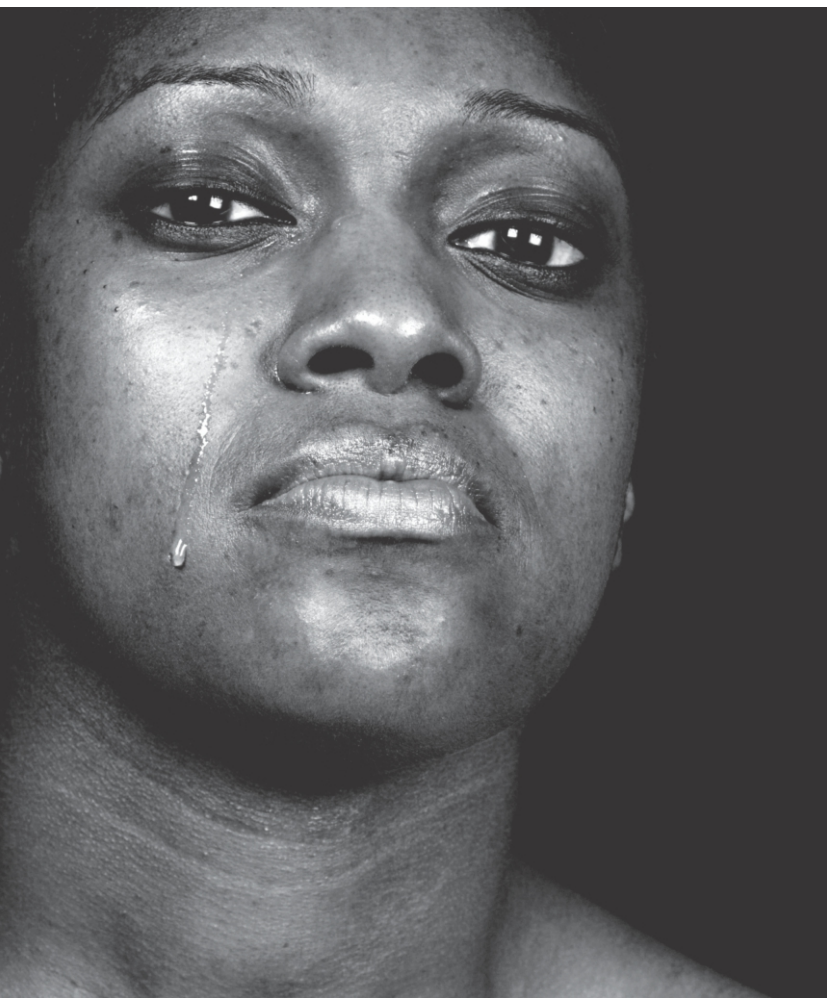


Negritudes latinoamericanas

Memoria, cultura, identidad

Coordinadores
Ociel Flores Flores, Alberto Rodríguez González y Daniel Samperio Jiménez



Negritudes latinoamericanas

Memoria, cultura, identidad

Colección Humanidades

BIBLIOTECA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Negritudes latinoamericanas

Memoria, cultura, identidad

Ociel Flores Flores
Alberto Rodríguez González
Daniel Samperio Jiménez
Coordinadores

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

Secretario General

Dra. Norma Rondero López

Unidad Azcapotzalco

Rectora

Dr. Yadira Zavala Osorio

Secretario

Salvador Ulises Islas Barajas

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director

Dr. Jesús Manuel Ramos García

Secretario Académico

Lic. Gilberto Mendoza Martínez

Jefe del Departamento de Humanidades

Dr. Saúl Jerónimo Romero

Coordinador de Difusión y Publicaciones

Dr. César Daniel Alvarado Gutiérrez

Primera edición, 2023

© Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Coordinación de Difusión y Publicaciones

Av. San Pablo 180, Edif. E, Salón 004, Col. Nueva el Rosario,
Alcalda Azcapotzalco, C.P. 02128,
Ciudad de México, Tel. 53189109
www.publicacionesdesh.azc.uam.mx

ISBN de la colección Humanidades: 978-607-477-114-5

ISBN de la obra: 978-607-28-3071-4

“El contenido de esta obra fue dictaminado por pares bajo
la modalidad de doble ciego”

Se prohíbe la reproducción por cualquier medio sin el consentimiento
del titular de los derechos patrimoniales de la obra.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

CONTENIDO

Introducción

*Ociel Flores Flores, Alberto Rodríguez González
y Daniel Samperio Jiménez* 11

I. PROCESOS MIGRATORIOS, CONSTRUCCIÓN Y REPRESENTACIONES DE LAS IDENTIDADES AFRODESCENDIENTES

Marea de ida y vuelta: la transnacionalidad encarnada
de las afrolatinas en los relatos de Lorraine Avila
y Edwidge Danticat
Macarena Martín Martínez 51

“Nunca hemos perdido el orgullo por nuestra
libertad”. Cimarronaje y trabajo de la memoria
en la frontera coahuiltejana
Rocío Gil Martínez de Escobar 77

Los sudamericanos conquistan Europa: Civilización,
fútbol y barbarie en *Gloria y tormento: la novela*
de José Leandro Andrade (2003)
Jorge Sarasola 105

El control de la negritud mexicana en Galindo y Gavaldón
Laura Itzel Bernal Ríos 133

Changó, el gran putas, de Manuel Zapata Olivella,
y el pensar Afroamérica en clave de Nuestra América
Ricardo J. Solís Herrera 159

II. ETNOPOÉTICAS Y RELIGIOSIDAD: SINCRETISMOS Y POÉTICAS RITUALES

- La bruja Tituba: una guardiana del conocimiento ancestral y constructora de una memoria colectiva
Claudia Gil de la Piedra 183
- Del *boddhisattva* budista hacia un mundo post-racial
Eric Martínez Tomasini-Bassols 207
- Belkis Ayón y Abakuá: fuentes etnohistóricas para penetrar en la profunda oscuridad de los espacios prohibidos
Yolanda Wood 229

III. GÉNERO, FEMINISMOS E IDENTIDADES SEXO-DIVERSAS

- Jamaica Kincaid, fragmentos del pasado-presente. Reconstrucción de narrativas caribeñas desde la perspectiva femenina
Luisa María Pérez Ocampo 249
- Subjetividades afrofemeninas en la literatura colombiana contemporánea: una lectura de *Aguas de estuario* de Velia Vidal y *La perra* de Pilar Quintana
Liz Moreno-Chuquen 273
- Cuerpos y espacios racializados: presencias y ausencias en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez
Aida Chacón Castellanos 303
- Rotundamente negras: Identidad, memoria y militancia en la poesía femenina afrouruguaya
Rocío Munguía Aguilar 329
- Literatura afrodescendiente: diálogos y cruces en la narrativa breve cuir de Puerto Rico. Tres ejemplos
Luis Gómez Mata 361

Introducción. Negritudes latinoamericanas: etnicidad y literatura

Ociel Flores Flores
Alberto Rodríguez González
Daniel Samperio Jiménez

*Tenía siete años apenas,
¡Qué siete años!
¡No llegaba a cinco siquiera!
De pronto unas voces en la calle
me gritaron ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
“¿Soy acaso negra?”— me dije
¡Sí!
“¿Qué cosa es ser negra?”
¡Negra!
Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía.
¡Negra!
Y me sentí negra,
¡Negra!
Como ellos decían
¡Negra!*

Victoria Santa Cruz, 1978

NEGACIÓN DE “LO NEGRO” Y MESTIZAJE

En las últimas décadas se ha asistido en Latinoamérica a una intensa actividad académica dirigida a la revaloración de las culturas afrodescendientes. Los proyectos a los que ha dado

lugar esta actividad, con frecuencia interdisciplinarios, han alimentado un amplio debate que se inscribe en diversos ámbitos: “estudios culturales, estudios de género, historia, antropología y literatura” (Velázquez s/p). Este impulso se ha enfocado en gran medida a “la toma de conciencia social y de autoafirmación por parte de los afrodescendientes ante las prácticas discriminatorias de las que son o pueden ser objeto”, señala Luis Beltrán (420-1).

Las razones que justifican el interés por este sector de la población son contundentes: América concentra el mayor porcentaje de afrodescendientes fuera de África, con alrededor de 150 millones, para América Latina y el Caribe, y con Brasil a la cabeza (Beltrán 417). Mario R. Cancel agrega un argumento más: “el negro es el único elemento unificador verdaderamente universal desde el Cabo de San Antonio hasta Trinidad, y desde allí hasta Yucatán” (1).

Tal actividad académica, intensa y prolífica, se encuentra no obstante lejos de aportar conclusiones definitivas. La literatura especializada señala inconsistencias de fondo que aún deben ser atendidas; ejemplo de ello es la falta de congruencia de aquellas posturas que —desde la negritud a las concepciones panafricanas— “siguen siendo en gran medida, reacciones básicamente intelectuales, antieuropeas y antioccidentales, pero elaboradas dentro de los parámetros de pensamiento europeos” (Cancel 3). A perspectivas cuestionables como esta, es necesario agregar que la población de la región vive inmersa en prácticas incomprensibles, como la negación de variadas formas de racismo, negación que suele venir acompañada de la certeza de que esta parte del continente americano está constituida de sociedades democráticas. Las constataciones anteriores llevan a organismos como la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) a privilegiar la realización de un objetivo urgente: “asumir el peso de las herencias históricas de la colonización y de los siglos de esclavitud,

reconociendo que los sistemas de jerarquización social engendrados por éstos siguen fortaleciéndose e impactando negativamente en la vida [...] de las poblaciones afrodescendientes” (83).¹ Es importante tener en cuenta, por otra parte, que la temática afrodescendiente en el discurso académico latinoamericano es, en general, relativamente reciente; Gladys Lechini recuerda que el inicio de los estudios sobre lo afro-latinoamericano debe ser ubicado apenas en los años veinte del siglo pasado, cuando especialistas de la antropología y la etnohistoria se centraron en las especificidades de este ámbito del conocimiento (16).

En el caso de México, la “negación de lo negro” ha sido una realidad constante a lo largo de su historia. No fue sino hasta ya muy entrado el siglo XX que surgió un interés auténtico por reconocer a las poblaciones afrodescendientes y sus culturas. El inicio de la discusión en esta área de estudio puede ser ubicado en 1946, con la publicación de *La población negra de México 1519-1810*, de Gonzalo Aguirre Beltrán, obra que pone sobre la mesa la discusión concerniente a “la tercera raíz”. La tardía apertura de los mexicanos al reconocimiento de sus afrodescendientes obedece a diversas circunstancias entre las que destaca un factor que no debe ser obviado: el hecho de que estos forman un porcentaje reducido² de una población predominantemente mestiza (CEPAL 18). México es también heredero de algunas de las civilizaciones precolombinas mayores del continente americano, una particularidad que explica que los estudios académicos se hayan enfocado durante siglos en las

¹ Organismos internacionales han propuesto iniciativas en este sentido, como el Programa de Acción del Decenio Internacional de los Afrodescendientes establecido por las Naciones Unidas para el período 2015-2024” (CEPAL 7). Al respecto, Gladys Lechini apunta que recientemente Venezuela, como parte de su “Agenda África” (2005), estaría dispuesta a llevar a cabo una “revolución africanista y afrovenezuelista” (20).

² Según el Censo INEGI de 2020: 2576213 personas se identifican como afromexicanos.

poblaciones indígenas y no en lo africanoamericano. Un elemento más es el número, también reducido, de asentamientos de afrodescendientes. Odile Hoffmann recuerda la zona costera compartida por los estados de Guerrero y Oaxaca como el campo de estudio y de manifestación de las demandas afro-mexicanas. A esta zona debe agregarse, con sus propias especificidades, “el Caribe afroandaluz” (según Antonio García de León), zona de intenso intercambio con Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. Existe además el caso paradigmático de los mascogos, grupo que emigró de Estados Unidos para asentarse en El Nacimiento, en el Municipio de Múzquiz, en el estado de Coahuila, a finales del siglo XVII y principios del XVIII.

La historia de la exclusión del negro de la conciencia nacional mexicana ha sido persistente y se remonta al momento en que Carlos V autoriza la entrada de cuatro mil africanos esclavizados a las colonias españolas de su imperio; disposición que inicia una relación inusitada que uniría a tres actores, Europa, África y América, que hasta hacía muy poco ignoraban la existencia del otro (Beltrán 411).

Salvador Vázquez propone dividir en cuatro periodos la historia de la presencia africana en México. El primero es la Colonia, tres siglos durante los cuales la población de origen africano forma “un grupo minoritario”, aparentemente segregado del resto de la población. El segundo periodo inicia con la Independencia y se extiende hasta las postrimerías de la Revolución Mexicana.³ Durante el movimiento independentista ya tienen lugar varios sucesos de importancia (aún sujetos a interpretación por parte de los historiadores) que revelan el ambiguo destino de los afrodescendientes en

³ Careaga-Coleman señala, por ejemplo, que “los intelectuales decimonónicos afirman que los ‘negros’ han quedado en la historia de la colonia” (90).

la nueva nación.⁴ Quince Duncan señala la relevancia de la abolición formal del “sistema de castas [...] por el afromexicano Morelos que decretó que, a partir de su proclama liberadora [1813], los habitantes no se volverían a distinguir como indios, ni mulatos, sino como americanos. [Aunque] esa abolición formal y legal del sistema no erradicó la visión de mundo resultante” (s/p). Salvador Vázquez agrega algunas precisiones a la opinión de Duncan: “no fue sino hasta el año de 1824 que se decretó en el Acta de la Federación del 13 de julio de 1824 el fin del comercio de esclavos y cinco años más tarde, el Decreto del 15 de septiembre de 1829 abolió la esclavitud” (194). Odile Hoffmann, finalmente, hace una reflexión esencial en lo que se refiere a la condición de los afrodescendientes en el México de la época:

En el momento de la abolición de la esclavitud, prohibida una primera vez en 1810, abolida en 1817, pero cuyo último decreto de abolición fue firmado por Vicente Guerrero en 1829, las poblaciones negras (*negros, pardos y mulatos* en los censos) de México ya eran en gran medida mestizas y estaban compuestas de campesinos, obreros y artesanos “libres” (como podían serlo las clases pobres del siglo XVIII, por lo general sometidas a mecanismos feroces de dominación capitalista, clientelismo o paternalismo). (s/p)⁵

⁴ No hay que olvidar que los esclavos de origen africano tienen una participación activa en su liberación: “en Brasil, Palmares, Alagoas, un palenque reúne a 20000 cimarrones en 1580, un estado africano en el corazón de América del Sur, con su propia tradición africana.” En México, Yanga, a principios del siglo XVII, establece un territorio de negros libres (Fuentes 65). En Haití tiene lugar la primera revolución de una colonia contra la metrópoli, en este caso la francesa, en 1791, y se funda la primera república independiente. “Este sería el inicio de un largo proceso de convivencia que llegaría hasta fines del XIX”, con la independencia de Brasil (1822-24) y de Cuba (1868) (Rodríguez 45-46).

⁵ Careaga-Coleman señala la novela *El Zarco* como ejemplo de la manera en que se dividió simbólicamente a la población del México de finales del XIX: “los padres de la nación, como es el caso de Nicolás –el indígena excepcional– y Pilar –la mestiza–. En tanto que [...] los criollos, representados por

El tercer periodo parte de la Revolución Mexicana y alcanza el final del siglo XX. Es precisamente en la etapa pos-revolucionaria que toma forma uno de los proyectos que alimentó la “invisibilización” de los afrodescendientes mexicanos durante todo el siglo pasado, es decir, una ideología excluyente como principio orientador en el proceso de consolidación de la nación mexicana, principio que Dora Elena Careaga-Coleman describe como “la insistencia del Estado-nación mexicano por mostrar un mestizaje con un marcado acento eurocéntrico” (198).⁶

Existe consenso entre los teóricos para señalar los proyectos culturales y la obra de los intelectuales de la posrevolución –con Vasconcelos y *La raza cósmica* en el centro, “que sería como la negación de Civilización y barbarie de Domingo Faustino Sarmiento”, según Leopoldo Zea (17)–, como los medios por los cuales se excluye al negro de la “consciencia nacional” y se reduce esta a las imágenes de los indígenas y los eurodescendientes; de esta manera, se ignora “a todos los demás grupos raciales como los judíos o los asiáticos, los negros no fueron la excepción...” (Vázquez 188).

Leopoldo Zea hace, en este contexto, algunas reflexiones que contribuyen a esclarecer diferencias sustanciales entre las reivindicaciones del “indigenismo” indisociable de la identidad mexicana y las de la negritud. A pesar de que ambos parten de una común situación de dependencia y de marginalidad que pretenden eliminar, el indigenismo conserva rasgos propios:

el Zarco y Manuela, están destinados a desaparecer, junto con el mulato, el Tigre –el afrodescendiente mexicano–, ya que no cumplen con las características para conformar al ciudadano nacional ideal” (109). Agrega la autora que “el Tigre es descrito una y otra vez a lo largo de la novela como un ‘mulato horroroso’, como un ‘espantoso demonio mulato’, o como ‘el mulato colosal y horroroso’” (118).

⁶ Una postura cercana a la de Argentina que no es sino hasta recientes fechas que acepta la presencia de afrodescendientes entre sus ciudadanos (Lechini 2).

tiene su origen en la preocupación latinoamericana de asimilar a un grupo social marginado como lo ha sido el indígena, a las tareas que se considera deben ser comunes a todos los latinoamericanos, ya sean estos indios, blancos o mestizos. La negritud, por el contrario, es un concepto que tiene su origen en el propio hombre de raza negra. Es esta su carne, el color de la misma, el que sirve de meollo a la idea de negritud. Y parte de ella porque es el color de su carne el pretexto de que se ha servido el dominador para justificar su dominio y explotación. El hombre negro, al afirmar su negritud, afirma su humanidad; su ser hombre sin más, a partir del color de su piel, al igual que el blanco afirma la supuesta superioridad de su humanidad a partir del color de la suya. (17)

Zea precisa, al mismo tiempo, que “no es el mismo indígena americano el que enarbola la bandera del indigenismo exigiendo el reconocimiento de su humanidad y el ser aceptado en la comunidad de los dominadores, como igual entre iguales [sino] los no-indígenas o los que han dejado de serlo al formar parte consciente de una comunidad nacional en Latinoamérica [...] una comunidad creada por el criollo y el mestizo” (6). Y agrega que “el indigenismo se transforma así en latinoamericanismo, en expresión de la doble lucha interna y externa que mantienen los pueblos en esta parte del continente para poner fin a una situación de dominación, de dependencia” (14).

