

## 2. Barbara Gudaitis

### Literatura femenina del *Black Arts Movement*: el sujeto revolucionario femenino en la poesía de Nikki Giovanni y Sonia Sanchez

El asesinato de Malcolm X en 1965 marcó un punto de inflexión en el activismo negro estadounidense, dando lugar a la doctrina del *Black Power* y a su contrapartida artística, el *Black Arts Movement* (*BAM*, en adelante). Este movimiento buscaba impulsar una revolución cultural en las masas trabajadoras negras<sup>40</sup> como paso previo a la revolución social. Tal efervescencia revolucionaria representó, sin embargo, un enorme retroceso para las mujeres negras de la época. Heredero del nacionalismo negro islámico y con una abrumadora mayoría de escritores y editores varones, este movimiento codificó al sujeto revolucionario bajo la figura del “guerrero negro,” fálico, militarizado y urbano. Si bien las mujeres tenían una activa participación política y artística, este modelo las culpaba de haber cercenado la

<sup>40</sup> Dado que el concepto de negritud o nación negra es estructurante de este movimiento, se optará por esa denominación frente a la opción ‘afroestadounidense.’ Para usos no regulados por la autodefinición, se seguirá la regla de la Asociación Nacional de Periodistas Negros (*National Association of Black Journalists*), que sugiere preferir ‘afroestadounidense’ para usos sustantivos y ‘negro’ para usos adjetivos.

hombría varonil y las instaba a “ocupar su lugar,” que era del de refugio moral (y llegado el caso, económico) de “su” hombre. Estos intelectuales concebían al modelo de familia matriarcal como legado castrador y vergonzante de la esclavitud, ya que se apartaba del ideal de varón dominante y todopoderoso propio de la cultura blanca patriarcal, que habían internalizado. En un gesto que hoy podemos calificar de colonialismo cultural (el mismo que intentaban combatir), estos activistas adoptaron acríticamente ese modelo de masculinidad, midiéndose a sí mismos con los valores de sus opresores y trasladando en el proceso nuevos modos de opresión de género.

Por supuesto, esto no quiere decir que anteriormente las mujeres negras no hubieran sufrido este tipo de sometimiento. Sin embargo, existían modelos femeninos fuertes, con cierto ejercicio de la autonomía y de la autoridad que fue, o bien atacado, o bien silenciado por los escritores varones del *BAM*. Como era de esperarse, las mujeres no aceptaron mansamente esta ciudadanía de segunda que se les proponía. Pero al mismo tiempo, muchas de ellas consideraban necesario revalorizar a una comunidad herida en su autoestima y cercenada en su identidad, y la exaltación de la masculinidad jugaba un importante papel en ello. Así, estas autoras se movieron en una delicada línea entre celebrar a los varones como guerreros y cuestionar, abierta o solapadamente, su autoridad y su superioridad respecto de las mujeres negras.

Esta actitud ambivalente puede explicarse si consideramos que se articula sobre una visión no binaria del mundo, que proviene tanto de las huellas de las culturas africanas<sup>41</sup> como de la condición de género. Desde este punto de vista, no se trataría de contradicciones internas, de concesiones ni de paradojas. Estas oposiciones aparentes serían aspectos complementarios de una concepción de la realidad que no admite categorías estáticas. Esto explicaría también una serie de estrategias discursivas típicas de esta poesía, entre las que se destacan el modo de construcción del sujeto revolucionario femenino y la tensión permanente entre escritura y acción. Veremos algunos ejemplos, breves pero representativos, de cómo aparecen estas cuestiones en la obra de Sonia Sanchez y Nikki Giovanni, dos de las escritoras más célebres del movimiento.

### ¿Sujeta o revolucionaria?

Entre 1968 y 1970, momento en que adscribieron al *BAM*, estas autoras buscaron encarnar en sus poemas al sujeto revolucionario. Dado que la voz revolucionaria por defecto era masculina, debieron apropiarse de la retórica hipermasculinizante del movimiento, tomando de ella temas, modos de enunciación, léxico (sexualizado y obsceno), usos intensivos de la repetición, cambios abruptos de ritmo, sintaxis y ortografía no convencionales, etc. En estos poemas, las voces femeninas toman las armas, exponen

<sup>41</sup> Sobre la estructuración no binaria de la cultura afroestadounidense, véase Gates, Henry Louis Jr. *The Signifying Monkey*. Oxford University Press, 1988.

