



Estudios de Literatura Colombiana
ISSN: 0123-4412
revistaelc@udea.edu.co
Universidad de Antioquia
Colombia

Patiño Mejía, Ana Mercedes
El regionalismo en Vean vé, mis nanas negras de Amalia Lú Posso Figueroa
Estudios de Literatura Colombiana, núm. 16, enero-junio, 2005, pp. 115-129
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498357742007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

El regionalismo en *Vean vé, mis nanas negras* de Amalia Lú Posso Figueroa

*Ana Mercedes Patiño Mejía**

Bucknell University

*Primera versión recibida: 14 de abril de 2005;
versión final aceptada: 11 de mayo de 2005 (Eds.)*

Resumen: En este trabajo se mostrará cómo el uso de modelos retóricos del siglo XIX en los relatos de *Vean vé, mis nanas negras* (2001), de Amalia Lú Posso Figueroa, constituye un gesto de afirmación de la cultura local de la región chocoana y de reclamo por una literatura nacional más inclusiva, que reconozca el protagonismo de la región del Pacífico colombiano, de la mujer afrodescendiente y de la figura de la nana.

Descriptores: Posso Figueroa, Amalia Lú; *Vean vé, mis nanas negras*; Cultura popular; Modelos retóricos; Literatura del Pacífico colombiano.

Abstract: This essay will demonstrate how *Vean vé, mis nanas negras* (2001), by Amalia Lú Posso Figueroa, uses rhetorical models from the 19th century. This use is a gesture to affirm the local culture of El Chocó, and to request a national literature that includes the Colombian Pacific area, Afro-descendent women, and the nanny figure.

Key words: Posso Figueroa, Amalia Lú; *Vean vé, mis nanas negras*; Popular culture; Rethorical models; Colombian Pacific coast literature.

Existe un sentimiento de pertenencia que es más importante de lo que queremos admitir, lo cual hace que uno considere si la idea de “regresar al lugar” la defensa del lugar como proyecto no son cuestiones tan irrelevantes después de todo.

Arturo Escobar

* Ph.D. Literatura latinoamericana de la Universidad de California, Riverside, actualmente es profesora asistente en Bucknell University, Pennsylvania (apatino@bucknell.edu). El presente artículo es un resultado parcial de la investigación “Cuentistas mexicanas, colombianas y puertorriqueñas del siglo XXI”, de la cual es coautora.

El volumen de cuentos *Vean vé, mis nanas negras*, de la chocoana Amalia Lú Posso Figueroa sorprende por diversas razones, algunas de ellas de carácter extraliterario, como son las seis impresiones del libro en cuatro años y la acogida nacional e internacional del relato oral de estos cuentos, hecho por la misma autora. A nivel literario, en este volumen se destacan 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, tales como la literatura, el periodismo y el discurso científico de entonces.¹

Este último aspecto será abordado en el presente ensayo, en el cual se mostrará cómo en los relatos de Posso Figueroa algunos modelos retóricos del siglo XIX son utilizados en el siglo XXI en un gesto de afirmación de la región chocoana, 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, todas ellas casi enteramente ignoradas en el siglo XIX y en el XX por la literatura y por la historiografía literaria del país. La acción reivindicativa de estos cuentos encuentra su modelo en la literatura latinoamericana decimonónica romántica y costumbrista y, dentro de esta, en tipos particulares de narraciones breves, tales como el cuadro de costumbres, el cuadro caracterológico y las tradiciones. A partir de estos modelos, Chocó se erige en *Vean vé, mis nanas negras* como universo paradigmático a seguir por el resto del país y por otras generaciones, pues se establece como ideal de convivencia pacífica, de armonía, de goce y de actitud festiva hacia todas las manifestaciones de la vida, incluyendo la muerte.²

-
- 1 En la construcción simbólica de la nación colombiana durante el siglo XIX fueron fundamentales estas y otras formaciones discursivas como el derecho y el museo: “la literatura y el periodismo como artífices del imaginario letrado de la ‘Atenas Suramericana,’ la ciencia como instrumento de control biopolítico sobre las poblaciones, el derecho como dispositivo para la construcción de la vida de las mujeres, el museo como escenario para la patrimonialización de la memoria histórica” (Castro-Gómez, 2004, 3).
 - 2 Esta mirada hacia lo regional puede obedecer a un intento de sobrevivencia del sujeto, pues — como señala Edmond Cros — a finales del siglo XX la homogeneización de la vida social produce en ‘la conciencia del sujeto el sentimiento de que tiene perdida su identidad, “la interdependencia económica de las naciones suscita la nostalgia de la patria chica, la fragmentación regional, el retiro al hogar patrio, una reseña cada vez más escrupulosa de todo aquello que atañe al patrimonio material y simbólico, la multiplicación de prácticas conmemorativas que sirven para reactivar la colectividad primitiva” (Cros, 2003, 122).