El cuarto periodo, que comienza en la última década del siglo pasado y sigue vigente hasta nuestros días, se distingue por una abundante producción académica, a la que se agregan las iniciativas de organismos nacionales, regionales e internacionales. Esta efervescencia de ideas, críticas y reivindicaciones será acompañada —suceso inédito— por un movimiento migratorio de africanos y de afrodescendientes provenientes de África y de otros países de la misma América Latina (haitianos en gran medida) que, por motivos sociales y ante todo económicos, emprenden una larga travesía que tiene como destino Estados Unidos y el “sueño americano” (Beltrán 419 y ss.).

Es indispensable señalar aquí que, si bien el panorama descrito afecta a la totalidad de la población afrodescendiente, en recientes fechas se ha puesto en evidencia la condición de las mujeres como las integrantes más vulnerables de la sociedad. Marybel Soto Ramírez señala que este sector de la población sigue siendo “explotado y olvidado; con la calidad de vida más pobre y los indicadores de supervivencia más bajos, según los índices de desarrollo humano” (39). Gladys Lechini agrega, por su parte, que “aún hoy persisten los procesos de invisibilización, discriminación, estigmatización, exotización y marginación social de las poblaciones afroamericanas, afectando más gravemente a las mujeres...” (17). De ahí que sea fácilmente explicable la frecuencia con la que el discurso académico trate temas de género, por ejemplo. Al mismo tiempo, los informes de organismos y congresos internacionales, como la *Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia*, llevada a cabo en Durban, Sudáfrica, en 2001, no hacen sino confirmar la gravedad y la vigencia de esta situación al destacar “una mayor exposición de las mujeres afrodescendientes e indígenas a la violencia de género. [Al ser ellas objeto] de políticas diferenciadas, padecen de la pobreza en niveles que suelen ser más altos que el resto de la población, están subrepresentadas o ausentes en los procesos de toma de decisiones” (CEPAL 83).

Marybel Soto Ramírez enumera, en este orden de ideas, a los actores que han actuado en detrimento de la condición de la mujer negra: “el patriarcado, los amos blancos, los varones negros y las mujeres blancas: cuatro vértices que atraviesan –interseccionan– en la categoría mujer negra”. Soto Ramírez insiste en este sentido en cultivar la perspectiva de género como medio para atender “a las mujeres como grupo social diverso, heterogéneo, susceptible de procesos de deconstrucción de las prácticas discursivas” (36); perspectiva que resulta

un medio eficaz para modificar la condición de desigualdad de la mujer en América Latina y el Caribe.⁷

EL DILEMA DE LAS PALABRAS: AUTO-DESIGNACIÓN

El reto de tratar sobre la herencia africana en Latinoamérica comienza con la elección de los términos que mejor definen la identidad y la realidad de sus habitantes. Esto sucede en primera instancia con la denominación de la región: América Latina, Latinoamérica, Hispanoamérica o América hispana, Iberoamérica, Indoamérica, dan lugar a Afroamérica, Afrohispanoamérica, Afroiberoamérica, Afrolatinoamérica. César Fernández Moreno sugiere, para sumar una variable, en la introducción a la indispensable obra *América Latina en su literatura*, que a la América Latina debe agregarse la anglo-sajona, pues ambas “convergen en una sola cultura hasta formar, en conjunto, una sola Afroamérica, un muelle que tiende a unificar culturalmente las tres Américas geográficas” (7). Judith Solís apunta en este contexto y para el caso específico de México que, en la Universidad Nacional Autónoma de México, la Dra. Luz María Martínez Montiel cedió al Dr. J. Jesús María Serna, en 2007, los cursos de Afroamérica I y Afroamérica II, de la licenciatura en Estudios Latinoamericanos (del Colegio de Estudios Latinoamericanos) en la Facultad de Filosofía y Letras.⁸ Y desde

⁷ La CEPAL se pronuncia en este sentido: “son los liderazgos de los movimientos de mujeres afrodescendientes, así como los de sus pares indígenas, los que deben protagonizar, en las instituciones, la concepción, ejecución y monitoreo de los diagnósticos y políticas públicas que emergen como esenciales en sus demandas y reivindicación, en colaboración con los grupos de mujeres ya actuantes en las diferentes áreas” (87).

⁸ Judith Solís agrega que Luz María Martínez Montiel nos remonta a los orígenes de los estudios sistemáticos de la raíz africana de México y América, partiendo de los aportes pioneros de Aguirre Beltrán. Guillermo Bonfil impulsó, en 1974, el proyecto Afroamérica, que empezó con un seminario de etnología comparada en el entonces Centro de Investigaciones Superiores del Instituto

esa fecha hasta 2019 (cuando J. Jesús María Serna se jubiló), él se hizo cargo de esta cátedra. Asimismo, J. Jesús María Serna inició el Coloquio Afroamérica, que se llevó a cabo durante 11 años, desde 2009 hasta 2019. Posteriormente, en 2020 y 2021, los coloquios tomaron el nombre de *Afroindoamérica* y fueron promovidos por Afroindoamérica. Red global antirracista.⁹

Luis Ferreira propone, en una dirección paralela, “la idea del Atlántico Negro, [término] útil en cuanto abordaje comprensivo de un sistema de circulación entre el Caribe, América Latina y África de vehículos de identificación racializados” (237), una propuesta cercana a la descripción que hace Quince Duncan de “la comunidad ancestral africana” como un espacio que “abarca toda África, todo territorio habitado por afrodescendientes, junto con sus hechos históricos, sus mitos, sus leyendas” (s/p). Finalmente, Gladys Lechini destaca un elemento complementario al insistir en que “la africanía es sobre todo el resultado de un proceso multitransculturador –no sólo con relación a las culturas europeas y amerindias sino también entre culturas africanas– que se produce en América, siendo uno de los tres elementos constitutivos de la iberoamericanidad y de la identidad sociocultural nacional de cada uno de estos países” (31). “Afroamérica” se presenta así como una opción incluyente, idóneo para describir el espacio que se estudia en la discusión académica.

Elegir el término que describe de manera pertinente la región a la que se pertenece es, por otra parte, tan importante como elegir el vocablo con el que el sujeto se nombra.

Nacional de Antropología e Historia (CISINAH). Martínez formó parte del equipo de trabajo de Bonfil y estuvo a cargo de la coordinación de las publicaciones de “Nuestra Tercera Raíz” y del proyecto “La ruta del esclavo” de la UNESCO. En el posgrado de Estudios Latinoamericanos, a propuesta del Dr. Serna, se abrió el curso Indígenas, Estado y Nación en América Latina. Y él lo impartió desde su creación hasta 2021 (80-86).

⁹ Ver el sitio *web* de esta red en: afroindoamericaunam.wordpress.com

El proceso de autodesignación,¹⁰ que inicia en el momento en que el sujeto se observa y se describe a sí mismo, viene ligado indisolublemente a la participación del otro; la autodesignación es finalmente propuesta por el sujeto mismo, pero reconocida o rechazada por el otro. El yo y el tú coinciden así en el uso de términos, con frecuencia estereotipados, como “zambo”, “mulato”, “muleque”, “mulecón”, “moreno”, “prieto”. Algunos de ellos suelen agregar a la connotación fenotípica el sentido de pertenencia a una región o una cultura; en Colombia se es así: negro, palenquero, raizal, indígena o guajiro, y en México: jarocho, cuileño o mascogo.¹¹ La reivindicación de la identidad puede basarse en criterios regionales y/o étnicos, “como puede ser el caso de las mujeres garífunas en Centroamérica (Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua)” (CEPAL 19), región en la que se distingue “entre los denominados ‘negros coloniales’ y los ‘negros antillanos’ o ‘negros ingleses’ (según las expresiones utilizadas en Panamá y Honduras, respectivamente)” (CEPAL 85).

En ocasiones, los términos utilizados para nombrar al otro y describir su posición en la sociedad son portadores de una intención más o menos deliberada, más o menos consciente, de opresión, subordinación, segregación, discriminación,

¹⁰ María Elena Oliva expone, en cuanto a la elección de vocablos: “En los últimos años de esa centuria, se fortaleció el de ‘afrodescendiente’ que, también apropiado para sí, busca dejar atrás la carga racializada y poner énfasis en los aspectos históricos y culturales compartidos, como el proceso diaspórico que los trajo a América” (51-2). Odile Hoffmann, por su parte, precisa el sentido de “diáspora”: “concepto cuyo uso sería legitimado por la desterritorialización originaria traumática y la posterior dispersión de las personas esclavizadas por todo el mundo y principalmente en América” (108).

¹¹ Judith Solís menciona la elección de los mexicanos afrodescendientes en relación con su auto-denominación: “en septiembre de 2017, en el ‘Congreso Internacional de Estudios Afromexicanos. Reflexiones, debates y retos’ que se llevó a cabo en Oaxaca, investigadores y organizaciones estuvieron de acuerdo en que la denominación de ‘afromexicanos’ es con la que más se reconocen las personas” (260).

racialización, alienación...¹² Algunos de ellos son transparentes en cuanto a su carga peyorativa: infantilización, caricaturización, animalización, zombificación, blanqueamiento, invisibilización, entendida esta última como la acción que tiene por efecto “borrar” de la conciencia colectiva la imagen del elemento indeseable.

La larga serie de vocablos que mantienen vigente la mirada asimétrica hacia “lo negro” coincide en el término “racismo”; concepto que separa las sociedades siguiendo un criterio “eurocéntrico” de inferioridad/superioridad que discrimina entre lo “moderno” o “desarrollado” y lo primitivo. Aníbal Quijano lo describe como “el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal, habiéndose convertido en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad que se forma a partir del expansionismo europeo sobre los territorios americanos y caribeños” (CEPAL 15). El sustantivo racismo se asocia naturalmente a otros conceptos igualmente poderosos y longevos: xenofobia, discriminación fundada en la casta, el color, pero también en criterios ajenos a factores fenotípicos como la religión, la diferencia sexual o la pertenencia a un país o una clase social.¹³

En el extremo opuesto de este abanico lingüístico, se ubican propuestas para reformular los modos de (auto)designar ajenos a cualquier forma de racismo. Silvia Valero sugiere, en este sentido, un nuevo campo semántico: “‘conciencia racial’,

¹² En este texto, se ha evitado el uso del término “negro”, o bien se la ha encerrado en cursivas cuando es portador de un sentido particular, para no dar continuidad a su uso peyorativo.

¹³ Silvia Valero recuerda que Rogers Brubaker describe irónicamente el uso indiscriminado que sufrieron en los años ochenta los conceptos de raza, clase y género como categorías de análisis crítico dirigido a “políticas de identidad”, triada que el teórico describe como “la santísima trinidad” de la crítica literaria y los estudios culturales” (s/p).

‘autenticidad’, ‘memoria ancestral’, ‘orgullo negro’, [ejemplos de] un modelo contradiscursivo apoyado en dos pilares principales: una *política autoafirmativa de una subjetividad negra o afro*, construida a partir de la idea de *comunidad translocal unificada*’ (cursivas en el original, Valero 57).

NEGRISMO, NEGRITUD, AFRRORREALISMO

La música y la danza ocupan, al lado de lo religioso, el lugar más destacado en cuanto a la riqueza de manifestaciones y productos culturales a los que la herencia africana ha dado lugar en América Latina; los tres han sido igualmente objeto de un número mayor de estudios en comparación con otros ámbitos.

En este contexto, Victoria Eli Rodríguez subraya el carácter dual de la música y su interpretación dancística como integradores y diferenciadores dentro de la región latinoamericana, en particular en el Caribe: “músicas que pueden diversificarse hasta el infinito, conservando, sin embargo, un extraño aire de familia” (52). Y agrega: “el africano llegó a colocar su sello indeleble en la rumba, la conga, el jazz, el samba y el merengue, y demostrar su antigua presencia en otros géneros y estilos como la habanera, la resbalosa o el tango”. La lista es considerable: “la bomba y la plena de Puerto Rico, el merengue haitiano-dominicano, el biguine martiniqueño, el son, la conga y la rumba cubanos, el *reggae* de Jamaica, la gaita y la cumbia de Venezuela y Colombia, respectivamente, junto al samba de Brasil y el tamborito panameño...” (53). Y entre las derivaciones a que estos han dado lugar: “el son, la rumba, la conga, la salsa, el merengue, la bachata” (57).

Eli Rodríguez menciona igualmente una larga lista de instrumentos musicales de origen africano: “los instrumentos que acompañan los cantos y bailes de ascendencia lucumi (yoruba). Los conjuntos de tambores batá, iyésá, dundún, de

bembéy los güiros (agbeochekeré) constituyen un importante legado al patrimonio instrumental cubano”. Uno de ellos, “la kora [...] de uso general en el occidente de África, se asocia a otros instrumentos de cuerda como el arpa novohispana, que justamente sería adoptada por la mayoría de los géneros del son mexicano, desde el jarocho hasta el mariachi” (49).

En el caso específico de México, Dora Elena Careaga-Coleman retiene la riqueza del son jarocho (“el Toro Zacamandú, La Bamba o Chuchumbé”, por ejemplo) como “producto de la transculturización cultural indígena, hispana y africana en México” (9). “Más allá de las importantísimas lecturas en términos de su construcción musical [...] las letras del son jarocho son fuentes históricas que a manera de crónica contienen elementos de la historia regional, las creencias, los mitos y la identidad, entre otros elementos” (271). Finalmente, menciona entre los ritmos bailables de influencia africana, el chachachá, el danzón, el merengue, la rumba o los diversos sonos mexicanos. Los zapateados en tarima...

Si bien la literatura afrolatinoamericana es una manifestación artística que se mantiene a la zaga en comparación con la abundancia y la variedad de productos originados por la música y la danza, no deja de ofrecer un campo fértil de discusión. Velázquez propone algunas líneas para el estudio de esta literatura: “los lugares autoriales de enunciación, las retóricas de la representación del esclavo y/o negro y de sus espacios y tiempos, y la imagen del lector” (73). El panorama así obtenido da lugar a cuatro periodos: *a*) colonial/esclavista (siglo XVI-1880), *b*) negrismo (1880-1930), *c*) negritud (1930-1980) y *d*) afrocentrismo (1980-siglo XXI) (73). Esta perspectiva de estudio, que el teórico llama “afrocéntrica”, se distingue por el número considerable de variables que considera:

La epistemología predominante es dialógica ya que predomina el encuentro horizontal de voces y culturas múltiples, el lugar de enunciación privilegiado es la comunidad afro, pero también se

habla desde el sujeto negro urbano; el lector implicado es cualquier lector de cualquier lugar.

[...]

[En esta literatura] no se trata de estancarse en el dolor, sino formalizar desde la compleja experiencia de la esclavitud las continuidades (culto a los ancestros, visión animista de la realidad), fracturas (pérdida de las lenguas originarias), mezclas (afrocristianismo), resistencias (cimarronaje, voces africanas que se inscribieron en el castellano) que simbolizadas desde la literatura enriquecen la historia humana. (Velázquez 78)

La literatura afrolatinoamericana puede ser estudiada en sus grandes líneas a partir de tres movimientos que aparecen a lo largo del siglo XX e inicios del XXI: el negrismo, la negritud y el *afrorealismo*.

El negrismo es comúnmente asociado a la obra de Nicolás Guillén; no obstante, Addison atribuye a Ildelfonso Pereda Valdés el origen de esta corriente y, por lo tanto, ve en la obra de este escritor uruguayo el antecedente de la literatura afrocubana (Addison s/p).¹⁴ El negrismo es, en todo caso, la manifestación propia a la hispanofonía, temprano en relación con la negritud y ubicado en la poesía.¹⁵ María Elena Oliva señala los alcances del movimiento: “El negrismo podría considerarse [...] una expresión artística que incorpora como

¹⁴ Autores como Francis Abiola Irele consideran “el poemario de Nicolás Guillén *West Indies Ltd.* como una prefiguración del *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), de Aimé Césaire” (Aiello 290 y ss.). Quince Duncan señala que el término “negrismo” no denota sino “simpatía paternalista hacia el negro” (párr. 31).

¹⁵ Guillermo Cabrera Infante destaca el carácter pionero de la literatura cubana: “en Cuba, había poetas que escribían y publicaban antes de que los ingleses fundaran Nueva Inglaterra” (526). Por su parte, Francisco Aiello menciona a Francis Abiola Irele quien establece vínculos entre estos movimientos y otros semejantes de América: “el Renacimiento de Harlem, el Indigenismo haitiano, el garveyismo [...] Por último, el renacimiento literario haitiano cuenta con poetas de la *négritude avant la lettre*, según sostiene Abiola Irele, quien además asigna un lugar encomiado a Jean Price Mars, considerándolo el equivalente haitiano de Du Bois en Estados Unidos” (Aiello 290 y ss).

tema de creación el mundo social y cultural del negro, elaborado por autores blancos o mestizos y, desde el siglo XX y en América, también por autores que se reconocen como negros o mulatos” (62). El negrismo, con Guillén a la cabeza, “inicia esta corriente desde una perspectiva intra-étnica”, “una visión desde adentro”, desde la cual los escritores afrodescendientes hablan por fin con voz propia.