lecturas de la situación política y hablan desde un lugar de saber, de autoridad. En el célebre poema *"The True Import of Present Dialogue Black vs. Negro (For Peppe, Who Will Ultimately Judge Our Efforts)"*, de Nikki Giovanni,<sup>42</sup> el yo lírico encarna una voz colectiva que combina todas estas posibilidades con su pregunta insistente:

*Nigger*  
*Can you kill*  
*Can you kill*  
*Can a nigger kill*  
*Can a nigger kill a honkie*  
*Can a nigger kill the Man*  
*Can you kill nigger*  
*Huh? nigger can you*  
*kill*  
 ...  
*A nigger can die*  
*We ain't got to prove we can die*  
*We got to prove we can kill*  
 ...  
*Can you kill*  
*Can you kill a white man*  
*Can you kill the nigger*  
*in you*  
*Can you make your nigger mind*  
*die*  
*Can you kill your nigger mind*  
*And free your black hands to*  
*strangle*  
 ...  
*Can we learn to kill WHITE for BLACK*  
*Learn to kill niggers*  
*Learn to be Black men.*<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Giovanni, Nikki. *The Collected Poetry of Nikki Giovanni* [Amazon Kindle] Harper-Collins e-books, posición 979.

<sup>43</sup> La verdadera importancia del actual diálogo, Negro vs negro (Para Peppe, que juzgará en última instancia nuestros esfuerzos: Negrata / Puedes matar / Puedes matar / Puede un negrata matar / Puede un negrata matar a un blancucho / Puede un negrata matar al Jefe / Puedes matar negrata / Eh? Negrata puedes / Matar //...Un negrata puede morir / No tenemos que probar que podemos morir / Tenemos que probar que podemos

Esta voz se posiciona como autoridad política que insta a los hombres negros a tomar las armas. *Nigger* es, metonímicamente, todos los afroestadounidenses oprimidos, y es un adjetivo masculino. Sin embargo, a lo largo del poema se desdibuja la diferencia entre singular y plural (el yo se incluye en un nosotros) y entre primera y segunda persona: “*We ain’t got to prove we can die / We got to prove we can kill ... Can we learn to kill WHITE for BLACK*”. Hacia el final, desdibuja su propio lugar de poder/saber, ya que la pregunta la interpela también a ella. El yo lírico sabe a nivel individual pero es necesario saber en términos colectivos para que ese conocimiento tenga un efecto político revolucionario. El mensaje que dirige a los “*niggers*” se dirige también a la voz que habla. Para el objetivo buscado, la diferencia entre individuo y comunidad no es pertinente.

La marcada tendencia autobiográfica del movimiento (que se entendía como garantía de autenticidad) permite sostener la identificación del yo lírico con la figura de la autora. Así, la voz que habla en este poema es femenina, y por lo tanto su discurso se opone abiertamente al rol de docilidad doméstica que los escritores del *BAM* asignaban a las mujeres. Además, al incluirse en ese “*we*”, desestabiliza el significado propiamente masculino de “*nigger*”: se incluye a sí misma en el llamado

---

matar // ...Puedes matar / Puedes matar a un hombre blanco / Puedes matar al negrata  
 en ti / Puedes hacer que tu mente de negrata / Muera /  
 Puedes matar tu mente de negrata / Y liberar tus manos  
 negras para / Estrangular //...Podemos aprender a matar  
 BLANCO por NEGRO / Aprendan a matar negratas /  
 Aprendan a ser hombres Negros. (La traducción me pertenece)

a la lucha armada. Los dos versos que cierran el poema dan a entender que sabe cómo matar y que sabe cómo ser un hombre negro. La orden “aprendan” en segunda persona da a entender que la ella no tiene necesidad de aprenderlo, o porque es mujer, o porque ya lo sabe, o ambas cosas. Desde esta perspectiva, ella es y no es un hombre negro *al mismo tiempo*. Esto que parece una contradicción, es el resultado de un marco conceptual que no admite las definiciones de género como algo fijo: en determinadas circunstancias, las mujeres negras, sin dejar de ser mujeres, son hombres negros revolucionarios.

El poema “*Malcolm*” de Sonia Sanchez,<sup>44</sup> en cambio, formula un sujeto explícitamente femenino. Aquí vuelve a aparecer la apropiación de la retórica masculina:

*do not speak to me of martyrdom,  
 of men who die to be remembered  
 on some parish day.  
 i don’t believe in dying  
 though, I too shall die.  
 and violets like castanets  
 will echo me.*

*yet this man,  
 this dreamer,  
 thick lipped with words  
 will never speak again  
 and in each winter  
 when the cold air cracks  
 with frost I’ll breathe  
 his breath and mourn  
 my gunfilled nights.*

...