El volumen de *Vean vé, mis nanas negras* puede ser leído como una de estas prácticas conmemorativas que señala Edmond Cros. El volumen está constituido por veinticinco relatos cortos, cada uno de ellos titulado con el nombre de la mujer —la nana— que lo protagoniza, excepto un relato que es protagonizado por dos mujeres y los dos relatos finales que, aunque tienen como título el nombre de una mujer, son protagonizados por hombres. En veintiuna de las veinticinco historias la protagonista se caracteriza por tener una parte del cuerpo de la cual obtiene y brinda placer físico, parte en la cual la protagonista “tiene el ritmo”, según expresión usada en los relatos. Esta parte del cuerpo constituye, a su vez, una forma de identidad dentro de la comunidad en la que se ubica el personaje; ejemplos de ello son las manos para Secundina Caldón, las axilas para Aspasia Copete, el ombligo para Genarina Mosquera, la vagina para Amira Ocoró y el clítoris para Maximina Mendoza. Cada historia ofrece una semblanza de su protagonista, en primer lugar la identifica, luego explica la peculiaridad de su ritmo y posteriormente ilustra la manera en que ella obtiene placer a partir de este. En casi la totalidad de las historias esta ilustración incluye el relato sobre cómo la nana ha encontrado su compañero ideal, tan peculiar como ella misma. Todos los cuentos del volumen se presentan como evocación que hace la narradora, “muchos años después” (9) de las nanas que la acompañaron durante su infancia y de cómo estas le enseñaron a disfrutar de “todos los ritmos de su propio cuerpo” (8).

A nivel retórico, en *Vean vé, mis nanas negras* predominan las marcas de oralidad (1982, 38-80) tales como el énfasis en los rasgos y expresiones dialectales del habla de los habitantes del Chocó, el uso reiterado de voces onomatopéyicas —especialmente de aquellas que intentan reproducir la música de las palabras y de los objetos—, la importancia dada a los efectos acústicos de la palabra, el uso insistente de enumeraciones, repeticiones y amplificaciones, los mecanismos para mantener la atención del receptor y la presentación de las historias como veraces, como producto de la experiencia de la narradora. Los cuentos de esta colección se construyen sobre la conjunción de la palabra oral y de la música, rasgo que, como señala Antonio Benítez Rojo, es propio de la cultura caribeña, de la que hacen parte canciones, bailes, patrones rítmicos, mitos, cuentos, proverbios y creencias. En esta cultura “durante siglos el paradigma de conocimiento que imperó fue el narrativo, y como tal, dependía de la rima y el ritmo como recursos mnemotécnicos” (Benítez Rojo, 2001, 15).

A manera de práctica no sólo conmemorativa, sino también exhortativa, en *Vean vé, mis nanas negras* se hace una enumeración de bienes materiales y simbólicos de la región chocoana, en un intento de señalar lo propio y único de la misma, de exaltar su inexplorada riqueza y, ante todo, de ofrecerla al resto de la nación colombiana como ejemplo de vida pacífica, armónica y placentera. El volumen puede ser leído como un inventario taxonómico de la región chocoana, en el que se recorren —entre otros aspectos— las mujeres, la geografía, la fauna, la flora, las costumbres, el habla y la música de esta zona. Este propósito de afirmación de lo regional coincide con el afán nacionalista de diversas expresiones artísticas de los siglos XVIII y XIX. En el clima de liberación política que imperaba en Hispanoamérica y en la Nueva Granada a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, “escritores, dibujantes, poetas y comediógrafos van a volver los ojos hacia su propio medio, con sus características singulares, su habla, sus costumbres, sus hábitos sociales, sus personajes, sus paisajes, objetos, modos de ser, prendas de vestir y gustos alimenticios, para descubrir en ellos su identidad y trazar las líneas de un futuro independiente” (Reyes, 1988, 182).