Quince Duncan subraya la relevancia de la obra pionera del poeta cubano “quien, con su subversión idiomática, abriría camino para un enfoque diferente. Y una generación de autores afro-latinos se apropiaron de esa tendencia y la han venido trabajando con entusiasmo” (párr. 1). Con él llega una nueva visión que rebasa los límites de la estética: “a partir de Nicolás Guillén, el ritmo y la terminología africanas dejan de ser elementos decorativos de nuestra literatura latinoamericana [...] *Motivos del Son* [1930] constituye una de las más grandes revoluciones en las literaturas hispánicas” (párr. 5).¹⁶

Negritud

*La negritud es más bien un ensamble de preguntas
que un conjunto de respuestas...*

Tanella Boni

El concepto de negritud surge inicialmente como una formulación del movimiento literario que con el mismo nombre impulsa, hacia mitad de los años 30, una tercia de intelectuales afincados en Francia por motivos de estudio. Agrupados bajo el interés de resignificar el valor de la herencia cultural africana, Aimé Césaire (Martinica), Léopold Sedar Senghor (Senegal) y Léon-Gontran Damas (Guyana Francesa) proponen el concepto que desde lo artístico se expandirá hacia los

¹⁶ Guillermo Cabrera Infante, no sin humor, dice acerca de Guillén: “El poeta mulato (“No negro”, como le gusta distinguir su piel al poeta)...” (531).

movimientos políticos anticoloniales. El concepto e ideas que dan forma a la negritud se divulgará desde la revista *L'étudiant noir* que lanza su primer número en 1935. Adicionalmente, fue decisivo para la difusión del término el poemario *Cuaderno de un retorno al país natal* que Aimé Césaire publica en 1939. Al iniciar la Segunda Guerra Mundial, el colectivo se disgrega y cada integrante retorna a su tierra natal, con lo cual el concepto de *negritud* presentará desarrollos diferenciados.

Senghor, por ejemplo, apunta hacia “una negritud que reclamaba la esencia de lo africano, enfatizando valores morales, artísticos y sociales que unirían a todos los negros del mundo” (55); mientras que Césaire y Damas desarrollan una idea de la negritud menos esencialista que “expresaba la historia del negro esclavizado y racializado en América por el colonialismo, poniendo el acento en el proceso histórico compartido”, expone María Elena Oliva (56).

En América Latina, no obstante, el concepto tiene una recepción lenta; no sería sino hasta mediados de los años 70 cuando el término es sometido a examen por parte de la intelectualidad afrodescendiente de habla hispana, y celebrado en sus aportes, aunque no sin reticencias para ser asumido como marca de identidad (Oliva 57). Es en el Congreso de la Cultura Negra de las Américas, de 1988, cuando se discutirá y finalmente se considerará conveniente el uso del término *negritud* ya que, señala la declaración oficial, “para nuestro Continente tiene significaciones muy especiales, sobre todo en el contexto multirracial donde se ha desarrollado la presencia africana en América” (citado en Oliva 60).

Marcel Velázquez, por su parte, hace una caracterización de la negritud (que abarca cinco décadas: 1930-1980) en la que destaca su fondo político: “En lengua francesa estuvo imbricado con las luchas anticoloniales; en lengua hispánica con una reivindicación sociocultural y un enfrentamiento abierto contra las supervivencias ideológicas del colonialismo” (76).

A su vez, Marybel Soto interpreta la negritud como “un concepto de reivindicación identitaria, donde los negros y su cultura, se reconocen y reafirman a sí mismos desde la colonialidad del ser y del saber que postula el pensamiento decolonial y los estudios subalternos” (35). Francisco Aiello, desde una posición divergente, subraya una reserva que se escucha con frecuencia entre los teóricos de lo afrolatinoamericano: el movimiento es claramente “intelectual, antieuropeo y antioccidental”, pero, a pesar de su franco rechazo a la supuesta inferioridad de lo africano, surge de un pensamiento esencialmente europeo (292). Mario R. Cancel expone una explicación a esta inconsistencia: “si bien Aimé Césaire le escribía a la negritud, el poeta era más europeo y occidental que africano [...] Césaire redactará su manifiesto anticolonial y antieuropeo con los recursos aprendidos en el corazón de aquella metrópoli cultural (París).¹⁷ De hecho, no podía ser de otro modo porque el oprimido necesita hablar el lenguaje del opresor si quiere ser escuchado por este” (3). Ricardo López es más contundente en su crítica: “Césaire había hecho de ‘su’ negritud una contradicción insalvable al denunciar, más como

¹⁷ Tanella Boni describe el contexto europeo en el que se concibe la negritud: “el período de entreguerras fue favorable a la agitación cultural abierta a los excesos, a lo desconocido y a lo inesperado. En París, ciudad artísticamente fecunda en esta época, tiene lugar el encuentro entre personajes influyentes: poetas surrealistas, artistas plásticos, filósofos, escritores y artistas afro-americanos que se presentan en el casino de París o en los Folies Bergères, así como también figuras del espectáculo y de la danza ‘exótica’ como Joséphine Baker, encarnación inédita e inimitable de la feminidad negra” (Achille, L. T. 1992, XII). De este modo, París es el lugar de encuentro de ideas que se propagan por los salones y los cafés, así como también en otros espacios de debate y entretenimiento, tales como los “bailes negros”. En estos sitios, los afro-americanos, los antillanos y los africanos, si bien al principio desconfiaban unos de otros, pronto descubrieron su común pertenencia a una “raza”, aunque también diferencias culturales notables. (En este contexto, Breton acepta ser el prologuista de Césaire). Boni destaca, igualmente, el papel de “Paulette Nardal [quien] organiza un salón con sus hermanas y se interesa en «el despertar de conciencia de raza» antes de la creación del concepto de Negritud en París...” (3-11).

europeo reducido que como negro sublevado, el colonialismo en África a través de su *Discurso sobre el colonialismo*” (84). Y recuerda que Frantz Fanon, su discípulo, había sido severamente crítico con respecto a las ideas del maestro: “Fanon sobre todo arremete con agresividad en contra del ‘intelectual colonizado’ africano; es decir, aquel individuo que asume una lectura ‘occidental’ de la independencia de los pueblos de África, y que más que ir al encuentro de un ‘hombre nuevo’ instala un discurso de ‘liberación’ en la lógica del colonizador” (López 84).¹⁸ Finalmente, Adalberto Ortiz, en su artículo “La negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana”, de 1975, lleva al extremo la crítica: “para mi entender, la negritud es solamente un medio de expresión y afirmación y no un fin como lo preconizan los extremistas teóricos-políticos de esta corriente, porque tal posición nos conduciría a un racismo antirracista” (s/p).¹⁹

Sin embargo, a pesar de las críticas a las que ha sido sometido el término “negritud”, este se ha impuesto en el discurso académico para aludir a la realidad de los afrodescendientes, no sólo en el contexto del colonialismo francés. María Elena Oliva recupera las palabras de Zapata-Olivella (1990), quien propone una lectura indulgente del movimiento: “En América la palabra negritud tiene sus propias resonancias [...] negritud en América es indianidad, africanitud, americanidad, todas las connotaciones que quiera dársele menos el de colonización”

¹⁸ Tanella Boni hace una precisión en cuanto al itinerario del movimiento: “El momento propiamente filosófico en la genealogía de la negritud es, en primer lugar, los nombres de los filósofos que aparecen en Césaire y, sobre todo, en los ensayos de Senghor. Después de la creación del concepto, los fundadores desarrollan proyectos literarios (poesía, cuentos, teatro, ensayos) y, sabemos, los primeros críticos que le abren el camino a estos textos, son los prologuistas: poetas, novelistas y filósofos franceses” (5-6).

¹⁹ Adalberto Ortiz, “La negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana”. *Revista de la Universidad Católica*, 1975, 7, 97-118.

(58). Ricardo López señala, en el mismo tono, la vigencia de su impulso emancipador:

Césaire es quien la enuncia, y en el instante después de enunciarla, adquiere alas propias, y se va con quien quiera apropiarse de ella. Así lo hace Senghor en el Senegal, y así también lo hace Fanon, en su *Piel negra, máscaras blancas*. De esta forma, la fuerza liberadora de la negritud se encuentra en quienes hacen uso liberador de ella, en quienes la adaptan e integran a los nuevos movimientos anti-coloniales que aparecen a partir de 1945. (82)

Afrorrealismo

El tercer movimiento en cuestión es el *afrorrealismo*,²⁰ con el que Quince Duncan designa una nueva forma de creación, de la que no se excluye a los miembros no-afrodescendientes,

la búsqueda de la identidad que caracteriza a los autores *afrorealistas*, desafía la falsa dicotomía blanco-negro para recuperar una parte negada de su identidad como afrodescendiente. En el proceso, ese reclamo admite todas las variables de mestizaje, incluyendo el aporte europeo. Y en abierta renuncia de toda posición etnófila, los *afrorealistas* asumen su condición de africano, latino e indígena, sin dejar de lado los aportes de otras etnias”. (párr. 38)

Duncan propone la noción de *afrorrealismo* no como una categoría cerrada, sino como un concepto maleable y dinámico, capaz de poner en movimiento la diversidad y pluralidad que implica:

El término *afrorealismo* [alejado del “mainstream”] [...] Aunque no evoca al mito occidental en la forma consistente en que lo hacen otras corrientes literarias latinoamericanas, ni recurre al folklorismo, no puede considerarse eurofóbica, pero sí etnofílica. Se

²⁰ *Afrorrealismo* o *afrorealismo* son usados indistintamente en el discurso teórico. Otros términos aparecen para describir la originalidad de ciertas producciones, como el “realismo mítico” asociado a Zapata-Olivella.

distingue claramente con relación al negrismo y de la *négritude*, y aunque comparte algunos rasgos, se distingue también del realismo mágico por sus símbolos, mitos y por su perspectiva. [...] La recurrencia a la subversión africanizante del idioma, los referentes míticos inéditos o hasta ahora marginales, tales como el Muntu, el Samanfo, el Ebeyiye, la reivindicación de las deidades como Yemayá, y la incorporación de elementos del habla popular de la diáspora africana son factores medulares y no decorativos en la obra de estos autores. (párr. 40)

Los objetivos que el *afrorealismo* hace suyos son por demás ambiciosos:

- ◆ El esfuerzo por restituir la voz afroamericana por medio del uso de una terminología afrocéntrica.
- ◆ La reivindicación de la memoria simbólica africana.
- ◆ La reestructuración informada de la memoria histórica de la diáspora africana.
- ◆ La reafirmación del concepto de comunidad ancestral.
- ◆ La adopción de una perspectiva intracéntrica.
- ◆ La búsqueda y proclamación de la identidad afro. (Duncan, párr. 12).

En este escenario plural, la literatura teórica que es posible llamar “afromexicana” posee algunas particularidades dignas de mención. La primera es su tardía aparición en el escenario académico latinoamericano. Gladys Lechini lo expone en los siguientes términos: después de la obra de Gonzalo Aguirre Beltrán (1946), los “estudios afromexicanos” debieron esperar un cuarto de siglo para “tomar impulso entre los setenta y los ochenta. Sin embargo, es durante la última década del siglo XX y lo que va del siglo XXI que los estudios sobre poblaciones africanas adquirieron una relevancia significativa” (22). Salvador Vázquez ratifica esta apreciación: “Durante la última década del siglo XX y los primeros años del siglo XXI que inicia, los estudios sobre poblaciones africanas en México han comenzado a cobrar una notable relevancia” (187).

Al lado de la literatura “teórica”, la ficción afroamericana no es tampoco abundante, a lo largo del siglo XX. Careaga-Coleman señala una breve serie de títulos en los que alternan la novela, el guion radiofónico, cinematográfico y televisivo, así como una historieta, *Memín Pinguín* (1943), y algunas canciones infantiles de Gabilondo Soler (“Cucurumbé”, “Negrito sandía”, “Negrito bailarín”) (197).²¹

La negra Angustias es, sin duda, el personaje más rico de esta lista de obras; aparece en la novela de Francisco Rojas González e inspira la película del mismo título de la directora Matilde Landeta, en 1950. El personaje femenino Angustias participa activamente en la Revolución Mexicana por la defensa de la población oprimida y en especial por las mujeres. Por otra parte, la película *Angelitos Negros* (1948 y 1970, ambas de Joselito Rodríguez) cuenta la historia de una mujer que desprecia a la gente “de color” sin excluir a su hija, ignorante de que su madre es “negra”. *El derecho de nacer* (inspirada en una radionovela del cubano Félix Benjamín Caignet Salomón, de 1948, y realizada en México como radionovela y como telenovela; esta última en 1981-82) narra el drama de María Dolores, una negra que haciéndose pasar por la madre, cría en secreto a un niño que había sido condenado por su abuelo a morir; el pequeño, que se convierte en un destacado médico, sufre con ella el repudio de la sociedad hacia la gente “negra”.

En la historieta *Memín Pinguín*, de Yolanda Vargas Dulché, un niño “negro” de barrio, al igual que su progenitora, vive aventuras en ocasiones inverosímiles con un grupo de amigos, que adoptan hacia él una actitud de fraternal “racismo”. Las canciones, finalmente, describen personajes portadores de rasgos exóticos que revelan el lugar impreciso que sus inspiradores afrodescendientes ocupaban en el imaginario mexicano de la época (Careaga-Coleman 264).

²¹ Careaga-Coleman menciona igualmente las aportaciones de Christine B. Arce sobre *La mulata de Córdoba*, *Angelitos negros*, *La negra Angustias*, entre otros (11).

Careaga-Coleman expone reflexiones relevantes sobre estos textos: “Cada uno de las tramas de estos ejemplos gira alrededor de protagonistas negros, sin embargo, cada uno de los argumentos establece una ambigüedad con respecto al origen de los personajes” (197). Y adelanta una posible explicación acerca de su aparición en los medios de la época:

si lo que pretende el Estado-nación mexicano del siglo XX es sacrificar la imagen de los afrodescendientes mexicanos del centro de la identidad nacional. Es pertinente preguntar ¿por qué surgen imágenes como la de Memín Pinguín, o la de su mamá Eufrosina en la historieta *Memín Pinguín*? O ¿por qué existen imágenes maquilladas como la de José Carlos, Mercé o Belén —para caracterizar los personajes negros en la película *Angelitos negros*?—. Podemos encontrar una constante en cada uno de esos ejemplos que puede ayudar a contestar esta pregunta. Todas y cada una de estas imágenes “negras” representan estereotipos asociados a los afrodescendientes, de manera que el Estado-nación sí necesita de estas imágenes para imprimir, marcar, subrayar aquello que no va a formar parte de la nación. (93)

MÉXICO: AGENDA PENDIENTE

Ser una persona negra en México significa enfrentarse a una realidad que la discrimina, la ofende y expulsa de la vida social y de los imaginarios colectivos de lo bello y lo deseable. Para una persona negra, esta realidad irrumpe como una dolorosa toma de consciencia cuando la sociedad racista le hace saber, de manera siempre violenta, que ella o él no pertenecen a la comunidad que se quiere blanca y europea, o al menos mestiza. Ser persona negra en México implica en muchas ocasiones ser identificada con lo *otro*, con algo que no forma parte de “lo mexicano”, sino que representa lo exótico o lo extraño.²²

²² Careaga-Coleman refiere el carácter revelador que para ella tuvo escuchar en el marco del primer Festival Afrocaribeño, en 1994, celebrado en el Instituto Veracruzano de la Cultura, la conferencia del escritor y académico

La agenda pendiente en el ámbito de los estudios afrolatinoamericanos y afromexicanos en particular es tan amplia como ambiciosos son sus objetivos generales: combatir la discriminación étnico-racial y de género, reivindicar la herencia africana y el valor de los aportes de los afrodescendientes. No obstante, los acercamientos que se han llevado a cabo hasta ahora requieren aún ser valorados. Odile Hoffmann señala, en este contexto, la necesidad de revisar los métodos que orientan las investigaciones sobre lo afrolatinoamericano de manera a “explicitar sus debilidades y ventajas” (104).²³ Luis Ferreira Makl insiste en “cuestionar al eurocentrismo y a cierto latinoamericanismo ibero-centrado que han dominado buena parte de los estudios sobre la esclavitud y el pensamiento sobre la conciencia latinoamericana como advierten independientemente Lovejoy (1997) y Mignolo (2003)” (236).

Salvador Vázquez se inclina por adoptar perspectivas multidisciplinarias que enriquezcan el panorama de estudio: “un punto de vista que incorpore términos conceptuales como la raza, la etnicidad, la clase y el género de manera más amplia, ya que al abstraerlos únicamente bajo referentes históricos y en menor medida antropológicos pierden su dimensión conceptual de amplio espectro analítico” (201). Javier Collado Ruano, finalmente, insiste en la importancia de “gestionar el conocimiento de forma multi-, pluri-, inter-, y transdisciplinar para crear diálogos inter-epistemológicos que originen futuros distintos mediante una ecología de saberes [...] [esta estrategia permitirá] concebir nuestra identidad como una construcción

jamaiquino Joseph Pereira, cuando por primera vez oyó hablar de una literatura afromexicana.

²³ Para delimitar el campo de estudio de lo afrolatinoamericano, es indispensable establecer una primera distinción de carácter general, apunta Gladys Lechini, quien distingue “dos grandes problemáticas: la referida a la presencia africana en América Latina, por un lado, y la que se ocupa de los estudios sobre cuestiones históricas, políticas, económicas y sociales de los países africanos, por el otro” (12).

de múltiples relaciones naturales y sociales” (53-5). En este sentido, Collado destaca la persistente “influencia nociva de la colonialidad, así como la subsecuente imposición de saberes epistémicos europeos y occidentales”. Y sugiere analizarlos “desde un marco pluriversal y multirreferencial, en vez de un único modelo monocultural que intente concretizarse como un diseño global”. Estas medidas que ubicarían en el centro “la diversidad epistémica”, y fungirían como antídoto contra un posible “epistemicidio” (53).