---

<sup>44</sup> Sanchez, Sonia. *Shake Loose My Skin: New and Selected Poems*. Boston, Beacon Press, 1999, páginas 6-7.

*he said, "fuck you, white man. we have been curled too long. nothing is sacred, not your white face nor any land that separates until some voices squat with spasms."*

*do not speak to me of living. life is obscene with crowds of white on black. death is my pulse. what might have been is not for him/or me but what could have been floods the womb until I drown.<sup>45</sup>*

El poema abre con el rechazo de la muerte como martirio y cierra con el rechazo de la vida como maternidad. El confinamiento a la no-vida que impone la violencia racial, y que queda evidenciado en el asesinato de Malcolm, se proyecta en el cuerpo del yo lírico como imposibilidad de gestar. Este es uno de los grandes tópicos del *BAM*, la experiencia de la opresión como muerte en vida. La consecuencia lógica es que la lucha contra la violencia racial es una cuestión de

<sup>45</sup> no me hablen de martirio / de hombres que mueren para que los recuerden / en algún día de misa. no creo en la muerte / aunque yo también moriré / y violetas como castañuelas / se harán eco de mí. // pero este hombre, / este soñador, / de labios engrosados con palabras / jamás volverá a hablar / y en cada invierno / cuando el aire frío se cuartee / con la escarcha respiraré / su aliento y lloraré / mis noches repletas de armas. / ...él dijo, "vete a la mierda, hombre / blanco. Hemos estado / acurrucados demasiado tiempo. nada / es sagrado, ni tu / cara blanca ni ninguna / tierra que separa / hasta que algunas voces se agachan con espasmos // no me hablen de vivir. / la vida es obscena con sus multitudes / de blanco sobre negro. / la muerte es mi pulso. / lo que pudiera haber sido / no es para él/ni para mí / pero lo que pudo ser me inunda el útero hasta ahogarme. (La traducción me pertenece)

supervivencia, y que no vale la pena resguardarse para vivir en estos términos. De allí la enorme importancia de la figura del guerrero negro: es aquel que, no teniendo nada que perder, arriesga la vida para tener vida. En este poema el asesinato de Malcolm X empuja al yo lírico a tomar el lugar del héroe caído, a respirar su aliento y llorarlo en noches llenas de armas. El texto traduce ese aliento en palabras que responden más a la doctrina del *Black Power* que a la prédica del propio Malcolm X: el llamado a la autodefensa pasa a ser un llamado al ataque; la retórica sofisticada y elegante característica de Malcolm se vuelve lenguaje procaz, que se representa a sí mismo como más verdadero que el lenguaje del propio líder (es lo que "verdaderamente" quiso decir). La transformación del yo lírico en guerrero armado no anula, sin embargo, su condición femenina. Al contrario, convive con ella orgánicamente en el útero. Para que el útero pueda cumplir su función, es necesario primero entregarse a la muerte. Es necesario nacer ella misma, puesto que bajo la atmósfera asfixiante del racismo, no está viva ni muerta. El agobio físico y simbólico que produce el racismo lleva al yo lírico a la misma encrucijada que a cualquier otro guerrero. La lucha no puede quedar en manos exclusivas de los varones porque la inacción lleva a una muerte sin transformación, lleva a disolverse en la no-existencia (que es muy diferente de abrazar la muerte). Si el cuerpo femenino está afectado para el sufrimiento, también debe estarlo para la lucha.

## Hablar, hacer, callar

En unos de sus artículos fundacionales (casi un manifiesto), el crítico y activista Larry Neal definió al *BAM* como “la hermana estética y espiritual del concepto del *Black Power*”<sup>46</sup>. Esta definición tiene importantes implicancias para lo que aquí analizamos: en primer lugar, el movimiento piensa la actividad artística como instrumento valioso y eficaz para lograr que el colectivo de trabajadores negros se constituya en sujeto revolucionario. En este sentido, el arte es un aspecto esencial de la acción política. Frente a la urgencia por romper con la internalización de los valores blancos, el arte (especialmente la poesía, la música y el teatro) ofrece un modo de conceptualización alternativo, con parámetros propios de la tradición negra. Pero a la vez, esta concepción indica que el arte está subordinado a la acción política directa. Hay una clara relación de jerarquía entre ambos términos, de allí su feminización: la estética es la hermana (mujer) y su hermano (varón) es el poder. Como estas autoras estaban afectadas de antemano por esa jerarquización, su traslado al campo artístico genera una tensión que recorre toda esta etapa de su producción poética. Esta definición del *BAM* pone el espacio literario a disposición, escasa pero existente, de las escritoras mujeres porque, en definitiva, se trata de una actividad “menor” en comparación con la toma de armas (las acciones “verdaderamente importantes” quedan a cargo de los hombres). La importancia de la

escritura literaria se ve relativizada, lo que genera en las escritoras una actitud ambigua entre la exaltación del hecho poético como acto de rebelión y el llamado a las armas como negación (o menoscabo, al menos) de esa misma rebelión. Hablar es hacer pero si hacer es pasar de la palabra al acto, ese pasaje involucra necesariamente el silencio.