Esta valoración de lo único y de lo autóctono es uno de los rasgos que vinculan los relatos de Posso Figueroa con la literatura colombiana (y latinoamericana) romántica y costumbrista. Romanticismo y costumbrismo convergen en su aspiración a ocuparse de lo cotidiano, de lo local, de lo individual, de lo delimitado en el tiempo y en el espacio (Caldera, 1996, 46). Así, el costumbrismo en Colombia es el medio de expresión de “lo legendario, lo popular, lo regional, lo pintoresco y lo autóctono, ya que se trata de buscar un contorno nacional a las composiciones literarias” (Pachón Padilla, 1988, 519). Esta búsqueda de los rasgos nacionales está presente también en las manifestaciones románticas de la poesía costumbrista colombiana, en la “invitación hacia lo exótico y la mirada hacia las formas primitivas del vivir; preciosas estampas del mundo y del hombre alejado de la civilización y en unión con una apacibilidad firme o segura, incommovible, que, por lo mismo, llegaría a mirarse en la categoría de un ideal” (García Mafla, 1988, 273). De este modo, el poeta romántico se vuelca hacia el mundo primitivo, “pero no como un acto individual sino en el nombre de una empresa colectiva, la fundación de una nacionalidad y de una raza” (García Mafla, 1988, 280).³

3 Mientras que en *Vean vé, mis nanas negras* el espacio en el que tienen lugar las historias es constantemente señalado, no sucede igual con la ubicación temporal de las mismas, las cuales —con muy pocas excepciones— podrían ser situadas en un pasado remoto o en un presente

Uno de los elementos que permiten la identificación de lo propio es la música. En el romanticismo americano cobra gran importancia el nacionalismo musical. Bajo esta actitud reivindicativa se exploran las melodías de origen indígena, los tipos locales de canciones y bailes criollos de origen europeo y los ritmos de descendencia africana (Henríquez Ureña, 1954, 145). El lugar central que ocupa la música en *Vean vé, mis nanas negras* se manifiesta de múltiples maneras. Una de estas es la inclusión, en ocho de las veinticinco historias, de partituras de las melodías interpretadas por los personajes. Así mismo, a lo largo de la colección se transcriben fragmentos o textos completos de veintidós canciones populares en el Chocó, la mayoría de ellas de origen tradicional. Una de estas es el “maquerule” que canta la nana Melitina Romaña:

Mis-ter McDul-le-raun chom-bo pa-na-de-roen An-da-go-ya.
 Loa-po-daban Ma-ke-ru-le sea-rrui-nó fian-do mo-go-lla.
 Pón-ga-le la ma-noal pan pa que su-de pón-gale la ma-noal pan Ma-ke-ru-le (68).

Esta es una canción popular dedicada a un famoso panadero de Andagoya de apellido MacDuller y que, por desviación fonética, resulta en el nombre de “maquerule,” el cual ha pasado a denominar un aire musical que es, a su vez, variedad de jota chocoana, una danza pantomímica “mezcla de coreografía cortesana de tipo ‘jota’ y pantomimas sobre el trabajo del panadero mencionado en la letra” (Abadía, 1986, 3).

Otras canciones tradicionales del Chocó que aparecen con sus partituras en estos relatos son los porros “Maximina” y “La gallina.” La primera de estas composiciones figura en el relato “Amantita Vayoles.”

Ma-xi-mi-na tie-neun col-te no loa po-di-do co-sé
 Y la má-qui-nae Fel-mi-na la tie-nen sin com-po-né.
 Ma-qui-non de ma-noa ma-no ma-qui-nón de ma-noa pie (77).

Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea registran dos versiones de este porro y exaltan el carácter costumbrista del mismo. De igual manera, señalan el “colorido popular” en el diálogo costumbrista que tiene lugar en el porro “El robo de la gallina.” Este último hace parte del relato “Juana Bercelia Salas,” en el cual desaparece del corral la gallina picodeoro:

contemporáneo a su lectura. Esta intemporalidad es un recurso más para mostrar la validez, en cualquier época, de los rasgos regionales exaltados en las historias de la colección.

Vecina vecina cina
 ay vecina cina, yo no sé no
 vengo a buscar mi gallina
 la tapunchita que se perdió (147).

Tovar y Pinzón asocian esta composición musical con el episodio de *El Corbacho*, del Arcipreste de Talavera, en el cual una mujer se lamenta por la pérdida de una gallina (Tovar y Pinzón, 1961, 31). Hay otras huellas de romances españoles medievales en la narración “Dioselina Chandó,” en la que se cuenta de una mujer, Blasinia, quien “contaba que se había enamorado de ella el conde Olinos y ante la noticia de que este había muerto en España, ella cantaba:

No lo permita mi Dios
 ni el glorioso san José
 que si mi mariro es muerto
 yo viva me enterraré eh, eh (183).