Collado retoma el concepto de Walter Dignolo del “paradigma otro”, en el que asienta su crítica a la colonialidad y los efectos perversos de “la imposición del ‘progreso’ como un valor del bienestar impuesto por la modernidad occidental” (párr. 21). Los alcances de esta propuesta de amplio espectro puede verse en los siguientes términos:

“Un paradigma otro” es en última instancia el nombre que conecta formas críticas de pensamiento “emergentes” (como en la economía) en las Américas (latino/as; afroamericanos; americanos nativos; pensamiento crítico en América Latina y el Caribe), en el norte de África, en el África subsahariana, en el sur de India y en el sur de Europa, y cuya emergencia fue generada por el elemento común en toda esta diversidad: la expansión imperial/colonial desde el siglo XVI hasta hoy. (Mignolo en Collado, párr. 22)

El sentido crítico del “paradigma otro” abre la posibilidad a los afrodescendientes, como a todos aquellos que viven una condición de subordinación, a tomar conciencia, pensar y manifestarse desde “la colonialidad” y concebir “un “pensamiento fronterizo” “cuya perspectiva de descolonización suscita al diálogo intercultural entre los movimientos sociales y los intelectuales...” (Collado párr. 25).

En el caso específico de México, es necesario considerar una serie de variables que obligan al estudioso a adoptar una perspectiva particular en el momento de tratar el tema de la afrodescendencia. Careaga-Coleman se pregunta, por

ejemplo: “¿Cómo puede existir el racismo en una comunidad si la ‘raza’ no es una realidad en México?” (279). Salvador Vázquez aporta en este punto un argumento que puede servir como respuesta, al establecer una distinción fundamental entre “raza” y “etnicidad”:

En la actualidad en el mundo en general existe un debate sumamente acalorado sobre si al referirnos a la raza estamos refiriéndonos a la etnicidad. Mi posición es que no se trata de lo mismo. Explico por qué. Algunos autores como Michael Banton creen que la “raza” supone una identificación categorial que denota a “ellos”, basándose en características físicas o fenotípicas, mientras que la etnicidad es la identificación de un grupo cultural específico correspondiente al “nosotros” (Banton, 1988). Desde este punto de vista la etnicidad sería algo voluntariamente asumido por uno mismo, mientras que la identificación racial es algo impuesto al otro. (201)

Odile Hoffmann, por su parte, cuestiona la validez del término “etnicidad” como el más adecuado “para dar cuenta de las dinámicas identitarias actuales de las poblaciones negras o morenas” de México. Su argumento: “las poblaciones afromexicanas parecen estar menos interesadas en definir su ‘calidad étnica’ que en denunciar la discriminación de la cual son objeto y reclamar el reconocimiento de su identidad ‘mexicana’”; de esta manera, la “reivindicación de su diferencia puede ser interpretada en términos de identidad colectiva más que étnica” (104).

Una reflexión en este sentido abonaría, afirma Odile Hoffmann, “a demostrar la inconsistencia de las posiciones etnicisantes que en la actualidad inciden en la etnogénesis estereotipada de los afromexicanos” (124). Hoffmann subraya, finalmente, las limitaciones del “enfoque etnográfico”:

Al asimilar la identidad al solo campo cultural, se “fabrica” identidad a partir de prácticas culturales (*cf.* las “culturas identitarias” de Agier, 2001), y se corre el riesgo de conducir a una visión simplificada y fragmentada de las sociedades regionales, mucho más complejas. (119)

CONCLUSIÓN

En el discurso actual sobre la recuperación de la identidad del afrodescendiente y la revaloración de sus culturas, se escuchan propuestas incluyentes que no ven en la diversidad étnica una amenaza, sino un elemento valioso en la conformación de una sociedad. En este orden de ideas, Tanella Boni propone apuntar hacia la “construcción de un nuevo humanismo” en el que se interprete lo latinoamericano desde una perspectiva distinta a la que ve a “una civilización conquistadora que dominase a todas las otras, sino una multiplicidad de civilizaciones que poseían, cada una, un alma, un espíritu, una vida” (12).

La postura de organismos oficiales, como la CEPAL, coinciden en este objetivo y llaman a asociar las reivindicaciones de afrodescendientes e indígenas originarios: “A la relación vertical entre hombres y entre pueblos –la relación de dependencia, de amo y esclavo, dominador y dominado, colonizador y colonizado– se debe oponer una relación horizontal, de solidaridad entre iguales, de pares entre pares. Igualdad que no puede implicar, en forma alguna, negación de la personalidad, de la individualidad...” (21).

Gladys Lechini menciona, como una posibilidad rescatable, el proyecto de Nina S. De Friedemann para “abrir las ciencias sociales latinoamericanas a un diálogo Sur-Sur”, un proyecto del que México se beneficiaría al aprovechar el camino recorrido por varios países latinoamericanos para remediar la marginalización de las poblaciones afrodescendientes y el desconocimiento de sus culturas por sus propios connacionales.

Victoria Eli Rodríguez sugiere, en lo que se refiere a las áreas de oportunidad para el estudio de lo afrolatinoamericano –y, en consecuencia, lo afromexicano– diez ámbitos (propuestos originalmente por Melville J. Herskovitz), entre los cuales hay que ubicar la literatura: “tecnología, vida económica,

organización social, instituciones —no determinadas por nexos de parentesco—, religión, magia, arte, folclore, música y lenguaje...” (4). Marcel Velázquez, en una dirección paralela, señala algunas vías para atravesar estos ámbitos disciplinarios: “las huellas simbólicas de las diversas negociaciones y conflictos entre las políticas de (auto)representación, las apropiaciones del lenguaje hegemónico y las marcas propias del habla, la cultura oral popular y el ritmo como elemento central de significación corporal y social de dicha comunidad” (70).

La difusión y el análisis de la literatura sobre y por afrodescendientes es un medio eficaz para combatir la discriminación de la que son objeto, de ahí la necesidad de su estudio, en especial en países en que este sector de la población ha sido “invisibilizado” durante siglos. César Fernández Moreno expone un argumento lapidario en este sentido: los escritores latinoamericanos “no tienen más remedio que expresar el mundo que los circunda y se les impone, creciente y bullente, mundo de contradicciones y desgarramientos, de contemplación y acción aniquiladoras...” (13). Carlos Fuentes, por su parte, destaca el enriquecimiento que trae consigo a europeos, indios y mestizos la llegada de africanos a América: “regalarnos libertad y gozo. Desde el Mississippi de Faulkner a la Cuba de Carpentier, a la Isla Dominicana de Jean Rhys, a la Santa Lucía de Derek Walcott, a la Martinica de Aimé Césaire, a la Barranquilla de García Márquez, una corriente de reconocimientos, negros, blancos y mulatos dio otro color más al rostro humano de las Américas, y fue el negro” (64).

SOBRE LOS TEXTOS

Este volumen agrupa en tres secciones diversas colaboraciones que brindan una perspectiva de las negritudes en América Latina, y aun sus desplazamientos fuera de ella, desde un horizonte lo más amplio, multidimensional e interdisciplinario

posible. Si bien a lo largo de las tres secciones el género narrativo y el interés en obras en idioma español ocupan el mayor espacio, también se analizan fenómenos de las negritudes –o en relación con ellas– que se expresan por medio de la lengua inglesa y francesa, así como por medios plásticos y audiovisuales. Asimismo, aun cuando el Caribe y sus interconexiones parece el espacio con mayor representatividad de las negritudes, dadas las rutas del esclavismo, las colaboraciones iluminan hacia otras geografías como el Cono Sur, la costa del Pacífico, o la frontera entre México y Estados Unidos. Del mismo modo que los espacios, los tiempos también son múltiples: en un arco que se extiende desde los mitos inmemoriales africanos hasta la migración en el siglo XXI, se perfilan momentos clave en lo histórico y lo íntimo.

La sección “Procesos migratorios, construcción y representaciones de las identidades afrodescendientes” ahonda en las relaciones de hogar, subjetividades, memoria y oralidad, así como en la agencia política y las tensiones raciales en procesos de identidad nacional, control de la negritud, biopolítica y necropolítica. Macarena Martín Martínez analiza cuatro relatos de Lorraine Avila y Edwidge Danticat, autoras estadounidenses con raíces dominicanas y haitianas que escriben en lengua española y lengua inglesa, respectivamente. Este texto busca mostrar las similitudes de la llamada nueva diáspora en personajes femeninos con respecto a la antigua diáspora del comercio esclavista. Al hablar de los fenómenos migratorios contemporáneos en estos términos, se retoma y cuestiona el alcance de los estudios diaspóricos que no se han ocupado lo suficiente de las mujeres afroamericanas latinas. Bajo esa perspectiva, se examina la experiencia de personajes femeninos en los relatos de Avila y Danticat, las cuales tanto migran a los Estados Unidos como vuelven a su país de origen o de sus padres. Esta inclusión de su género y latinidad se inscribe en los estudios de la diáspora de poblaciones afrodescendientes.

Rocío Gil Martínez de Escobar se propone indagar el papel de la historia oral y la memoria en la lucha histórica y cotidiana de las negras y negros mascogos/black seminoles, cuya doble denominación precisamente alude a la doble territorialidad que esta comunidad transita entre los estados de Texas y Coahuila. La autora sostiene cómo la constitución oral de una narrativa hizo posible a la comunidad de negras y negros mascogos imaginar su libertad, así como articular alianzas y estrategias para perseguir esta entre circunstancias diversas. Para ello es decisivo el apoyo en el trabajo de varios historiadores sobre la formación de la identidad de los negros mascogos, su situación en Coahuila y Texas en la primera mitad del siglo XIX, así como el decreto de abolición de la esclavitud de 1829 en México que permeó en el imaginario de esta comunidad y persiste actualmente. Queda abierta la pregunta sobre el papel simbólico de la memoria para cohesionar a la comunidad de las negras y negros mascogos y brindar agencia política en el presente.

Jorge Sarasola plantea una lectura de la biografía novelada sobre José Leandro Andrade, primer futbolista afrodescendiente a nivel internacional, con el propósito de examinar la integración de esta figura en la sociedad uruguaya en un tiempo crucial para la construcción de su identidad nacional entre las décadas de 1930 y 1940, así como bajo los discursos del momento sobre civilización y barbarie. En la época actual, cuando se percibe un aumento de investigaciones históricas sobre el pasado afro-uruguayo y temáticas afines en la novela de ese país, Sarasola destaca que el principal mérito de *Gloria y tormento* (2003) de Jorge Chagas radica en ir más allá de la figura del futbolista internacional, e incluso otras figuras afrodescendientes abiertamente reconocidas e integradas en la sociedad uruguaya. En cambio, fuera de este tipo de personalidades, queda el cuestionamiento sobre la incorporación del resto de la población afrodescendiente a esa identidad nacional.

Laura Itzel Bernal Ríos presenta un análisis de la película *El hombre de los bongos* (1976), dirigida por Roberto Gavaldón, no sin advertir diferencias significativas con respecto a la novela homónima de Sergio Galindo en que se ha basado el filme. La lectura de esta obra particular en el cine mexicano al perfilar un protagonista afrodescendiente propone que la biopolítica y la necropolítica constituyen los principales recursos que regulan el sistema colonial y paternalista que se retrata. Al tratarse fundamentalmente de un análisis cinematográfico, si bien apoyado en el precedente literario, Bernal Ríos pone especial atención en cierta escenificación, determinadas agrupaciones ante la cámara y la paleta de colores.

Ricardo J. Solís Herrera desarrolla una lectura de *Changó, el gran putas* (1980) de Manuel Zapata Olivella en la clave del pensamiento americano expresado por Martí, no sin antes reconocer un horizonte de Afroamérica que la novela sugiere unida desde el interior por medio de la filosofía del muntu y las religiosidades afroamericanas. A partir de una ruta del esclavizado y la consecuente ruta de la rebelión, es legible la convergencia de las luchas anticoloniales que traza la novela entre Colombia, Brasil, Haití, México y aun Nueva York, así como entre las figuras de Simón Bolívar, José Prudencio Padilla o José María Morelos. Se propicia con ello el encuentro entre Afroamérica y Nuestra América, y aun la *Otra* América indígena, África y Europa.

“Etnopoéticas y religiosidad: sincretismos y poéticas rituales”, la segunda sección, brinda una perspectiva de esta dimensión de la negritud tanto al interior de lo comunitario, como en la reelaboración de mitos y sistemas de creencias. Claudia Gil de la Piedra examina la figura de la bruja en la novela de Maryse Condé, escritora francófona originaria de las islas Guadalupe. A propósito de *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* (1986), se plantea cómo se estigmatiza a la bruja por parte de los esclavistas, siendo que esta posee un rol fundamental

como curandera en el seno de la colectividad a la que pertenece. Tal estigmatización revela su incidencia tanto en la ruptura de la memoria como de la identidad de los pueblos negros en el Caribe. Especialmente, Gil de la Piedra analiza la estigmatización de Tituba bajo una revisión sobre ciertas representaciones del mal en Occidente, así como poniendo énfasis en su lugar relativamente secundario en los juicios de Salem en el siglo XVII, por lo que se redimensiona la propuesta de Condé al retratar su historia ausente. Eric Martínez Tomasini-Bassols encuentra claves en *La flor púrpura* (2003) de Chimamanda Ngozi, escritora nigeriana, para indagar en un trasfondo común de la negritud en América Latina y África occidental. Se reconoce que esta experiencia es atravesada por el *arché* colonialista, mediante el cual surgen procesos de identificación de los sujetos con los discursos y narrativas con que el colonialismo ha forzado su propia relación con el cuerpo y la mentalidad. Los personajes de la novela brindan pistas para comprender esta relación en un sentido ritual y litúrgico.

Yolanda Wood analiza la obra plástica de Belkis Ayón que particularmente se nutre de los referentes visuales del sistema de creencias abakuá, los cuales la pintora cubana conceptualizó plásticamente a partir de diversos textos. Resulta llamativa en especial la operación artística de Ayón al reelaborar los fundamentos y mitos de ese culto hermético esencialmente masculino. Esta obra plástica, en que Wood repara con especial atención en sus técnicas y medios, encierra una concepción singular donde los rastros etnoculturales y de género permanecen sugeridos de acuerdo con la dimensión mítica y ritualidad abakuá.

La doble condición particular de la mujer afrodescendiente que ya se advierte en las obras de Maryse Condé, así como en Lorraine Avila y Edwidge Danticat, se desarrolla mayormente junto con otras formas de subjetividad en la sección “Género, feminismos e identidades sexo-diversas”.

Luisa María Pérez Ocampo examina las figuras femeninas en algunos relatos de Jamaica Kincaid, escritora en lengua inglesa originaria de Antigua. Este acercamiento propone mostrar la marca que ha dejado, en las mujeres retratadas en las historias, la imposición de sistemas que no corresponden a su realidad y condición. Es el caso del sistema educativo colonial que, por medio de la literatura en lengua inglesa y la perspectiva de mundo que encierra, se encuentra muy distante de la realidad inmediata de las Antillas y su creole. Asimismo, es el caso del patriarcado que, paradójicamente, replican las figuras maternas con quienes entran en conflicto las protagonistas de los relatos de Kincaid.

Liz Moreno-Chuquen analiza y compara las subjetividades afro-femeninas que se expresan en *Aguas de estuario* (2020) de Velia Vidal y *La perra* (2017) de Pilar Quintana, dos novelas representativas de la selva colombiana en la región del Pacífico. La presencia de la selva resulta decisiva en el análisis, pues es clave como lugar de enunciación para la construcción de ambas subjetividades, con sus respectivas identidades y memorias tanto individuales como colectivas. A partir de ese repositorio de experiencias que constituye la selva, se pone atención en la forma como se expresa la subjetividad afro-femenina, ya sea narrada por una primera persona con cartas y diarios, o bien por un narrador equiscente, con la descolonización del imaginario racista y sexista que aporta.

Aída Chacón Castellanos se centra en el ciclo de Centro Habana de Pedro Juan Gutiérrez para examinar la representación de los cuerpos y personajes femeninos racializados, así como el reconocimiento de espacios urbanos que corresponden a criterios de racialización. Estos personajes y espacios que retrata Gutiérrez ponen en evidencia una realidad que fue negada por el discurso oficial, el cual posicionaba problemáticamente la figura del “hombre nuevo” aún después de la caída de la URSS durante el llamado “periodo especial” en Cuba.

En este sentido, Chacón Castellanos subraya la emergencia de cuerpos y subjetividades que Gutiérrez ha dado cauce en su narrativa, especialmente marcada por su formación periodística y ciertos recursos autoficcionales.

Rocío Munguía Aguilar revisa el desarrollo de la poesía femenina afro-uruguaya a partir de la voz pionera de Virginia Brindis de Salas en la primera mitad del siglo XX, con el trasfondo de la producción cultural y participación política de las mujeres afrodescendientes en Uruguay. En diálogo con motivos fundadores en la poesía de Brindis de Salas, la autora encuentra un resurgimiento de la poesía afro-uruguaya en una nueva etapa, en que advierte una reconversión del imaginario de la mujer afrodescendiente hacia una reconquista discursiva del cuerpo. Dado su paso de objeto a sujeto del discurso, la agencia y la postura literaria en poetas afro-uruguayas posteriores, se propone un punto de articulación “po-ética” de estas creadoras entre compromiso y actividad literaria, que no sólo busca posicionarse en el mundo sino también cuestionar ciertos valores y certezas.

Luis Gómez Mata maneja la noción de *afrocuir* para trazar una personal cartografía y rutas de la narrativa breve de Puerto Rico, cuya literatura desde los años sesenta empieza a incorporar identidades sexo-diversas, temas como la homosexualidad y la prostitución, además de brindar un mayor papel a personajes afrodescendientes en las historias. Presenta el análisis de tres cuentos de escritores puertorriqueños contemporáneos que retratan y recogen la vivencia de identidades sexo-diversas afrodescendientes. La marginalización que lleva al rechazo y al abuso, así como el carácter trans de lo genérico, pero aun también de lo migratorio, plantean puntos de diálogo entre los cuentos en torno a cómo posicionar un tratamiento de lo *afrocuir*.