Esta tensión entre palabra, ausencia de palabra y acción aparece en el centro del poema “*For Sandra*,”<sup>47</sup> de Nikki Giovanni:

*i wanted to write  
a poem  
that rhymes  
but revolution doesn't lend  
itself to be-bopping*

*then my neighbor  
who thinks i hate  
asked – do you ever write  
tree poems – i like trees  
so i thought  
i'll write a beautiful green tree poem  
peeked from my window  
to check the image  
noticed that the school yard was covered  
with asphalt  
no green – no trees grow  
in manhattan*

*then, well, i thought the sky  
i'll do a big blue sky poem  
but all the clouds have winged  
low since no-Dick was elected*

*so i thought again  
and it occurred to me  
maybe i shouldn't write  
at all  
but clean my gun*

<sup>46</sup> Neal, Larry. “The Black Arts Movement” en *The Drama Review*, Vol. 12, No. 4, Black Theatre (Verano, 1968), páginas 28-39

<sup>47</sup> Giovanni, Nikki. *The Collected Poetry...*, op. cit., posición 1923.

*and check my kerosene supply*

*perhaps these are not poetic  
times  
at all<sup>48</sup>*

En estos tiempos poco poéticos, marcados por la primera elección de Nixon (referido en el poema como *no-Dick*, en un juego polisémico entre el apodo de *Richard* y la procacidad “pija”), las armas reemplazan a la pluma. La situación de opresión atraviesa la vida de la comunidad en su totalidad, es un absoluto del que no hay escapatoria. Esto inhibe la posibilidad de hablar de los árboles sin hablar de la resistencia armada. Como correlato, aparece la necesidad de dejar de hablar y tomar acción (precisamente esto marca el final del texto). Siendo la poesía un acto de lenguaje, el poema estaría en apariencia desestimando su propia existencia. En este sentido, el sujeto revolucionario femenino, tal como lo hemos analizado, solo podría existir plenamente en el espacio imaginario del poema. Pero ese espacio imaginario se constituye en un trampolín hacia el mundo real. Si nombrar es existir, la búsqueda de un sistema conceptual adecuado a los intereses de la

<sup>48</sup> quería escribir / un poema / que rimara / pero revolución no se presta / para el be-bop // entonces mi vecina / que piensa que odio / me preguntó – nunca escribes / poemas de árboles – me gustan los árboles / así que pensé / escribiré un hermoso poema verde sobre un árbol / miré por mi ventana / para verificar la imagen / noté el patio escolar cubierto / de asfalto / sin verde – los árboles no crecen / en mahattan // entonces, bueno, pensé en el cielo / haré un poema grande y azul sobre el cielo / pero todas las nubes / cuelgan / bajas desde que Dick el sin-pija ganó las elecciones // así que pensé de vuelta / y se me ocurrió

que quizás no debería escribir / para nada / sino limpiar mi arma / y comprobar mis reservas de kerosene // quizás estos tiempos no sean / poéticos / para nada. (La traducción me pertenece)

comunidad no se subordina a la acción política sino que es su condición de posibilidad. Por eso el poema efectivamente se escribe y se publica.

La angustia insoportable y la peligrosidad del silencio son, precisamente, el centro del poema de Sanchez visto más arriba. Los labios engrosados con palabras ya no hablan, en sentido metonímico, porque su dueño ha sido asesinado, y en sentido metafórico, porque el *Black Power* habla por ellos, y habla con las armas. El cuerpo femenino mutilado simbólicamente traduce el *silencio* de Malcolm en tanto marca irreparable de su ausencia, de lo que podría haber sido y no fue. La euforia revolucionaria se funda sobre ese silencio inefable, sobre la pérdida sin remedio de ese futuro alternativo y la búsqueda desesperada por reencontrarlo. La poesía busca hacer hablar ese silencio, articular la rabia, expulsarla fuera del cuerpo y transformar la impotencia en potencia. No se puede recuperar la palabra de Malcolm, hay que crear a partir de ella otra palabra que no puede ser reemplazada solo por balas. Para poder hacer, para honrar ese silencio, hay que dejar de callar. De lo contrario, se corre el riesgo de caer en la escena que describe otro poema de Sanchez, uno de los muchos titulados “*Haiku*.”<sup>49</sup>

*did ya ever cry  
Black man, did ya ever cry  
till you knocked all over?<sup>50</sup>*

<sup>49</sup> Sanchez, Sonia. *Shake Loose...*, op. cit., página 12.