También en “Dioselina Chontó” se exalta otro tipo de composición musical tradicional en el Chocó, que tiene antecedentes tanto en España como en África subsahárica: el alabao. El alabao es un canto fúnebre que se interpreta durante el velorio y en el último día del novenario, “se trata de una composición dialogada y cantada que se emplea para alabar a Dios o a los santos, especialmente en comunidades afrocolombianas [...] los versos de las estrofas y coros de los alabaos en la mayoría de los casos son romances y coplas de la antigua poesía popular hispánica recitada por juglares y trovadores desde el siglo XII” (Córdoba y Rovira, 2003, 58). En “Dioselina Chontó” se transcriben varios de los alabaos con los que la nana Diosa despedía a los niños muertos. Estos son algunos de los cantos de tales ceremonias (Gualís):

Se murió un angelito, p’al cielo va
 lo despiden sus amiguito, se va, se va (170)

Que se fue el florón por el callejón
 dando vueltas va por el callejón
 el florón está en mis manos
 en mis manos está el florón... (171)

En torno a la música se definen las nanas que protagonizan los relatos, pues cada una de ellas se distingue por tener “el ritmo” en cierta parte de su cuerpo. La noción de ritmo se amplía a connotaciones semánticas que asimilan el término “ritmo” a carácter, suerte, talento, don y magia, entre otros. Esta noción que permea todas las esferas de la realidad corresponde a la función medular de “el ritmo” que enuncia Benítez Rojo:

En África el ritmo es el principio organizativo de la vida material y cultural; antecede a la música y a cualquier otra forma de arte, cuya función es expresarlo sensiblemente para contribuir a la elevación del espíritu. [...] nuestra ritmidad va más allá de la música y el baile, expresándose en la manera de hablar, de caminar, de comer y de actuar en la vida. [...] Si fuera preciso definir el área del Caribe a través de una sola palabra, esta sería “ritmo” (Benítez Rojo, 2001, 14).

Los cuentos de Posso Figueroa intentan captar la complejidad y la riqueza de este principio organizativo, el cual se presenta como patrimonio de la mujer. Es ella quien lo porta, lo disfruta y lo transmite; pues el ritmo es, ante todo, un don que se comparte. La posibilidad misma de leer las historias del volumen es una prueba de este atributo, por ello la narradora se define como producto de “el ritmo” que aprendió de sus nanas y que ahora, a su vez, ella da a conocer.

Un ejemplo de la multiplicidad de sentidos que convergen en la noción de “ritmo” lo ofrece “Secundina Caldón”. Este relato muestra el ritmo como un don o un talento, como un elemento sensorial y como una suerte de equilibrio; muestra también que el “ritmo” se relaciona estrechamente con movimiento y con sexualidad, pero que estos elementos no son exclusivos de los seres humanos, sino que organizan la existencia de todos los seres naturales.

La nana Secundina tenía el ritmo en el sembrar o, como decían todas las gentes: tenía buena mano. Lo que tocaba la nana Caldondina embarnecía, florecía, engrosaba y se enhiestaba; por eso en una época se pensó que podía hacer tratamientos cuando a los hombres no les funcionaba el carrizo, pero la nana Caldondina necesitaba la tierra como elemento de embarnecida: la frondosidad, espesura y los palos erguidos se lograban pero saliendo siempre de la tierra y quedándose en ella. [...] Vino a trabajar a mi casa, llenó la paliadera de ritmos de luz, movimiento, color y olor con todo lo que sembró y sólo cuando se percató de la arrechera del meneo que se veía donde se amaban los palos de

borojó, supo que todo su ritmo se desasosegó cuando Floremiro Agualimpia Cañas le enseñó a leer que la calentura, el amor y la arrechera tienen el mismo ritmo en los hombres, en las mujeres, en los árboles, en las flores, en los frutos, y —lo más revelador para ella— en el *Conocarpus erectus* —y no sólo en el envés sino en el raquis tomentoso. Desde ese momento, ella siempre soñó en llegar a ser como el sapotillo para encontrar a Floremiro y tener con él un fruto pero con ritmo de cáliz persistente (30).

Otro relato, “Basilisa Balanta Copete” permite ver claramente la localización del ritmo en una parte del cuerpo de la protagonista, pero sin limitar la noción de ritmo a la materialidad corporal:

Basilisa Balanta Copete tenía una lengua larga, delgada, puntiaguda y veloz como culebra cascabel; era una lengua rasquiñosa como yaibí, enredadora como cola de mico, jugueta como cusumbí, mocetona como gato en ronroneo, demoledora como garra de tigre, manoseadora como hembra en celo, chupadora como colibrí, arrulladora como paloma, zigzagueadora como pescado, grande y cadenciosa como venado libre y hablantinosa como lora mojada en palo. [...] Basilisa Balanta Copete, mi nana Basilisa, tenía una lengua lisa o, lo que es igual, tenía el ritmo en la lengua. No había bochinche en Quibdó que no fuera iniciado por la lengua de Basilisa y cuando no había nada que contar, inventaba cualquier historia sobre cualquier persona [...] Pero Basilisa también usaba la lengua para lisonjear, para acariciar, para canturrear, para besuear, para cantar y para contar (122).