BIBLIOGRAFÍA

- ADDISON, ORLANDO J., “Los afrodescendientes y la literatura latinoamericana”. *América Latina en Movimiento*. Agencia Latinoamericana de Información (ALAI), 13 de enero 2017. <https://www.alainet.org/es/articulo/183501>
- AIELLO, FRANCISCO, “Para una revisión de la négritude”. *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, no. 6, abril de 2006, pp. 289-294.
- BECERRA, MARÍA JOSÉ (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Universidad Nacional de Córdoba/CLACSO/CEA-UNC, 2008. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/cea-unc/20121212051220/african.pdf>
- BELTRÁN, LUIS, “Consideraciones sobre los estudios afroamericanos y africanos en Iberoamérica”. *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Compilado por José María Becerra. Universidad Nacional de Córdoba/CLACSO/CEA-UNC, 2008, pp. 411-423.
- BONI, TANELLA, “Mujeres en Negritud: Paulette Nardal y Suzanne”. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, vol. 22, no. 1, 2020, pp. 1-15. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7638801>
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO, “Mordidas del caimán barbudo”. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Compilado por John Skirius. Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme), 2006, pp. 523-563.
- CANCEL, MARIO R., “Autenticidad y originalidad en la literatura de la negritud”. *Desde el límite. revista de Literatura e Historia*, pp. 1-10. <https://www.fafich.ufmg.br/luarnaut/Cancel-Autenticidad%20y%20originalidad%20en%20la%20literatura%20de%20la%20negritud.pdf>
- CAREAGA-COLEMAN, DORA ELENA, *La ausencia de lo afro en la identidad nacional de México: raza y los mecanismos de la invisibilización de los afrodescendientes en la historia, la cultura popular, y la literatura mexicana*. Tesis doctoral. Universidad de Nuevo México, 2015. https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/10.

- CEPAL, *Mujeres afrodescendientes en América Latina y el Caribe. Deudas de igualdad*. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/43746/4/S1800190_es.pdf
- COLLADO RUANO, JAVIER, “Interculturalidad y descolonialidad: Retos y desafíos epistemológicos”. *Revista NuestrAmérica*, vol. 5, no. 9, 2017 (Ejemplar dedicado a: Interculturalidad, educación y derechos humanos), pp. 38-57. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5519/551957462004/html/index.html>
- DUNCAN, QUINCE, “El Afrorealismo. Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, no. 10, enero-junio de 2005. <http://istmo.denison.edu/n10/articulos/afrorealismo.html>
- FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR (comp.), *América Latina en su literatura*. Siglo XXI, 1972.
- FERREIRA MAKI, LUIS, “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina”. *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Compilado por José María Becerra. Universidad Nacional de Córdoba/CLACSO/CEA-UNC, 2008, pp. 225-250.
- FUENTES, CARLOS, *La gran novela latinoamericana*. Alfaguara, 2011.
- GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- HOFFMANN, ODILE, “Negros y afroestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 68, no. 1, enero-marzo 2006. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032006000100004
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), Censo de población y vivienda, 2020. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/>
- LECHINI, GLADYS, “Los estudios sobre África y Afroamérica en América Latina. El Estado del Arte”. *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Compilado por José María Becerra. Universidad Nacional de Córdoba/CLACSO/CEA-UNC, 2008, pp. 11-34.

- LÓPEZ, RICARDO, “Tensiones y continuidades en la historicidad de la negritud: Aimé Césaire ante Frantz Fanon”. *Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la Negritud*. Editado por Elena Oliva, Lucía Stecher y Claudia Zapata. Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2011, pp. 79-96.
- OLIVA, MARÍA ELENA, “Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano”. *Revista CS*, no. 30, enero-abril de 2020, pp. 47-72. <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3515>
- ORTIZ, ADALBERTO, “La negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana”. *Revista de la Universidad Católica*, no. 7, 1975, pp. 97-118.
- PEREIRA, JOE, “La literatura afromexicana en el contexto del Caribe”. *América Negra*, no. 9, 1995. pp. 51-61.
- RODRÍGUEZ, VICTORIA ELI, “Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 16, 2008, pp. 43-58.
- SANTA CRUZ, VICTORIA, “Me gritaron negra”. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=cHr8DTNRZdg>
- SOLÍS TÉLLEZ, JUDITH, *Afromexicanos: San Nicolás de Tolentino y Cuajinicuilapa, Guerrero. Una interpretación de los diversos textos de su cultura*. Universidad Autónoma de Guerrero/Eón, 2017.
- SOTO RAMÍREZ, MARYBEL, “Construcciones de la identidad femenina desde el género y la negritud: una aproximación al análisis de cuatro revistas académicas”. *Revista Comunicación*, vol. 23, no. 2, julio-diciembre de 2014, pp. 32-41.
- VALERO, SILVIA, “El Uno, el Mismo, el Otro: tensiones literarias del ‘ser negro’”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, no. 62, 2016, pp. 55-78. <http://dx.doi.org/10.1016/j.larev.2016.06.004>
- VÁZQUEZ, SALVADOR, “Las raíces del olvido. Un estado de la cuestión sobre el estudio de las poblaciones de origen africano en México”. *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Compilado

por José María Becerra. Universidad Nacional de Córdoba/CLACSO/CEA-UNC, 2008, pp. 187-210.

VELÁZQUEZ CASTRO, MARCEL, “Periodización de la literatura afrohispanoamericana: retóricas de la (auto) representación, y figuras de autor y lector”. *Letras*, vol. 87, no. 126, julio-diciembre de 2016, pp. 68-83. <https://doi.org/10.30920/letras.87.126.4>

ZEA, LEOPOLDO, *Negritud e indigenismo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. (Colección Latinoamérica. Cuadernos de Cultura Latinoamericana, 89) http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/3033/89_CCLat_1979_Zea.pdf?sequence=1&isAllowed=y

I

Procesos migratorios,
construcción y representaciones
de las identidades
afrodescendientes

Marea de ida y vuelta: la transnacionalidad encarnada de las afrolatinas en los relatos de Lorraine Avila y Edwidge Danticat¹

Macarena Martín Martínez

Resumen

El presente artículo analiza la migración contemporánea de afrolatinos desde el Caribe a Estados Unidos como una segunda diáspora africana, a través de los relatos de las autoras afrolatinas-estadounidenses Edwidge Danticat y Lorraine Avila. Sin embargo, a diferencia de la crítica tradicional en torno a las migraciones y la diáspora de marcado carácter anglófono y masculino, este trabajo se centra en la experiencia de la mujer latina migrante. Además, este análisis estudia las causas de los movimientos de retorno a la nación ancestral, así como las implicaciones que estos tienen en la articulación de los conceptos de “hogar” e “identidad”.

Palabras clave: afrolatinas, migración, identidad, hogar, transnacional.

¹ Esta investigación ha podido llevarse a cabo gracias al Ministerio Español de Universidades a través de un contrato postdoctoral FPU en la Universidad de Sevilla y al centro de investigación COIDESO.

Abstract

This article discusses Afro-Latinos' migration from the Caribbean to the United States as a second diaspora through the short stories of two US Afro-Latin authors, Edwidge Danticat and Lorraine Avila. Unlike traditional critical work about migrations and African diaspora, this paper will focus on the experience of the Latin migrant women. In addition to this, this work studies both the causes that lies behind migrants' desire of coming back to their ancestral nations and the consequences of such travels in their identity and notions of "home".

Keywords: Afro-Latinas, migration, identity, home, transnational.

Résumé

Le présent article analyse la migration contemporaine des Afro-latins des Caraïbes jusqu'aux États-Unis comme une seconde diaspora africaine, à travers les courts récits des auteures Afro-latines américaines Edwidge Danticat et Lorraine Avila. Pourtant, contrairement à la critique traditionnelle sur les migrations et la diaspora d'un marqué caractère anglophone et masculin, ce travail met l'accent sur l'expérience de la femme migrante latino-américaine. De plus, cette analyse étudie les causes des mouvements de retour à la nation ancestrale, ainsi que leurs implications sur l'articulation des concepts de «foyer» et d'«identité».

Mots-clés: Afro-latines, migration, identité, foyer, transnational.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo analiza la narrativa de las escritoras Afrolatinas y estadounidenses Lorraine Avila y Edwidge Danticat desde un enfoque migratorio. En concreto se

estudian dos relatos sobre los viajes de ida desde Latinoamérica hacia Estados Unidos que Avila y Danticat presentan en “Malcriada” (2019) y “*Children of the Sea*” (1995), respectivamente, y dos historias de “vuelta a casa” representadas en “Romo” (Avila 2019) y “*Hot Air Balloons*” (Danticat 2019). La atención a los viajes de ida nos permitirá profundizar en la cuestión de doble diáspora, mientras que con los viajes de vuelta nos preguntaremos cuestiones relacionadas con el espacio y la identidad, principalmente en torno a la pregunta ¿cuál es el hogar del migrante afrolatino? Asimismo, al tratarse de protagonistas y autoras afrolatinas, este trabajo pretende poner en valor el papel de la afrolatina migrante dentro de los estudios diaspóricos.

Por tanto, el presente artículo se inscribe en la línea de los procesos migratorios y diaspóricos de las poblaciones afrodescendientes. Los años 80 y 90 del siglo XX vieron el nacimiento de las primeras teorizaciones sobre la diáspora con estudios como el de Joseph Harris, *Global Dimensions of the African Diaspora* (1982), Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993) y otros como puede ser el de CLR James o Robert Farris. Este nuevo rumbo dentro de los estudios africanos fue fundamental para una percepción activa de los individuos diaspóricos como seres poseedores de su propia cultura dinámica –resultante tanto de sus orígenes, como de su situación actual–, a pesar de los esfuerzos imperialistas en negarles su cultura, humanidad y ciudadanía (Demissi 2). De esta manera, los estudios diaspóricos tienen un marcado carácter poscolonial. Además, y siendo esta otra de sus contribuciones más importantes, los estudios de la diáspora comenzaron a diversificar los estudios africanos, que hasta ese momento se centraban en los puntos en común entre afrodescendientes como herencia del panafricanismo (Edwards 46-7).

Sin embargo, los estudios diaspóricos tradicionales no lograron incluir todas las diferencias que en un principio se proponían. Como ya denunciaban autores como Lao Montes (2007), Natasha Tinsley (2008), Campt y Thomas (2008), Gallego y Soto (2009), Ledent y Cuder-Domínguez (2012), Durán-Almarza y Álvarez-López (2014), Melissa Schindler (2014), los primeros estudios de diáspora tenían un sesgo angloparlante y masculino que dejaba atrás a las afrodescendientes latinas. Esta crítica sesgada se ha atribuido a veces a las ideas de mestizaje que han circulado en Latinoamérica y el Caribe y que han invisibilizado a los afrodescendientes. Sin embargo, académicos como Lélia Gonzalez llevan tiempo clamando la existencia de una negritud latina y estableciendo las bases del feminismo afrolatino.

A pesar de la creciente presencia de obras sobre afrolatinos en Centro América, Suramérica y el Caribe, no se ha prestado demasiada atención a las negritudes latinas en Estados Unidos, su proceso migratorio y, por tanto, su doble diáspora y sus negociaciones de identidad y espacio.² De hecho, en Estados Unidos se ha estudiado típicamente a los latinos y afroamericanos de formas separadas. Sin embargo, los volúmenes pioneros de Jiménez Román y Flores, *Afro-latin@ Reader: History and Culture in the US* (2010), y Rivera-Rideau, Jones y Paschel, *Afro-Latin@s in Movement: Critical Approaches to Blackness and Transnationalism in the Americas* (2016), han supuesto un cambio radical de tendencia. Aunque muchos han seguido su estela, todavía hay mucho que hacer al respecto, especialmente en el campo de la literatura escrita por mujeres, donde sí hay que reconocer que la conjunción de los volúmenes de Richardson, *The Afro-Latin@ Experience in Contemporary American Literature* (2016), sobre literatura Afrolatina en Estados Unidos, y *Women*

² Cuando uso los términos negritudes latinas o afrolatinos, tanto en el contexto latino como en el estadounidense, me refiero a todos los afrodescendientes con orígenes en Centroamérica, Suramérica y el Caribe.

Warriors of the Afro-Latina Diaspora (Moreno-Vega, Alba y Modestín 2012) sobre la experiencia de las mujeres afrolatinas en Estados Unidos suponen un buen punto desde el cual comenzar nuestra investigación.

Tratándose de un campo relativamente nuevo, mucho podría decirse al respecto de la negritud de las latina-estadounidenses. Sin embargo, nos centraremos en los movimientos diaspóricos de mujeres afrolatinas y lo que esto conlleva en términos de espacio e identidad. Con este fin, el presente artículo explorará el relato de Edwidge Danticat titulado “Children of the Sea”, perteneciente a la colección de relatos *Krik Krak* (1996), y “Malcriada” (2019) de Lorraine Avila, recogido en la colección homónima. Las similitudes entre ambos relatos son más que evidentes. Ambos cuentan la travesía de dos jóvenes desde sus respectivos países de origen, Haití y la República Dominicana hasta Puerto Rico con el fin de acceder a Estados Unidos y escapar de la precariedad y la inestabilidad política de La Española. En esta migración “opcional” ambos recuerdan a sus ancestros, cuyo traslado transoceánico no fue voluntario.

Por otro lado, también analizaremos otros dos relatos de estas autoras, “Romo” (Avila, *Malcriada*, 2019) y “Hot Air Ballons” (Danticat, *Everything Inside*, 2019) en los que se narra una “vuelta a casa” desde Estados Unidos hacia el Caribe de dos afrolatinas completamente diferentes. La protagonista de “Hot Air Ballons” es una joven de clase alta que ya nació en Estados Unidos y para la que ese viaje a Haití supone su primera vez en la isla. En “Romo” la protagonista es de origen mucho más humilde y tras haberse marchado de la isla, presumiblemente para prosperar, vuelve a la isla en su edad adulta. De esta manera, se tratará en primer lugar los viajes de ida como una forma de reflejar en qué medida la doble diáspora y las rutas, además de las raíces, forman parte de las identidades de los afrolatinos en Estados Unidos, para luego hablar

de los viajes de vuelta y qué lleva a los afrolatinos a hacerlos, adentrándonos así en cuestiones de espacio y orígenes, íntimamente relacionadas de nuevo con la identidad.

VIAJE DE IDA: DOBLE DIÁSPORA Y RUTAS

“Malcriada” y “Children of the Sea” narran la historia de dos jóvenes afrodescendientes a bordo de la yola, lo que los ha llevado allí y las peripecias que este viaje supone. La yola es una embarcación pequeña diseñada para pescadores, pero que debido a su bajo coste suele ser usada por emigrantes del Caribe. Constituye la primera escala de un viaje con destino a Estados Unidos. En “Malcriada” se narra cómo Noemí emprenderá un viaje de cinco días y de 273 millas junto con otros 17 compañeros más desde República Dominicana hasta Puerto Rico, donde se le dará una identificación falsa puertorriqueña para poder viajar hasta territorio estadounidense, ya que este es un estado no asociado de Estados Unidos. En el caso de “Children of the Sea” son 36 las personas a bordo y, como el narrador dice, 35 los nombres que no importan (Danticat, “Children of the Sea” 8). Estos viajes se convierten en un negocio para aquellos que los proporcionan y una gran inversión para los que los realizan, ya que según se cuenta en “Malcriada” sólo el viaje en yola cuesta alrededor de 450 dólares.

En cuanto a las motivaciones para partir, en “Children of the Sea” uno de los protagonistas de la historia emigra para escapar de la persecución política en Haití, que ha sido tomada por los militares. Ya que pertenece a un grupo de radioaficionados jóvenes que denunció esta situación política corre grave peligro. Su amada es la encargada de narrar en este relato a dos voces la gravedad de la situación que está aconteciendo en Haití: vigilancia y confinamiento, asesinatos múltiples de personas que intentan escapar el golpe de Estado, las violaciones grupales por parte de los soldados, entre otras.

Por otra parte, la madre de “Malcriada” que se había ido a Nueva York una década antes, logra conseguir el suficiente dinero para que su hija Noemí también emigre y así pueda tener un futuro más prometedor: “if Malcriada is going to make anything of herself, she should complete el bachillerato with the gringos” (Avila, “Malcriada” 22). El hecho de que ambas generaciones se vayan del país apunta a que la emigración no es un fenómeno aislado, sino estructural, que se está convirtiendo en tradición entre los afrodescendientes. Avila aclara que la vulnerabilidad y falta de oportunidades y, por tanto, la emigración en República Dominicana afecta mucho más a las personas racializadas, señalando cómo en la propia familia de Noemí los miembros fenotípicamente más europeos no han tenido que emigrar: “the women brought to their lips were delicate and small, a staple that had been passed down from a part of the family lineage who was not in a rush to escape the Caribbean” (Avila, “Malcriada” 20).

Estos fenómenos migratorios actuales están constituyendo una segunda diáspora para la población afrodescendiente en Latinoamérica. De hecho, académicos como Toyin Falola hablan de la existencia de dos diásporas: la antigua, resultado del comercio esclavista atlántico, y la moderna que se ve reflejada en los migrantes, refugiados y en otros movimientos transnacionales actuales (2-18). De esta manera, existe una conexión entre el movimiento diaspórico que estos relatos describen y el ocurrido siglos atrás debido al comercio atlántico. Como diría Gilroy, el barco es un cronotopo que no sólo describe el movimiento espacial, sino también temporal, ayudando así a definir la diáspora como una interacción de las experiencias vividas y de los objetivos futuros (4). En efecto, en la yola los dos protagonistas establecen comparaciones entre la nueva y la antigua diáspora a través de las continuas referencias a esos ancestros suyos que, como reconoce Noemí, no tuvieron la opción de entrar al mar (Avila,

“Malcriada” 27). Para Danticat, ambos protagonistas de una y de otra diáspora, son “children of the sea” debido a sus migraciones transatlánticas (Danticat, “Children of the Sea” 20). Aunque el narrador de “Malcriada” habla de quienes no pudieron elegir echarse al mar para marcar una diferencia entre las dos diásporas, podríamos cuestionar la voluntariedad de estos nuevos desplazamientos. Si bien durante el comercio esclavista los africanos fueron tomados en contra de su voluntad, en cierta medida también los protagonistas de la segunda diáspora se ven obligados a emigrar por la situación política o económica.

