogotá, 2005); *Anunciación* (Agenda Cultural, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, 2006); *Mido mi cuarta y paro en ella (Odradek*, Medellín, 2006); *Adelaide, la de Mozart (El Magazín*, Ciudad Viva, idct, Bogotá, 2007); *El galandro. El libro de las celebraciones* (Bogotá: Domingo Atrasado, 2007); *Delfa García y Jesusita Blandón (Histórias das terras daqui e de lá*. Río de Janeiro: Zeus, 2007, traducción al portugués); *Basilisa Balanta Copete* (Guadalajara: Ministerio de Relaciones Exteriores/Ministerio de Cultura, 2007); *Nanas y otras negruras* (Medellín: Comfama/Metro de Medellín, 2008); *Betsabelina Ananse Docordó. Un cuento de la selva del Chocó* (Medellín: Doblespacio, 2009, versión bilingüe español-francés, versión francesa, Joseph Cheer); *Cuentos colombianos* (Madrid: Popular, 2009)” (Cuesta y Ocampo, 2010, p. 169).
- 6 El complejo universo de los estudios culturales latinoamericanos se mueve casi siempre sobre categorías, tecnologías dinámicas y discusiones emergentes. Como señala Del Sarto: “no solo teorizan y estudian rupturas y líneas de fuga, sino también sus reconfiguraciones ideológicas y reacomodos institucionales en su conjunción con entramados existentes y en transformación. Son procesos que a lo largo del tiempo reformulan las problemáticas, renuevan los léxicos conceptuales y reconfiguran los contextos a partir de los cuales se analizan” (2012, p. 51). Evidentemente, se trabaja sobre categorías en construcción que posibilitan alguna flexibilidad epistemológica sin detrimento de la rigurosidad académica; de allí que términos como afectos, emociones y sentimientos se estén usando indistintamente para facilitar su abordaje; de lo contrario, habría que estar acudiendo

recurrentemente a las aclaraciones y precisiones de orden léxico, lo que dificultaría cualquier interpretación o teorización en este campo. Por estas razones, nos acogemos a manejar emociones, sentimientos y afectividad como expresiones homogéneas que remiten al mismo ámbito de reflexión.

- 7 “Convertirse en los narradores del relato, convertirse en el sujeto y no en el objeto del discurso; significa narrar sus memorias” (la traducción es nuestra).
- 8 Ceremonia realizada en las comunidades afrodescendientes como despedida a los niños difuntos. Se desarrolla teniendo presente el cuerpo muerto. Cuando se trata de un adulto, la ceremonia se llama velorio.
- 9 La investigadora Catalina Peláez González, en su artículo *Un mar de vergüenza y asco. Experiencias laborales de limpiadoras de pescado*, aborda la importancia que tienen las emociones en los procesos de reproducción de desigualdades sociales. Se centra, fundamentalmente, en dos emociones: la vergüenza y el asco. La primera es situada en el plano de las vendedoras como una reacción ante la desaprobación de los demás; la segunda es la emoción de la sociedad sinaloense que las estigmatiza. La escritora incorpora al análisis de las emociones su relación con el cuerpo que sirve de referente para su expresión (2016).

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/81/815424005/815424005.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Jhon Jairo Mena Barco

Cuerpos, afectos y sensibilidades en *Vean vé, mis nanas negras* de Amalia Lú Posso Figueroa

Bodies, affections, and sensibilities in *Vean vé, mis nanas negras* by Amalia Lú Posso Figueroa

Orbis Tertius

vol. 30, núm. 42, e341, 2025

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

ISSN: 0328-8188

ISSN-E: 1851-7811

DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e341>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.