La música desempeña, además, otras funciones narrativas. En algunos casos el texto de una canción ofrece soluciones a los problemas de las protagonistas, así se observa en la historia “Aspasia Copete,” en la que esta intenta contrarrestar el olor penetrante de sus axilas con el remedio que sugiere la letra de una canción: “Ma-ru-cha si vas pal bai-le U-cha lleva tu li-món” (36). En otros casos las canciones establecen comentarios, paralelos o repetición de los eventos y de las características de los personajes de las historias. La estrecha relación de las canciones con los episodios que están siendo narrados lleva a apreciar la pertinencia y la vigencia de las canciones populares para entender los eventos cotidianos de la comunidad y lleva también a pensar en la continuidad de las experiencias de las distintas generaciones de mujeres y de hombres de la región.

En las canciones mismas se insiste en el valor de la música como vehículo de transmisión del conocimiento y de la tradición oral. Ejemplo de esta insistencia es el relato “Limbania Pretel,” en el cual esta les cuenta a los niños lo que ella sabe sobre el mundo que los rodea, “Limbania contaba y cantaba todo lo que a ella un día le contaron y lo magnificaba con lo que veían sus ojos y sentía todo su cuerpo” (51). La interrelación entre la música y las palabras se manifiesta también en el aprecio de las características acústicas de la voz, como se explicita en el relato sobre las nanas Delfa García y Jesusita Blandón, quienes cuentan y cantan historias tradicionales: “Delfa García, mi nana Delfa, tenía la 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” (153).

Al lado de la música, el habla popular ocupa un lugar central en el inventario de aspectos que caracterizan la región del Chocó. La narradora intercala dentro de su habla “culto” términos, frases, dichos y discursos usados popularmente por los habitantes de la zona. El habla popular, más que la lengua misma, es rasgo de pertenencia a esta zona; así se observa, por ejemplo, en la descripción del uso de la lengua que hacían los estadounidenses que llevaron la draga para explotar el oro de los ríos chocoanos, unos hombres con “una lengua de trapo que juntaba las letras de una forma rara, que hacía que las palabras sonaran muy distinto al, vea vé; al qué pasa mi gente; al qué corrinche es éste; al maunífica ánimas mea; al asunto allá; al yo no lo conozco a usted” (160). Los foráneos se reconocen ante todo por la ausencia de las características dialectales del español del Chocó.

A lo largo del volumen de relatos se exaltan estos rasgos dialectales, presentes en distintos niveles de la lengua (Montes Giraldo, 1974, 409-428). A nivel fonético y fonológico sobresalen la sustitución de “d” por “r” en posición intervocálica (“toro mundo,” “comparecido”), la sustitución de “l” por “r” (“por Dio,” “embalcal”) y la omisión de “s,” “d” y “r” en posición final (“la paré,” “cogé mujé”). A nivel morfosintáctico, el empleo de la doble negación (“Creo que naides lo sabe no”) y la confusión de pronombres personales con pronombres objetivos. A nivel léxico se acentúan tanto el uso de vocablos propios de la región como la creación de nuevos términos ajustados a la estructura morfológica del español (“hueleroso,” “gentuza,” “aprendedera”).

Otro procedimiento en *Vean vé, mis nanas negras* para caracterizar la región chocoana es el establecimiento de “tipos.” A manera de cuadros

caracterológicos, que “ven la fijeza no la movilidad de un carácter” (Anderson, 1979, 32), la personalidad y el comportamiento de las y los protagonistas de estos relatos son presentados como producto de la filiación racial y regional de los mismos y, por ello, fijos. Como es característico del costumbrismo (Martínez, 1993, 231), las protagonistas de los cuentos presentan individualidad, pero no debido a sus comportamientos, sino a sus rasgos “naturales.” Además de exhibirse como tipos sicológicos, los personajes representan tipos físicos de la zona; ejemplo de ello es el pescador chocoano que se describe en “Inocencia Palacios”:

Estaba casi desnudo, como corresponde a un pescador, mostrando la firmeza y voluptuosidad que tienen los cuerpos negros; tenía los ojos más negros que la piel y el pelo más negro que la piel y los ojos. [...] Tenía las piernas de negro: musculosas pero flacas cerca del tobillo, los pies grandes, el pecho ancho y fuerte la nalga parada de los negros y se adivinaba, bajo la pantaloneta minúscula de tela, que también tenía el pene enloquecedor de los negros (47).