Sin embargo, como ya advierten Judith Misrahi-Barak y Claude Raynaud, ambos movimientos necesitan ser diferenciados ya que se trata de diversas prácticas diaspóricas (18). Es en el objetivo del viaje donde reside la mayor diferencia entre ambos procesos. Mientras que la primera consecuencia del comercio atlántico para los afrodescendientes no fue otro que su esclavitud, los movimientos actuales buscan encontrar unas mejores condiciones a las existentes antes de emigrar. Sin embargo, la yola supone un camino horrible a un supuesto futuro próspero. Como dice el narrador en “Malcriada”, “there was a line of promises to a thriving future, if and only they could surpass the upcoming turmoil that would anchor them to this boat”, es decir, si se supera el inseguro futuro próximo que implica cruzar el océano en una embarcación no destinada para ese fin, el futuro lejano promete ser floreciente (Avila, “Children of the Sea” 17). El sueño americano y un sinfín de posibilidades aguarda al otro lado del océano, pero cruzarlo en esas condiciones no es tarea fácil. De esta manera, la yola, el mar y el viaje son presentados como armas de doble filo. Por un lado, los relatos los describen como aliados. Según Noemí, la protagonista de “Malcriada”: “The ocean is a friend. Look at how it has held up our island. And how it is giving to us permission to go from one island to the next. Permission

that gringos won't even give us over our own waters" (Avila, "Malcriada" 27).

Por el otro, ambos relatos narran la añoranza del hogar aun desde el barco y advierten que el mar no tiene misericordia, y que muchos han muerto en él (Danticat, "Children of the Sea" 19; Avila, "Malcriada" 27). Asimismo, describen las pésimas condiciones de la yola —se hacen agujeros que han de reparar como pueden, el sol les quema constantemente la piel, el frío por las noches les hiela, la falta de comida, etc.—, y el miedo de los pasajeros a bordo de ella que apenas pueden dormir entre gritos, llantos e incertidumbre y que viven una continua sensación de estar en el precipicio del mundo y a la vez varados, llegando incluso a aceptar la muerte. Además, la yola los deshumaniza. Ambos relatos coinciden en narrar lo denigrante que les resulta la falta de intimidad para necesidades básicas, en una clara invocación a los barcos de esclavos:

Do you want to know how people go to the bathroom on the boat? Probably the same way they did on those slaves ships years ago. They set aside a little corner for that. When I have to pee, I just pull it, lean over the rial, and do it very quickly. When I have to do the other thing, I rip a piece of something squat down, do it, and throw the waste in the sea. I am always embarrassed by the smell. It is so demeaning having to squat in front of so many people. People turn away, but not always. (Danticat, "Children of the Sea" 14)

Podemos comprobar que, aunque para fines muy distintos, las malas condiciones, el miedo, la incertidumbre y la deshumanización que el viaje implica unen a estas dos generaciones diaspóricas.

Entre las condiciones deplorables de la yola, estos relatos destacan la situación de dos chicas jóvenes embarazadas que viajan a bordo de ella. En el caso de "Malcriada", una chica de sólo 19 años es echada por la borda cuando empieza a sangrar, pues resulta un peligro para todos los navegantes, al

atraer a peces y tiburones. En “Children of the Sea” la embarazada es aún más joven. Célianne sólo tiene 15 años y ha sido víctima de una violación grupal por parte de los soldados que han tomado Haití. En este caso no la tiran por la borda, pero el protagonista reconoce que, si hubiese que elegir a quien echar, sólo buscaría su propia supervivencia:

I am scared to think of what would have happened if we had to choose among ourselves who would stay on board and who should die. Given the choice to make a decision like that, we would all act like vultures, including me. (Danticat, “Children of the Sea” 15)

Sin embargo, la barca se va hundiendo cada vez más, de modo que piden a Célianne que tire a la niña muerta que ha parido. Intentando aferrarse a los retales de su dignidad y humanidad, se niega a tirar a su hija muerta, para finalmente acabar tirándose con ella al agua. La escena del bebé se contrapone con la del protagonista que no quiere tirar el diario donde escribe su viaje. El hecho de que ambos relatos narren la historia de una embarazada a bordo no parece ser una simple coincidencia. Avila y Danticat pueden estar incluyendo las experiencias femeninas a bordo de la yola para visibilizar el papel de la mujer afrodescendiente y de sus duras condiciones migratorias dentro de los estudios de diáspora, que como ya hemos comentado necesitan diversificarse más, especialmente en términos de género y latinidad.

Además de las embarazadas, en “Children of the Sea”, las mujeres cantan y cuentan historias para tranquilizar a los pasajeros, mostrando así el importante rol de la mujer afrodescendiente como transmisora de la cultura y agente de resiliencia en situaciones duras. En “Malcriada” la protagonista es una niña de tan sólo doce años, que al igual que su madre, se embarca en la yola, poniendo así de manifiesto que mujeres y niñas también tienen una tradición como pasajeras transatlánticas, de manera que deberían tener una mayor

representación en los estudios de diáspora. Además, saber sus nombres, Célianne (la embarazada en “Children of the Sea”) y Noemí (la niña protagonista de “Malcriada”), contribuye en gran medida a su humanización y visibilización en un contexto de anonimato, donde la realidad de las víctimas se oculta tras las estadísticas.

Danticat refleja esa percepción equivocada sobre el género de los migrantes a través del protagonista de su historia, quien dice desear ser una chica para no estar involucrado con asuntos políticos y, por tanto, no tener que emigrar (Danticat, “Children of the Sea” 11). Esta afirmación no sólo recoge la concepción de que el migrante es hombre, sino la de que la mujer no participa en asuntos políticos. Sin embargo, Danticat refuta esas percepciones, ya que más adelante descubrimos que la protagonista de la historia y novia del emigrante no ha tenido que emigrar porque su padre ha podido sobornar a los militares con una alta suma de dinero para que no se le acusara de pertenencia al grupo radiofónico. Desde esta óptica, entendemos que la migración está altamente influenciada y condicionada por raza, clase y género.

Además, conocer la historia de Célianne a bordo de la yola ayuda a este chico y a los lectores a comprender que las mujeres también se enfrentan a otros motivos por los que huir de su país de origen, como los continuos abusos sexuales. La clara perspectiva de género de estas autoras se hace patente en numerosas ocasiones, por ejemplo, a través de la crítica de la masculinidad hegemónica del padre de la protagonista que permanece en Haití, de las normas morales asociadas a la feminidad que hacen que Noemí sea una “malcriada”, o de los rumores que rodean a las embarazadas culpabilizándolas, a pesar de ser víctimas de abusos y de una situación de precariedad añadida.

Estas autoras no sólo tienen una marcada visión de género, sino que también adoptan la posición fluida y transnacional

necesaria para reconocer y reflejar la identidad de las mujeres afrolatinas, que se manifiesta precisamente en estos relatos a través del tropo del viaje y el mar. No es casual que ambos relatos sobre la yola sean los primeros de las colecciones en las que están recogidos. Estar en primera posición les da una cualidad de marco de referencia en el cual insertar el resto de los cuentos, y que pone de manifiesto que el viaje y el mar son piedras angulares de la identidad afrolatina. Así, como dicen Paul Gilroy, Dorothy Mosby, Mercedes Jabardo y Salman Rushdie, para los sujetos diaspóricos no sólo son imprescindible las “*roots*”, sino también las “*routes*” para sus alianzas transnacionales y su identidad múltiple frente a visiones esencialistas de la negritud (6, 41, 83). No sólo África conforma la identidad de los afrodescendientes latinos, sino también las rutas que tomaron y que siguen tomando a través de los dos movimientos diaspóricos ya comentados.

El agua se vuelve así el símbolo de la transnacionalidad afrolatina, en tanto que baña las distintas naciones a las que pertenecen los sujetos; simboliza también su transgresión y transversalidad, ya que su identidad como el océano no tiene fronteras, como se recalca en los relatos, por más que se empeñen en compartimentarla (afro o latinos); y, en última instancia, es una metáfora de la fluidez que caracteriza la identidad diaspórica, que como Stuart Hall afirma, está constantemente produciéndose por medio de la transformación y la diferencia (402). Así, el océano se convierte en la mejor representación de lo que la crítica contemporánea Omaris Zamora (2016) ha denominado las características “trans” de la identidad y espacio afrolatino: transnacionalidad, transformación, transgresión y transversalidad. Prueba de la importancia del agua en estos relatos como sinónimo de los flujos identitarios entre diversas culturas es su “divinización” a través de los numerosos seres mitológicos y deidades relacionados con este elemento que aparecen: Agwé, espíritu vudú que gobierna el

mar; Oshum, diosa yoruba del agua, y las ciguapas, figuras mitológicas caribeñas parecidas a las sirenas.

Además, estos relatos enfatizan que la unión de estos afro-latinos con el mar no es a causa de ser isleños, sino por sus movimientos diaspóricos. Más de una vez se señala en las historias que en la República Dominicana o Haití sus habitantes sólo veían las montañas, y que el viaje es la ocasión que les permite ver el mar por primera vez. Es cuando se montan en la yola y entran en conexión con sus antepasados esclavizados cuando se convierten en “hijos del mar”, como dice Danticat, cerrando así el círculo. No sólo vienen del agua literalmente –correlato del líquido amniótico del útero al que también se hace referencia a las dos embarazadas a bordo– y metafóricamente refiriéndose al transporte de personas esclavizadas durante la colonización, sino que también vuelven a echarse al mar durante esta segunda diáspora.

De esta manera y a pesar de las penurias y miedo vividos a bordo, ambos protagonistas parecen confiar en las posibilidades infinitas del mar, tal como muestran los finales de ambas historias, que aun sin desvelar si los viajes serán exitosos o no, reflejan cómo los personajes se abrazan de alguna manera a la dimensión infinita, incierta y prometedora: “Despite her burning pupils, she kept her face pointed up towards all that existed above her... she could do and be anything. She opened her arms and took in the heat and the possibility” (Avila, “Malcriada” 29).

VIAJE DE VUELTA: HOGAR Y RAÍCES

En esta sección nos centraremos en los viajes de vuelta. Normalmente, cuando se utiliza este término hablando de afrodescendientes, se entiende que esta vuelta implica regresar a África. Sin embargo, en esta ocasión estos desplazamientos nos llevan a otro puerto, pues tienen que ver con esta

segunda diáspora de la que hemos hablado, por lo tanto, van de Estados Unidos al Caribe de nuevo. En ellos ya no necesitaremos dedicar palabras a la travesía por mar, pues estos ya se hacen en avión y, por lo tanto, no implican los grandes peligros que se corrían a bordo de la yola, sino que nos dedicaremos a analizar las consecuencias del *nostos* a nivel identitario y las motivaciones que subyacen. Al contrario que con los viajes de ida, los relatos de Danticat y Avila esta vez, aun habiendo sido publicados en el mismo año, presentan protagonistas muy distintos, como ya adelantamos.

Comenzaremos con “Romo”, la historia de una mujer que vuelve a República Dominicana en la edad adulta presumiblemente con un mejor nivel económico del que la obligó a marcharse, pero aún no tanto como para comprarse una casa grande, ni poder retirarse, ya que aún trabaja como profesora de inglés y vive en un apartamento. Un día desaparece, su amiga va a buscarla a casa y, al descubrir una mancha de alcohol en el suelo, el lector es capaz de reconocer en esta mujer una adicción. Finalmente, nos enteramos de que, tras varios meses en el país sin haber ido a la playa, la mujer decidió ir allí de noche y suicidarse adentrándose en el mar. “Romo” es una historia muy breve que en apenas tres páginas consigue meternos de lleno en la realidad del migrante. En primer lugar, analizaremos las razones que la llevan allí. Para ello tendremos en cuenta la definición que Robin Cohen hace de la palabra “diáspora”:

- 1) dispersión de una patria original, a menudo traumáticamente,
- 2) alternativamente, la expansión desde una patria en busca de trabajo, negocio, o para perseguir ambiciones coloniales,
- 3) una memoria colectiva y mito sobre la patria,
- 4) una idealización de la supuesta nación ancestral,
- 5) un movimiento de retorno,
- 6) una conciencia étnica sostenida en el tiempo,
- 7) una relación problemática con las sociedades de acogida,
- 8) un sentido de solidaridad con miembros co-étnicos en otros países,
- 9) la posibilidad de una

vida distintiva y creativa enriquecedora en las sociedades de destino tolerante. (180)

Si nos detenemos en los puntos tres, cuatro y cinco de la definición, podemos encontrar respuestas que ayudan a explicar el retorno de la protagonista de “Romo”. A pesar de que su abuela le dijo que no volviera a la isla, presumiblemente por la falta de oportunidades allí, es parte de la identidad diaspórica construir una memoria romantizada de la patria de origen que los atrae de nuevo. Además, el concepto de hogar está íntimamente ligado a la construcción de identidad hasta el punto de que muchos sienten la necesidad de buscar su hogar para poder encontrarse personalmente, y es por ello que el hogar-patria —fuertemente idealizado y fantaseado— se vuelve el objeto de deseo de muchos (Edwards y Hogarth 2).

En este relato la protagonista no sólo ansía volver, sino que lo hace permitiéndonos ver qué consecuencias tiene esta vuelta a nivel identitario. El resultado más evidente que se observa en el relato tiene que ver con la destrucción de las preconcepciones románticas en torno tanto al viaje de ida, como al de vuelta. De hecho, el término elegido para el título del mismo “Romo” en un inglés coloquial significa “romántico”. En primer lugar, analizaremos la desmitificación que este relato hace del *American Dream*, es decir, del viaje de ida. Lejos de lo que se pudiese pensar, reflexiona la protagonista, en Estados Unidos no se vuelve rico: “The apartment that you inhabit was small. Even for the standards of someone who had never built a dream of departing the island. But it was all you could afford. Even here. Even paying in pesos” (Avila, “Romo” 18). Esta cita desvela que la precariedad real viene a romper con la idea general de que al volver a su país de origen podrían tener un nivel económico más alto, aunque simplemente fuese por el cambio de moneda de dólares a pesos. Aunque como indica la cita, la protagonista nunca soñase con viajar con el fin de acumular riqueza, sino simplemente con el

fin de conseguir un futuro mejor, sí que le resulta un poco chocante que eso es todo lo que se pueda permitir porque al fin y al cabo ha crecido condicionada por los estándares de éxito de Estados Unidos.

El relato sigue desmontando el falso *American Dream* y es que cuando la protagonista ve a sus alumnos que presumiblemente quieren aprender inglés para poder emigrar y cumplir su sueño americano, no puede evitar pensar cómo esos sueños trascienden la realidad diaspórica/migrante en Nueva York porque nunca llegan a realizarse: “After a long day of work, teaching English to adults with dreams you knew transcended reality in NY you just wanted to have a hard cubicle of water swimming and cooling down your favorite mixture of Brugal” (Avila, “Romo” 117). La promesa de unos sueños, por mínimos que fueran y que nunca se cumplieron, puede desembocar en frustración y desengaño, como parece que lo hacen en el caso de la protagonista, que decide ahogar estos sentimientos en el alcohol.

Por otro lado, el relato de Avila también desmitifica la vuelta al país de origen al suponer para la protagonista un fracaso en su búsqueda de un espacio propio en la República Dominicana. A través de pequeños detalles se puede percibir que la protagonista no se siente en casa una vez llegada a la isla, a pesar de elegir mudarse al barrio de su abuela, lo que denota aun más claramente su necesidad de buscar a sus ancestros, su hogar y su identidad. Por ejemplo, cuando su amiga entra en su piso tras su desaparición, su maleta aún sigue intacta y el armario vacío, lo que sugiere que está de paso, en tránsito, más que asentada en un hogar.

Mosby advierte las tensiones que existen entre el deseo de estar en casa y las dificultades de lograr este deseo, pues volver al país de origen no es sinónimo de regresar o estar en casa (170). Homi Bhabha habla de la identidad “unhomely” de las personas de identidad híbrida y múltiple que están

entre varias culturas y, por tanto, ningún sitio sacia su deseo de estar en casa (141). La expresión “ni de aquí, ni de allá” ha sido afirmada por muchos afrolatinos en Estados Unidos, entre otros el académico Paul Joseph López Oro, que por su “conciencia triple” –estadounidense, latina y africana, como acuñan Miriam Jiménez Román y Juan Flores– se identifica con una pertenencia múltiple (61; 15). En esta misma línea, el viaje de vuelta confronta a sus protagonistas con su propia condición híbrida.

Sin embargo, no siempre es fácil aceptar esta “identidad nómada”, como la califican Braidotti y Mouffe (214, 3). De hecho, podemos pensar que es la que llevó a la protagonista de esta historia a su adicción al alcohol y su posterior suicidio. Aunque la historia no clarifica en ningún momento que esa fue la causa de su muerte podemos interpretar que esa fue, ya que en todos los meses que llevaba en la isla no había ido nunca a la playa hasta ese día que decidió ir de noche y zambullirse en el agua hasta ahogarse. No obstante, sumergirse para siempre puede interpretarse como la aceptación total de su identidad fluida y transnacional, más que con el rechazo de esta, pues como explicamos el agua es el símbolo de esta identidad diaspórica. Así, esta inmersión puede suponer el bautismo de una nueva vida en la que el sujeto se reconcilia con su transnacionalidad y fluidez.