<sup>50</sup> alguna vez lloraste / hombre Negro, alguna vez lloraste / hasta tirar todo? (La traducción me pertenece)

Llorar a gritos (el vocablo inglés *cry* significa ambas cosas: grito y llanto) como reacción corporal deja salir la angustia y la ira contenidas. En ese acto la violencia cambia de dirección: originada afuera, se proyecta primero hacia dentro del cuerpo pero el grito/llanto la expulsa hacia el espacio circundante. El evento puramente corporal, sin embargo, no puede dar orientación (dar *sentido*) a la violencia, que en su estallido incontrolable derriba todo sin distinción. De hecho, tratándose de un hombre, podemos suponer que su llanto ocurre en privado, en soledad (llorar en público, entendido como signo de debilidad, está reservado a las mujeres), por lo que la reacción irrefrenable termina dirigiéndose a su entorno íntimo, y por lo tanto, a sí mismo. El poema toma la expresión de la ira y la angustia que genera el sometimiento racista, y le añade la dimensión del lenguaje. Esto le permite construir un entramado de significaciones que logran trascender la vivencia pura de la opresión: el desgarramiento legitima la rabia (la pregunta retórica indica que lo esperable para el yo lírico es que efectivamente ese hombre negro haya experimentado esa situación) pero la muestra como ciega y, lo que es peor, autodirigida en su ceguera. El yo lírico sí puede *ver* a través de esa rabia, y por lo tanto rompe con la lógica del aislamiento que lleva a la autodestrucción. Hay un tono de consuelo y de empatía hacia ese hombre en la pregunta, ya que introduce la idea de que el yo lírico también ha pasado por esa situación. Desde esa experiencia compartida, el yo lírico muestra que el exabrupto solitario no es una verdadera salida, es un estallido que no modifica la situación inicial, y por eso invita a compartir

el dolor, a reconocerse en el otro (en la otra, podríamos decir). Ahora bien, si la ira está justificada, el problema entonces no es la exteriorización de la violencia sino su falta de dirección contra la dominación racista. Tirar todo abajo es absolutamente necesario, pero solo si se entiende que el todo es mucho más ambicioso. Ese todo al que se intenta develar a través del lenguaje poético.

Cada uno de estos poemas se ocupa de delimitar cuáles son zonas desde las que es posible (esto es, compatible con la vida), hablar. Lo mismo que vale para los árboles vale para el arte: solo desde una posición dominante se puede aceptar un pacto de lectura esteticista y autorreferencial. No hablar de la opresión y la revolución es peligroso, puesto que ese silencio es no solo inadmisiblesino también insoportable: inunda el útero hasta ahogar. La única forma de recuperar la dignidad es la lucha. Y la lucha es, por definición, articulada.

### **Conclusiones: continuidades e intersticios**

El espacio revolucionario femenino que proponen estas autoras se construye en la intersección *entre* femenino y masculino, *entre* lenguaje poético y acción política. El *BAM* fue un movimiento cultural contradictorio, y en gran medida sus propios axiomas atentaron contra el cambio que buscaba generar. La visión de mundo binaria, que aparece primero como marca colonial y se reafirma luego con la introducción del Islam, consolidó un marco conceptual que terminó siendo un

obstáculo para superar la opresión racial. La perspectiva de estas autoras abrió grietas en esa lógica y sentó las bases para desarrollos político-literarios futuros. El movimiento terminó expulsándolas: en su rígido binarismo sexista, fue incapaz de dar lugar a estas exploraciones estético-políticas resistentes al encasillamiento. Aun así, ellas sentaron para la comunidad afroestadounidense las bases de una nueva conceptualización, más flexible, más centrada en la autoexploración y en la memoria colectiva que en la destrucción de

los blancos, y por eso mismo más eficaz para sortear las falsas opciones que impone la lógica racista. Un marco cuya potencia transformadora sigue vigente y, como nos recuerdan las muertes de Michael Brown, de Freddie Carlos Grey y de tantas otras personas, sigue siendo urgentemente necesaria. Porque las vidas negras sí importan.