Además, como en el costumbrismo del siglo XIX, son centrales “las costumbres,” entendidas estas como “la circunstancia, lo local y temporalmente delimitado [...] y los escritores como pintores de la sociedad distinta de cada país” (Escobar, 1994, 197). Entre las costumbres descritas detalladamente en los cuentos de *Vean vé, mis nanas negras* se destacan los rituales funerarios, los procedimientos para resolver conflictos (por ejemplo, “la glosa paseada”), el cultivo de las plantas, las comidas de la región y los paseos al río. Un ejemplo de esta última costumbre lo ofrece “Fidelia Córdoba.”

Otro día de un caluroso verano había mucha gente reunida disfrutando las frescas aguas del río Sipí un grupo de mujeres pelaba plátano y rajaba los pescados para cocinar el tapao en un improvisado fogón que se atizaba al vaivén de las pepenas, [...] las gaseosas se refrescaban dentro del río y dos muchachos improvisaban un tu-ru-ru-ta-ta golpeando un destapador metálico contra unas botellas vacías; [...] entre tanto, otra mujer aprovechaba el tiempo y el agua para restregar la ropa en el rallo, después de untarla abundantemente con la bola de jabón. Una negrita de trenzas ponía el mogo del queso en la mano acunada para coger cocó, una minúscula sardina que sabe delicioso cuando se frita (20).

Dentro de su filiación con el costumbrismo, los relatos de Posso Figueroa presentan rasgos de una modalidad particular de relato costumbrista, el cuadro de costumbres. Este relato breve —cultivado en Hispanoamérica por narradores tales como José Caicedo Rojas, José S. Alvarez, José Tomás de Cuellar, Guillermo Prieto, José Joaquín Vallejo (Jotabeché) (Martínez, 1993, 230) y en Colombia, particularmente, por José María Vergara y Vergara— se caracteriza por la doble actitud del autor del mismo, quien busca dar a conocer su realidad inmediata nacional o local a un mundo exterior; así esta realidad testimoniada por el autor se hace familiar tanto para el extranjero como para el nativo de la región descrita. El cuadro de costumbres da a conocer los pormenores de la sociedad, no incluidos en la Historia (Caicedo Rojas, 1945, ix), señala abusos y vicios de la sociedad⁴ y muestra las buenas costumbres que deberían prevalecer en esta (Martínez, 199, 231). Al hacerlo, el cuadro de costumbres contribuye a formar una opinión pública, pues “habitúa al público a ver y gustar de la realidad convertida en formas literarias” (Cornejo Polar, 1998, 111). A nivel estructural, los cuadros de costumbres se caracterizan por las detalladas descripciones, la escasa importancia de la acción y de la tensión que estos crean y por la tendencia a esquematizar y a generalizar, en desmedro de la individualización de los personajes (Martínez, 1993, 232; Lastra, 1972, 18).

En los cuentos de Posso Figueroa el mencionado interés divulgativo y reivindicativo del cuadro de costumbres se manifiesta, especialmente, en el tono festivo y celebratorio de las particularidades regionales representadas en todos los relatos. A nivel de procedimientos, cada uno de los relatos es una extensa descripción de un personaje femenino, consecuentemente los eventos y la organización de los mismos sólo son importantes en la medida en que contribuyen a presentar a cada una de las protagonistas.

Sin embargo, aunque cada historia ofrece un retrato sobre su protagonista, esta se presenta como un tipo nativo de la región, pues sus atributos son naturales, como lo son las características biológicas de las plantas y de los animales de la región, tales rasgos —que le procuran una existencia gozosa al personaje— pertenecen a la “naturaleza” del personaje femenino descrito.

4 Desde una de sus líneas de origen en el ensayo periodístico inglés, el cuadro de costumbres tiene propósitos ético-sociales, pues señalan abusos y vicios de la sociedad y ofrecen una guía para el comportamiento diario (Marun, 1986, 295).