La omnipresencia del agua en este relato es constante. No sólo se materializa en el mar, sino también a través de los cubos de hielo de la bebida de la protagonista. El narrador en segunda persona se refiere a estos como cubos de agua y los personifica afirmando que nadan en las mezclas de Brugal. Al final, la protagonista no es más que uno de sus cubos de hielo que nada hasta fundirse con el agua del océano. Asimismo, como el mar que baña las costas a través de las mareas, y nunca se queda estático, ella nunca vino para quedarse. De hecho, estas son las últimas palabras del relato: “you were

never here to stay”, apelando una vez más a la identidad transitoria de las afrolatinas migrantes (Avila, “Romo” 117). Se acentúa así de nuevo la conexión de los afrolatinos migrantes con el agua, como símbolo de su transnacionalidad, transición, transversalidad y fluidez.

Al igual que las embarazadas en los otros relatos, esta mujer también completa el ciclo del agua, viniendo de ella, desde el útero de su madre, pasando por las varias experiencias transoceánicas de sus antepasados esclavizados y transitando por su propia subjetividad diaspórica, hasta acabar pereciendo —pero no desapareciendo— en ella, porque es ahí donde puede permitirse una identidad fluida, transnacional y no en una sociedad rígida que permanentemente quiere etiquetar y clasificar, aun ensombreciendo y menospreciando la riqueza identitaria, cultural y de espacios de las personas diaspóricas.

En el último relato que analizaremos, “Hot-Air Ballons” de Edwidge Danticat, de nuevo se contraponen dos personajes con diferentes historias, como lo hacía la autora en “Children of the Sea” con la pareja. En esta ocasión son dos compañeras en el primer año de universidad. Ambas son hijas de inmigrantes caribeños, pero pertenecen a clases sociales muy distintas. Los padres de Neah son profesores en la universidad, por lo que ella nunca ha tenido que trabajar para costearse sus estudios. Los padres de Lucy trabajan en la cosecha, así que durante su infancia constantemente se habían mudado; ahora Lucy trabaja en el campus para pagarse su educación. Su sueño, lejos de viajar, como es el caso de Neah, es encontrar un hogar y un sentido de pertenencia que contrarreste la inestabilidad anteriormente vivida. Además, la piel de Neah es mucho más clara que la de su compañera, concediéndole privilegios también de acuerdo con la jerarquía del colorismo.

En esta historia Neah realiza un “viaje de retorno” al Caribe. A pesar de no haber estado nunca, es el sitio de origen de sus padres y el centro junto con África desde el que se

emprendieron los movimientos diaspóricos de esta segunda generación de desplazados. Resulta muy interesante comparar las diferentes concepciones que tienen las dos amigas sobre la “madre patria”, desde sus distintas perspectivas y experiencias. Por un lado, Neah, habiendo ido a Haití, posee una imagen más realista de Haití que Lucy. Además, haber trabajado en un centro para chicas violadas le ha hecho darse cuenta de la realidad social que se vive en Haití, que es especialmente cruda para las mujeres:

“I saw all kinds of things you wouldn’t believe. I saw women who’d had their tongues bitten off by the men who raped them,” she said. She spent most of her week there with teenage girls, some as young as thirteen and fourteen, with fistulas as wide as the top of the cups we were drinking from, girls with syphilis scars running down their legs. She met a few girls who’d been working street corners in badly lit areas, where they were gang-raped by clients, and others who’d been recruited for orgies with international aid workers, trading sex for food, then realizing that they had no control over how much sex or food they were there for. (Danticat, “Hot-Air Balloon” 33)

A través de la experiencia de Neah, Danticat de nuevo hace partícipe al público de su perspectiva de género, como ocurría en “Children of the Sea” que presenta las duras condiciones de las mujeres afrodescendientes, así como su tarea de resistencia, pues además de incluir esta enumeración de atrocidades, también narra el papel fundamental de otras mujeres de la comunidad que impartían clases de auto-defensa o confortaban a las chicas con relatos y música (Danticat, “Hot-Air Balloon” 33). Nuevamente podemos ver el importante rol de la mujer afrodescendiente como transmisora de la cultura, sanadora y agente de resiliencia.

Hasta tal punto, este viaje afecta la percepción que Neah tiene de su identidad como afrodescendiente y heredera de la migración de sus padres, que abandona la universidad para

dedicarse a trabajar para la sede que este centro tiene en Little Haiti (Miami). Sin embargo, Lucy nunca podría permitirse abandonar la universidad, ya que significa una gran inversión para sus padres y puede suponer una posibilidad de movilidad social para ellos, al igual que tampoco pudo permitirse realizar el viaje a Haití, como sí lo hizo Neah. Sin embargo, Lucy confiesa que el hecho de no poder costárselo no fue la única razón por la que no asistió:

My not wanting to go with her was both simple and complicated. First of all, you had to pay for the airfare yourself, and I didn't have the money. Neah's father had paid for her airfare. She had offered to get him to pay for mine, but I was too proud to accept. And yes, I did not want to see any of the stuff she was talking about on my first trip there. I first wanted to see the beaches, the mountains, the citadel, the waterfalls, the cathedrals, the museums of Haiti. (Danticat, "Hot-Air Balloon" 33)

La misma Danticat ha declarado en una entrevista que existen muchas personas como Lucy y sus padres, que son muy protectoras de la imagen idealizada que tienen de Haití, aun sin haber estado allí, respondiendo así a lo que Robin Cohen categoriza como una de las características inherentes de la diáspora: "la idealización de la supuesta nación ancestral" (Chen). Lucy no quiere ir a Haití con un grupo de ayuda para proteger esa imagen que sus padres han creado para ella, y no tener que enfrentarse así con lo que les hizo marcharse de allí. Usando una especie de *ubi sunt*, Lucy enumera de nuevo todo aquello que ayuda a construir la imagen idealizada de Haití que sus padres le han transmitido y que no encuentra ni en los folletos, ni en la narración de su amiga.

Where were the idyllic beaches with fine white sand that my parents were always dreaming and talking about, and that I had also seen online? Where were the dewy mountaintops, Haiti being the land of mountains and all? Where was the Citadelle Laferrière, one of the world's greatest forts? Where were the caves and grottoes,

the waterfalls, the cathedrals, churches, Vodou temples, museums, and art galleries college students could be visiting? (Danticat, “Hot-Air Balloon” 31)

A través de su amiga, Lucy también emprende un viaje de vuelta a sus raíces, mediante el que puede comprobar que su hogar-patria no es tal y como lo describían las narrativas de idealización de las que ha estado rodeada. El viaje, literal y metafórico, que estas dos chicas experimentan constituye un cambio fundamental en su identidad, haciendo así patente la negociación entre “*roots*” y “*routes*” y, en última instancia, evidenciando que el sentido de pertenencia vertebró la personalidad, sobre todo cuando esta se está formando, como ocurre en el relato al tratarse de dos chicas jóvenes. De hecho, usando las palabras de Rimbaud, el relato acaba con las palabras “je est un autre” que se traducen como “yo soy otro”, que Neah se ha tatuado junto a unos globos del color de la bandera haitiana (Danticat, “Hot-Air Balloon” 35). Esta escena final muestra cómo las raíces y el llamado “hogar” que no es uno sino múltiple, que no es fino sino mutable, quedan marcados en nuestra piel, como índice de su importancia en la construcción del yo híbrido.

CONCLUSIÓN

Este artículo ha analizado los relatos de las escritoras afrolatinas-estadounidenses Lorraine Avila y Edwidge Danticat, desde una perspectiva migratoria y de género. “Malcriada” (Avila 2019) y “Children of the Sea” (Danticat 1995) muestran las similitudes en términos de penuria y deshumanización entre los viajes de la antigua diáspora, consecuencia del comercio esclavista, y los de la nueva diáspora desde Latinoamérica y el Caribe a Estados Unidos a causa de la inestabilidad política y económica, que afecta especialmente a los afrodescendientes

dentro de la población latina. Asimismo, estas autoras narran tanto las duras condiciones que las mujeres migrantes sufren a bordo de la yola, como las causas específicas que las llevan a embarcarse en ella. De esta manera, estos relatos contribuyen a diversificar los estudios sobre la diáspora africana para hacerlos más inclusivos en torno a la latinidad y el género.

Por otro lado, los viajes de vuelta que aparecen representados en “Romo” (Avila 2019) y “Hot-Air Balloons” (Danticat 2019) exploran el deseo de retorno que experimenta la persona diaspórica al comprobar las limitaciones del *American Dream*, la idealización que existe del “lugar ancestral” y la desmitificación del mismo al enfrentarse a la realidad socioeconómica y política imperante, así como las consecuencias que este proceso de retorno tiene para la construcción de la identidad propia. Esta experiencia de movilidad supone que los protagonistas encarnen el océano como epítome de su identidad fluida y transnacional, resultante de los procesos migratorios y diaspóricos.

BIBLIOGRAFÍA

- AVILA, LORRAINE, “Malcriada”. *Malcriada and Other Stories*, Dominican Writers Association Press, 2019, pp. 17-30.
- , “Romo”. *Malcriada and Other Stories*, Dominican Writers Association Press, 2019, pp. 117-120.
- BHABHA, HOMI, “The World and the Home”. *Social Text*, no. 31-32, 1992, pp. 141-153.
- BRAIDOTTI, ROSI, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gedisa, 2004.
- CAMPT, TINA y DEBORAH THOMAS, “Gendering Diaspora: Transnational Feminism, Diaspora and Its Hegemonies.” *Feminist Review*, vol. 90, 2008, pp. 1-8.
- CHEN, KARISSA, “Edwidge Danticat Wants More Haitian Storytellers.” *ElectricLit*, s.f. <https://electricliterature.com/edwidge-danticat-wants-more-haitian-storytellers/>

- COHEN, ROBIN, *Global Diaspora: An Introduction*. University of Washington Press, 1997.
- DANTICAT, EDWIDGE, “Children of the Sea”. *Krike? Krak!* Soho Press Inc., 1995, pp. 8-21.
- , “Hot-Air Balloon”. *Everything Inside*. Knopf, 2019, pp. 31-36.
- DEMISSIE, FASSIL, *African Diaspora and the Metropolis. Reading the African, African American and Caribbean Experience*. Routledge, 2010.
- DEPARTAMENTO DE ASUNTOS ECONÓMICOS Y SOCIALES. NACIONES UNIDAS, s.f. www.un.org/development/desa/es
- DURÁN-ALMARZA, EMILIA MARÍA y ESTHER ÁLVAREZ-LÓPEZ, *Diasporic Women Writing of Black Atlantic: Gendering Literature and Performance*. Routledge, 2014.
- EDWARDS, BRENT HAYES, “The Uses of Diaspora.” *Social Text*, vol. 19, no. 1, 2001, pp. 45-73.
- EDWARDS, NATALIE y CRISTOPHER HOGARTH, *Gender and Displacement: “Home” in Contemporary Women’s Autobiography*. Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- FALOLA, TOYIN, *The African Diaspora. Slavery, Modernity and Globalization*. University of Rochester Press, 2013.
- GALLEGO, MAR e ISABEL SOTO, *The Dialectics of Diaspora: Memory, Location and Gender*. Biblioteca Javier Coy d’ Estudis Nord-Americans, 2009.
- GILROY, PAUL, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Verso, 1993.
- HARRIS, JOSEPH E., *Global Dimensions of the African Diaspora*. Howard University Press, 1993.
- HALL, STUART, “Cultural Identity and Diaspora.” *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. Editado por Patrick Williams y Laura Chrisman. Harvester Wheatsheaf, 1993, pp. 392-402.
- JABARDO, MERCEDES, “Desde el feminismo negro, una mirada al género y la inmigración.” *Feminismos en la antropología. Nuevas respuestas críticas*. Editado por Liliana Suárez. Ankulegi, Antropología Elkartea, 2008, pp. 30-54.

- JIMÉNEZ ROMÁN, MIRIAM y JUAN FLORES, *The Afro-Latin@ Reader History and Culture in the United States*. Duke University Press, 2010.
- LAO-MONTES, AGUSTÍN, “Decolonial Moves: Translocating African Diaspora Spaces.” *Cultural Studies*, vol. 21, no. 2-3, 2007, pp. 309-338.
- LEDENT, BÉNÉDICTE y PILAR CUDER-DOMÍNGUEZ, *New Perspectives on the Black Atlantic: Definitions, Readings, Practices, Dialogues*. Peter Lang, 2012.
- LÓPEZ ORO, PAUL JOSEPH, “Ni de aquí, ni de allá: Garífuna Subjectivities and the Politics of Diasporic Belonging.” *Afro-Latin@s in Movement: Critical Approaches to Blackness and Transnationalism in the Americas*. Editado por Petra R. Rivera-Rideau, Jennifer A. Jones y Tianna S. Paschel. Palgrave Macmillan, 2016.
- MISRAHI-BARAK, JUDITH y CLAUDINE RAYNAUD, *Diasporas, Cultures of Mobilities, 'Race'. Vol. 1. Diasporas and Cultures of Migration*. Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014.
- MORENO VEGA, MARTA, MARINIEVES ALBA e YVETTE MODESTIN, *Women Warriors of the Afro-Latina Diaspora*. Arte Público Press, 2012.
- MOSBY, DOROTHY, “Roots and Rutes: Transnational Blackness in Afro-Costa Rican Literature.” *Critical Perspectives on Afro-Latin American Literature*. Editado por Antonio D. Tillis. Routledge, 2012, pp. 5-29.
- , “Writing Home. Afro-Costa Rican Poets Negotiating Limón and San José”. *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*. Editado por Anne Lambright y Elisabeth Guerrero. University of Minnesota Press, 2007, pp. 167-188.
- MOUFFE, CHANTAL, “Por una política de la identidad nómada.” *Debate feminista*, vol. 7, no. 14, 1999, pp. 3-13.
- RICHARDSON, JILL TOLIVER, *Afro-Latin@ Experience in Contemporary American Literature and Culture*. Palgrave Macmillan, 2018.
- RIVERA-RIDEAU, PETRA R., JENNIFER A. JONES y TIANNA PASCHEL S., *Afro-Latin@s in Movement: Critical Approaches*

- to Blackness and Transnationalism in the Americas*. Palgrave Macmillan, 2016.
- RUSHDIE, SALMAN, *Joseph Anton: A Memoir*. Random House, 2012.
- SCHINDLER, MELISSA, "Home, or the Limits of the Black Atlantic." *Research in African Literature*, vol. 45, no. 3, 2014, pp. 72-90.
- TINSLEY, NATASHA, "Black Atlantic, Queer Atlantic: Queer Imaginings of the Middle Passage." *GLQ*, vol. 14, no. 2-3, 2008, pp. 191-215.
- ZAMORA, OMARIS, *(Trance)formations of an AfroLatina: Embodied Archives of Blackness and Womanhood in Transnational Dominican Women's Narratives*. 2016. Texas University, PhD dissertation.

“Nunca hemos perdido el orgullo por nuestra libertad”.¹ Cimarronaje y trabajo de la memoria en la frontera coahuiltejana

Rocío Gil Martínez de Escobar

Resumen

Se estima que para 1850, 3 mil personas esclavizadas se habían fugado de Texas para encontrar refugio en el norte de México. Pese a que México estaba muy lejos de ser un espacio de justicia racial, en el imaginario de estas personas no sólo era un lugar de refugio de la esclavización sino también del racismo. En este trabajo analizo el papel que juegan la memoria y la oralidad en las luchas por la justicia racial del presente. Argumento que, a través de su narrativa histórica y oralidad, las y los negros mascogos/black seminolees rechazan su victimización y dignifican su lucha por medio del énfasis en su cimarronaje y libertad. Así se constituyen como agentes políticos y dignifican su pasado y presente.

¹ He tomado el título de la presentación que Charles Emily Wilson dio en el Festival of American Folklife de 1992 en Washington D.C. Para fines de estilo, he traducido y recortado su frase. La original es “As far as we’ve come, in all our travels, we have never lost an awareness of our identity and a pride in our freedom, because it is our freedom which makes us different from other Americans of African descent” (Wilson 80).

Palabras clave: Cimarronaje, memoria, oralidad, negros mascogos/black seminoles, frontera.

Abstract

It is estimated that by 1850, 3000 enslaved people had escaped from Texas to find refuge in the North of Mexico. Although Mexico was far from being a space of racial justice, in the imaginary of these fugitives it was not only a haven from slavery but also from racism. In this essay I analyze the role memory and oral history play in the present struggles for racial justice. I argue that, through their historical narrative and orality, the Negros Mascogos/Black Seminoles refuse their victimization and instead dignify their struggle by emphasizing their marronage and freedom. In this way, they construct themselves as political agents and dignify their past and present.

Keywords: Marronage, memory, orality, Negros Mascogos/Black Seminoles, border.

Résumé

En 1850, environ 3000 esclaves avaient fui le Texas pour trouver refuge dans le nord du Mexique. Bien que le Mexique soit loin d'être un espace de justice raciale, dans l'imaginaire de ces peuples, ce n'était pas seulement un lieu de refuge contre l'esclavage mais aussi contre le racisme. Dans cet article, j'analyse le rôle que la mémoire ainsi que le discours oral jouent dans les luttes pour la justice raciale d'aujourd'hui. Je soutiens que, à travers leur récit historique et leur discours, les Negros Mascogos/Black Seminoles rejettent leur victimisation et rendent leur lutte digne en mettant l'accent sur leur marronage et leur liberté. Ils se constituent ainsi en tant qu'acteurs politiques et honorent leur passé et leur présent.

Mots-clés: Marronnage, mémoire, oralité, Negros Mascogos/Black Seminoles, frontière.

INTRODUCCIÓN: LIBERTAD

María² se acercó a mi oído y en voz baja rezó: “Awa Fada”, que significa “Padre Nuestro” en afro-seminole, el idioma que las y los negros mascogos/black seminole hablaban hasta hace unos años (Hancock). Las y los negros mascogos/black seminole son una población cimarrona afroindígena asentada en la frontera coahuiltejana entre México y Estados Unidos.

María no estaba sólo rezando; recitaba las letras de un canto tradicional capeyuye que las y los negros mascogos/black seminole suelen entonar en rituales funerarios en el poblado conocido como El Nacimiento de los Negros, Coahuila. El nombre ‘capeyuye’ deriva de una variación fonética de la frase “Happy New Year” en inglés (Madrid), ya que los cantos capeyuye están estrechamente vinculados con la música espiritual negra que surge en la religión bautista en el sur de Estados Unidos.