Entre las obras costumbristas colombianas muchas de ellas se ocupan de criticar la realidad que muestran, para intentar corregirla; pero en buena parte de los textos costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX se concibe el género como “pintura amable cuya crítica no propone el cambio del mundo que reseña, sino por el contrario, su afirmación [...] Recuerdos de infancia, evocaciones de los viejos, tener un jardín secreto en la memoria que ayude a mitigar los trabajos y las decepciones del presente” (Reyes, 1988, 216). Entre estos autores figuran José David Guarín, Pedro Eliseo Santander, José Manuel Rivas Groot, José Caicedo Rojas y Ricardo Silva (Reyes, 1988, 219). Ante todo, el cuadro de costumbres “practica una sistemática benevolencia hacia todo, con cierto candor humanista” (Aristizábal, 1988, 62). En esta idea del cuadro de costumbres como espacio para la añoranza de un pasado ideal, caben las memorias, reminiscencias y relatos autobiográficos. La más destacada de estas obras de “reminiscencia personal y colectiva” es *Reminiscencias de Santa Fé y Bogotá*, de José María Cordovez Moure.

La narradora de *Vean vé, mis nanas negras* participa también de esta actitud de reminiscencia, como personaje dentro de las historias que cuenta. En este mundo rememorado, ella se sitúa como una niña chocoana que disfrutó del cuidado, del conocimiento y de la alegría propios de cada una de las nanas que la acompañó durante su infancia. A manera de autobiografía, la narradora va enunciando, con cada relato, cada uno de los “ritmos” aprendidos de sus nanas y, al hacerlo, va dando cuenta de su propia construcción como sujeto. De este modo, la narradora es un compendio de las protagonistas que son objeto de sus remembranzas.

Otro elemento importante en el cuadro de costumbres es su filiación con nociones positivistas imperantes en el siglo XIX y con nacientes disciplinas científicas del momento, tales como la sociología y la economía. Ejemplo de las observaciones y procedimientos de carácter seudocientífico que tienen lugar en los cuadros de costumbres lo constituyen las categorizaciones, “categorizar se convirtió en sinónimo de labor científica e incluso de conocimiento moderno [...] observar, demarcar, encerrar y reordenar se volvió de moda entre los escritores [costumbristas] de muchas nacionalidades”.⁵ En *Vean vé, mis nanas negras*, a manera de inventario taxonómico, cada relato se ocupa de una de las nanas.

5 El manejo reiterativo de clasificaciones en el cuadro de costumbres está presente en relatos de autores tales como Julián del Casal, Ramón Meza, Francisco de Sales Pérez (Pupo-Walker, 1996, 500). El colombiano Luis Vargas Tejada fue uno de estos, con su obra *Las convulsiones*.

Otra manifestación del uso de la ciencia durante el siglo XIX fue el procedimiento de negar toda validez a las formas de conocimiento no científico:

Los saberes prácticos y cotidianos, desde el punto de la episteme ilustrada, pertenecían a la doxa, a la creencia tradicional, por lo que eran falsos y se anteponían al progreso de la sociedad. En Colombia algunos exponentes de la doxa, atacados [en el *Semanario del Nuevo Reino de Granada*] fueron los labradores, los curanderos y las nodrizas, cuyas nociones prácticas derivaban no de una experiencia guiada por la razón, sino de la tradición, de la fuerza del uso y de la costumbre (Cadelo Buitrago, 2004, 16).

En *Vean vé, mis nanas negras* se retoma esta distinción para desacreditarla, pues en estos relatos se reconcilian la doxa y la episteme. En “Secundina Caldón” se muestra la validez que tienen tanto el conocimiento práctico sobre las plantas, exhibido por la protagonista, como el conocimiento científico que posee el botánico para el que ella trabaja, Floremiro Agualimpia Cañadas. Más aún, el conocimiento de Secundina Caldón supera el del botánico, pues ella ha inferido que el comportamiento sexual de las plantas no difiere del comportamiento sexual de los humanos, conclusión que el texto ratifica y que se ha escapado a la observación del científico. Por otra parte, este conocimiento práctico y válido está expuesto, precisamente, por una figura que recoge varios de los sectores excluidos como fuentes de conocimiento verdadero: una mujer, de origen africano, nodriza y agricultora.

Cabe señalar que el Chocó y el Caribe como universos referenciales del cuadro costumbrista son prácticamente ausentes en la literatura colombiana.

Ahora bien, es importante anotar que no se llegó a una descripción rigurosa y homogénea de todos los componentes de la nación. Por ejemplo, mientras que el tipo indígena y el negro aparecen sólo marginalmente, el tipo del calentano, el colono mestizo de las tierras bajas, fue descrito con frecuencia. De este, el tipo nacional por excelencia, en donde se hallaba integrada la nación en sus componentes negro, blanco e indígena (Gordillo Restrepo, 2004, 234).

Como se ha visto, en *Vean vé, mis nanas negras* el uso de modelos retóricos del siglo XIX obedece a un acto de afirmación de la cultura local

del Pacífico colombiano. Los cuentos de este volumen permiten ver y apreciar modelos de comprensión de la vida, el conocimiento, el placer, los conflictos, la muerte, el cuerpo y la naturaleza —entre otros aspectos— que hacen parte de una racionalidad cultural alternativa. Así, los cuentos de Posso Figueroa participan de la postura política de entender esta región del país dentro de sus prácticas culturales locales. Esta visión corresponde al “territorio-región” del que señala Arturo Escobar: “el Pacífico es un “territorio-región” de grupos étnicos, una unidad ecológica y cultural, que es un espacio laboriosamente construido a través de prácticas cotidianas culturales, ecológicas y económicas de las comunidades negras e indígenas.” (Escobar, 2000, 183). Los cuentos de Posso Figueroa reclaman el reconocimiento, dentro de este espacio, de la mujer afrodescendiente y de la nana, figuras centrales en la constitución de la cultura local del Pacífico colombiano.

Bibliografía

- Abadía, Guillermo. *La música y la danza en la zona del litoral Pacífico: Valle del Cauca, Cauca, Chocó y Nariño*. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura. Telecom, 1986.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1979.
- Benítez Rojo, Antonio. “Música y literatura en el Caribe”, en: *Horizontes*. No. 43, Ponce, 2001, 13-28.
- Cadelo Buitrago, Andrea. “Hábito e ideología criolla en el *Semanario del Nuevo Reino de Granada*,” en: Santiago Castro-Gómez (ed.). *Pensar el siglo XIX. Cultura, biopolítica y modernidad en Colombia*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004, 5-52.
- Caicedo Rojas, José. *Apuntes de ranchería y otros escritos escogidos*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1945.
- Caldera, Ermanno. “La vocación costumbrista de los románticos”, en: *Romanticismo 6*. Roma: Bulzoni, 1996.
- Castro-Gómez, Santiago. *Pensar el siglo XIX. Cultura, biopolítica y modernidad en Colombia*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004.
- Córdoba Cuesta, Darcio y Cidenia Rovira de Córdoba. *El Alabao: cantos fúnebres de la tradición oral del Pacífico Colombiano*. Bogotá: Corporación Identidad Cultural, 2003.
- Cornejo Polar, Antonio. *Estudios de literatura peruana*. Lima: Banco Central de Reserva, 1998.

- Cros, Edmond. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: EAFIT, 2003.
- Escobar, Arturo. "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?", en: Edgardo Lander (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Caracas: UNESCO, 2000.
- Escobar, José. "Literatura de 'lo que pasa entre nosotros' La modernidad del costumbrismo", en: Pallares, B. y otros (eds.). *Sin fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*. Madrid: Editorial Complutense, 1994, 195-206.
- García Mafla, Jaime. "La poesía romántica colombiana", en: *Manual de literatura colombiana I*. Bogotá: Procultura. Planeta, 1988, 267-301.
- Gordillo Restrepo, Andrés. "El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, élites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX", en: Castro-Gómez, Santiago (ed.). *Pensar el siglo XIX. Cultura, biopolítica y modernidad en Colombia*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004, 201-250.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Lastra, Pedro. *El cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- Martínez, Juana. "El cuento hispanoamericano del siglo XIX", en: Luis Iñigo Madrigal (ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana II*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Marun, Gioconda. "Hacia una distinción formal entre descripción y artículo costumbrista", en: *Actas del Segundo Congreso Nacional de Lingüística*. Argentina: Universidad Nacional de San Juan, 1985, 293-300.
- Montes Giraldo, José Joaquín. "El habla del Chocó: notas breves", en: *Thesaurus*. Vol. XXIX, No. 3. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974, 409-428.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Pachón Padilla, Eduardo. "El cuento: historia y análisis", en: *Manual de literatura colombiana II*. Bogotá: Procultura. Planeta, 1988.
- Pardo Tovar, Andrés y Jesús Pinzón Urrea. *Rítmica y melódica del folclor chocoano*. Bogotá: Centro de Estudios Folclóricos y Musicales, 1961.
- Posso Figueroa, Amalia Lú. *Vean vé, mis nanas negras*. Bogotá: Brevedad, 2001.
- Pupo-Walker, Enrique. "The Brief Narrative in Spanish America: 1835-1915", en: Pupo-Walker, Enrique y Roberto González Echevarría (eds.). *The Cambridge History of Latin American Literature I*. Cambridge. New York: Cambridge UP, 1996, 490-535.
- Reyes, Carlos José. "El costumbrismo en Colombia", en: *Manual de literatura colombiana I*. Bogotá: Procultura. Planeta, 1988, 175-245.