No estábamos en un funeral, pero era una ocasión de igual relevancia: el Día de los Negros, la festividad más importante para la comunidad de María. Cada 19 de junio, locales, visitantes y parientes de Texas y Coahuila se reúnen para ver el desfile, comer y bailar. Aquellos migrantes que no pueden viajar a México por responsabilidades familiares o falta de documentos migratorios a veces festejan el Día de los Negros en San Antonio, mientras que otras familias se reúnen en Brackettville, Texas.

Contrario a la mayoría de las celebraciones en poblaciones rurales mexicanas que dedican sus festividades a vírgenes y santos católicos, lo que celebran las y los negros mascogos/black seminole es la libertad. El Día de los Negros tiene sus orígenes en *Juneteenth*, la conmemoración del día en que las personas esclavizadas en Texas se enteraron de su liberación,

² Se trata de un pseudónimo.

dos años y medio después de la proclamación de Abraham Lincoln en 1863.

En la festividad de *Juneteenth* en Brackettville, Texas, las y los negros mascogos/black seminoles se reúnen en el cementerio donde se encuentran sus ancestros y entonan cantos espirituales negros, descritos por W.E.B. Du Bois como el mensaje de las personas esclavizadas al mundo, como los cantos de melancolía que se han convertido en el alma y cohesión de la comunidad (Du Bois 264). La comunidad entona los cantos espirituales negros y capeyuye para despedir a sus muertos, pero también para fortalecer sus lazos comunitarios y preservar su identidad como grupo.

La celebración del Día de los Negros y *Juneteenth*, así como los cantos espirituales negros y capeyuye son tradiciones que se han pasado de generación en generación en ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos, y forman parte de la memoria colectiva de las y los negros mascogos/black seminoles. Como argumenta Richard Price (*First-Time* 25) para el caso de los cimarrones saramaka, muchas personas negras mascogas/black seminoles desconocen los procesos particulares que dieron origen a estas tradiciones, sin embargo, mantienen viva la memoria de la esclavización y sobre todo de su cimarronaje y consecuente libertad. Charles Emily Wilson, considerada la matriarca de la comunidad de Brackettville, en los años noventa sintetizó estas ideas en forma contundente:

Hasta donde hemos llegado en todos nuestros recorridos, nunca hemos perdido la consciencia de nuestra identidad ni el orgullo por nuestra libertad, porque es nuestra libertad la que nos hace diferentes de otros afroamericanos.³ (Wilson)

La libertad es un tropo común en las sociedades cimarronas, especialmente en la lucha por sus derechos colectivos y la

³ Traducción mía.

reivindicación de su conexión ancestral con la tierra. Para las y los saramaka de Surinam, por ejemplo, la identidad colectiva se articula en torno a la oposición entre libertad y esclavización y la preservación de su historia oral es una forma de decir “nunca más” a su falta de libertad (Price, *First-Time* 11). A través de su historia oral las y los saramakas también resisten a las dinámicas actuales de despojo y extractivismo, defendiendo sus derechos ancestrales y colectivos sobre la tierra (Price, *Rainforest Warriors*). Podemos encontrar ejemplos similares entre las quilombolas de Brasil, los miskitos de Nicaragua y Honduras, y los garífunas de Nicaragua, Honduras, Guatemala y Belice, por nombrar algunos. En el entorno mexicano, la ciudad de Yanga en Veracruz, nombrada así por Gaspar Yanga, el líder que fundó una sociedad cimarrona en el siglo XVI, también celebra la libertad en su carnaval.

Como es evidente en el testimonio de Charles Emily Wilson, en el caso de las y los negros mascogos/black seminole, el establecimiento de fronteras con otros grupos como los afroamericanos es también una estrategia para articular la lucha en términos de su singularidad, es decir que a diferencia del resto de afroamericanos que fueron liberados, las y los negros mascogos/black seminole se liberaron a sí mismos por medio del cimarronaje.

En este trabajo analizo el papel que juegan la memoria y la oralidad en las luchas por la justicia del presente. Argumento que, a través de su narrativa histórica y oralidad, las y los negros mascogos/black seminole rechazan su victimización y dignifican su lucha por medio del énfasis en el cimarronaje y la libertad: a través del enaltecimiento de su pasado y presente se constituyen como agentes políticos. Más que ofrecer datos históricos y conexiones entre el pasado y el presente, este artículo pretende visibilizar el papel crítico y activo que han tenido las poblaciones cimarronas en la construcción e interpretación no sólo de su propia historia sino de la

historia nacional e internacional. Este es un posicionamiento académico, pero también político, en la medida en que parte de la lucha antirracista consiste en irrumpir las narrativas de silenciamiento que históricamente han construido a las personas afrodescendientes e indígenas como víctimas pasivas e incluso sujetas a muerte social.

NEGROS MASCOGOS/BLACK SEMINOLES, UNA HISTORIA DE CIMARRONAJE

La historia de las y los negros mascogos/black seminoles se conforma por múltiples violencias que incluyen el desplazamiento forzado, la esclavización y el despojo. Estos procesos materiales han sido acompañados por violencias simbólicas y epistémicas, sobre todo en relación con su racialización⁴ como personas indígenas y negras en ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos.⁵

El proceso de etnogénesis⁶ de las y los negros mascogos/black seminoles se remonta a finales del siglo XVIII, cuando personas negras esclavizadas en plantaciones británicas escaparon hacia el territorio español de Florida atraídos por la estrategia política y militar de la Corona española, que en 1704 emitió un decreto para ofrecer libertad a las personas en fuga con el fin de debilitar a las fuerzas británicas (Mulroy 8). Asentados en Florida se encontraban diversos grupos indígenas de origen Creek que también habían escapado del trabajo forzado y se habían constituido en un solo grupo llamado

⁴ La racialización se refiere al proceso de adscripción de categorías y significados raciales que marcan cuerpos, instituciones y relaciones (Miles; Barot y Bird).

⁵ Para una discusión a profundidad sobre los procesos de racialización de las y los negros mascogos/black seminoles, ver: Gil Martínez de Escobar, Rocío. *Becoming Legible*.

⁶ El concepto de etnogénesis se refiere a los procesos, transformaciones, causas y políticas de formación de identidad social (Weik).

seminoles. La comunidad cimarrona negra fue adoptando el idioma y las costumbres, y se fue integrando a la sociedad seminole; algunos lo hicieron a manera de servidumbre, otros en relación tributaria y otros tantos como aliados. El proceso de etnogénesis inició con esta primera integración en el siglo XVIII, pero no fue sino hasta la década de 1830 que las autoridades estadounidenses los empezaron a identificar como un grupo independiente y los nombraron “Seminole-Negros”, reconociendo su afroindianidad.

Este momento de identificación se da en el contexto de la segunda Guerra Seminole (1835-1842), en que las y los seminoles y seminole-negros resistieron el desplazamiento forzado a reservas indias en el territorio hoy conocido como Oklahoma. Pese a la lucha de resistencia, las y los seminole-negros fueron despojados de su territorio en Florida y se asentaron en Territorio Indio (Oklahoma) junto con muchos otros grupos indígenas también desplazados. Unos cuantos años en la reserva les hicieron entender que sus vidas corrían riesgo por las condiciones de pobreza que enfrentaban y por la constante amenaza de volver a ser esclavizados. Fue así como, con conocimiento de que en México se había abolido la esclavización, un grupo de Seminole-Negros emprendió su camino hacia el sur y en 1850 cruzó la frontera internacional para encontrar refugio en México a cambio de que los hombres trabajaran como soldados guardafrontera en la lucha en contra de grupos lipanes, comanches, caiguas y mescaleños, quienes a través de incursiones resistían los esfuerzos del Estado por sedentarizarlos.

Veinte años después, tras la abolición de la esclavización en Estados Unidos (1863), un grupo de negros mascogos/black seminoles aceptó la propuesta del gobierno estadounidense para trabajar como soldados exploradores en el ejército fronterizo de Texas, bajo la promesa no escrita de un territorio que nunca se les entregó. Así, desde 1870, la población de negros

mascofos/black seminoles se convirtió en una comunidad transfronteriza, dispersa entre México y Estados Unidos.

En la actualidad la descendencia de este grupo de cimarrones reside en ambos lados de la frontera de Coahuila y Texas. En México se autonombra negros mascofos y en Estados Unidos usan el nombre black seminoles.⁷ Es preciso entender cómo surgen estos dos nombramientos. Como mencioné arriba, el grupo de seminoles a los que se aliaron las y los negros fugitivos eran en sí mismos un grupo diverso de indígenas que habían escapado del trabajo forzado. El nombre *seminole* deriva de la palabra cimarrón, usada en las colonias españolas para referirse al ganado que se escapaba. También se relaciona con la palabra indígena *cima* con la que se nombra a una hierba salvaje. De acuerdo con el lingüista Ian Hancock, los indígenas pronunciaban cimarrón como cimalon o cimanol y de ahí derivó la palabra seminole (Hancock 50). Es decir que, derivado de clasificaciones como fugitivo y salvaje, el nombre Seminole es la descripción de un grupo de personas que se rehusaban a someterse al orden hegemónico de la época. Cuando cruzaron la frontera, las y los Seminole-Negros iban acompañados de seminoles (no negros) y de indios kickapoo.⁸ Las autoridades mexicanas vieron la necesidad de distinguir a cada uno de los grupos, entre otras cosas para otorgarles porciones separadas de tierra. El historiador Kenneth W. Porter desarrolló la hipótesis de que los funcionarios de gobierno preguntaron a las y los Seminole-Negros cómo se llamaban, pero en un intercambio fallido de comunicación las personas

⁷ Es por estas diferentes formas de autonombrarse que me refiero al grupo como negros mascofos/black seminoles, reconociendo que, pese a que se consideran un solo grupo, existen diferencias marcadas por la división socioespacial de la frontera, la cual represento con una diagonal. Utilizo los conceptos “negro” e “indio” porque son los que emplean mis interlocutoras e interlocutores como una forma de reivindicación.

⁸ Para versiones ampliadas de la historia de las y los negros mascofos/black seminoles ver: Del Moral; Mock; Mulroy; Porter, *The Black Seminole*.

dieron el nombre del idioma que hablaban, *muskogee*, y en un segundo momento de confusión los funcionarios escribieron “mascogos”, añadiendo la palabra “negro” para diferenciarlos de sus acompañantes indios. El nombre “negros mascogos” quedó registrado en los documentos oficiales del siglo XIX y es con el que ahora se reconoce a la población en el lado mexicano de la frontera (Porter, “The Seminole in Mexico, 1850-1861”).

Pese a diferencias de idioma, estatus de ciudadanía y clase, así como las fragmentaciones causadas por la política migratoria, las y los negros mascogos/black seminole luchan por mantener su unidad como grupo transfronterizo por medio de la preservación de lazos familiares y culturales. La memoria histórica juega un papel central en esta lucha y convierte al cimarronaje en motivo de orgullo, como me expresó un negro mascogo/black seminole residente en Brackettville: “Tan bonita la historia de la gente que vino caminando desde Florida. Eso no es cualquier cosa. *Caminando*”.⁹

FORMACIÓN RACIAL MEXICANA

Las ideas de igualdad racial permearon la construcción de la nación mexicana moderna desde el inicio de la Independencia en 1810. El desmantelamiento del sistema de castas y la abolición de la esclavización estuvieron en la agenda de los líderes iniciales del movimiento como Miguel Hidalgo y José María Morelos y Pavón, quienes expidieron documentos manifestando ideas antiesclavistas, como los “Sentimientos de la Nación” en 1813. Tras la Independencia, México prohibió la introducción de personas esclavizadas y en 1824, con la derrota del Imperio Mexicano y el establecimiento de la República Federal, la trata fue prohibida. También en 1824 un

⁹ Énfasis en el original.

decreto ordenó la eliminación de categorías étnicas o raciales en documentos oficiales (Reséndez 53). Pero no fue sino hasta 1829 que el gobierno federal abolió a la esclavitud con el decreto del presidente Vicente Guerrero.

Cabe resaltar que la idea de construir naciones con igualdad racial no era única de México. El liberalismo decimonónico de América Latina promovía nociones de sujetos sin raza;¹⁰ sin embargo, las élites asociaban la ciudadanía con alfabetización, propiedad y autonomía individual, características atribuibles en su mayoría a hombres blancos. En las nuevas naciones latinoamericanas supuestamente no raciales, además entraban en juego procesos de blanqueamiento social a través de la clase, el honor y la respetabilidad, clasificaciones que estaban profundamente vinculadas con el control de la sexualidad de las mujeres (Viveros Vigoya).

Como resultado del decreto de Guerrero, después de 1829 la frontera México-Estados Unidos adquirió un nuevo significado. Ya no era solamente una línea divisoria entre dos Estados modernos, sino que ahora también dividía dos regímenes raciales: la sociedad esclavista del Estados Unidos sureño y el Estado abolicionista mexicano. En otras palabras, una frontera entre esclavización y libertad.

Sin embargo, como argumentan Omi y Winant para el caso de Estados Unidos, los regímenes raciales son inestables y disputados (Omi y Winant 316), y la frontera coahuiltejana no fue la excepción. Antes y después de 1829 el proceso de abolición fue poco fluido. Las dinámicas dentro del estado

¹⁰ Se ha demostrado que “la variabilidad genética humana entre poblaciones a las que se suele asignar una determinada categoría racial no es mucho mayor que la variabilidad dentro de dichas poblaciones” (Hall 47), es decir, que la raza no es una realidad biológica. Sin embargo, el discurso racial existe y es muy real en la sociedad, por lo que Stuart Hall nos propone pensar la categoría raza como un significante flotante, resbaladizo, es decir, que dota de significado a prácticas e instituciones al establecerse como régimen de verdad en momentos sociohistóricos específicos, debido a su carácter relacional y procesual.

de Coahuila y Texas fueron, sin duda, las más problemáticas. La constitución de Coahuila y Texas de 1827 incorporó en su artículo 13 la libertad de vientres y la prohibición de la trata de personas esclavizadas (González Oropeza y De la Teja), pero los colonos anglos y aquellos mexicanos interesados en continuar con la producción de algodón por medio de la esclavización se opusieron a las nuevas leyes. Las objeciones a las leyes antiesclavistas en conjunto con las tensiones entre centralistas y federalistas eventualmente llevaron a la Revolución de Texas (1835-1836) y a la separación de este territorio de México.

El decreto de emancipación de 1829 no tuvo mucho efecto en gran parte del país, pero en Coahuila y Texas, la única región en que la esclavización era parte integral de la economía, las élites lo recibieron con mucha alarma por preocupaciones económicas, pero también porque amenazaba la soberanía de los estados. Tras muchas tensiones, los funcionarios lograron obtener una excepción para Texas a finales de 1829. Andrew J. Torget señala que aunque usualmente se identifica a Vicente Guerrero con el fin de la esclavización en México y se le celebra como el primer presidente afroindígena, la esclavización no terminó en México sino hasta 1837, después de la Revolución de Texas, cuando el congreso eliminó la institución de la esclavitud “sin excepción alguna” (Torget).

Aunque a partir de 1837 dejó de ser legal la esclavización, México siguió recargándose en el sistema de peonaje, denunciado por autores de la época como peonaje esclavista (Montgomery). Fueron conflictos sobre el sistema de peonaje los que llevaron a la Guerra de Castas de Yucatán (1847-1901), cuando los mayas se rebelaron contra blancos y mestizos. Estos conflictos muestran que, aunque mucha gente imaginó a México como un espacio de libertad racial, esto estaba lejos de la realidad. Los archivos y múltiples documentos de autoridades e intelectuales de la época dejan claro

que en el México decimonónico se consideraba a las personas negras como inferiores y dañinas para la nación.

EL IMAGINARIO DE MÉXICO COMO ESPACIO DE LIBERTAD Y JUSTICIA RACIAL

Pese a las tensiones raciales de una nación mexicana que privilegiaba al mestizaje como una forma de blanqueamiento y las explícitas políticas de atracción de migrantes europeos blancos frente a las contrastantes políticas de restricción de migraciones chinas, judías y otras tantas “de color” durante el siglo XIX y principios del siglo XX, se estima que para 1850 alrededor de 3 mil personas negras esclavizadas se habían fugado de Texas para encontrar refugio en el norte de México (Schwartz). En la tradición oral de las y los negros mascogos/black seminole, así como en la memoria de muchas otras personas que cruzaron la frontera para escapar de la esclavización, el imaginario es de un México antirracista en donde encontraron su libertad.

Cuando el historiador Kenneth W. Porter entrevistó a Rosa Fay, ella le parafraseó las palabras de Juan Caballo, quien junto con Gato del Monte dirigió y negoció la llegada de las y los negros mascogos/black seminole a México en 1850. De acuerdo con Rosa Fay, Juan Caballo decía: “cuando venimos escapando de la esclavitud, México era una tierra de libertad y los mexicanos nos abrieron los brazos” (Porter, “The Seminole in Mexico” 11-2).¹¹ Esta idea persiste en la actualidad. En una entrevista durante mi trabajo de campo en Texas en 2015, Elijah,¹² un negro mascogo/black seminole, relataba la historia de su comunidad con especial énfasis en la figura de Vicente Guerrero:

¹¹ Traducción mía.

¹² Se emplea aquí un pseudónimo.

Caballo, cuando él y Gato del Monte, cuando ellos salieron de Florida durante el Sendero de Lágrimas,¹³ esos son los responsables de que los negros fueran a Nacimiento, porque no había esclavitud en México y ellos lo sabían y fueron a México. 1829. México había abolido la esclavitud y ¿sabes quién era el presidente? *Vicente Guerrero*. Vicente Guerrero fue el primer presidente de descendencia africana, ¿eh? *Era negro*, ¿ves? Y él fue el que abolió la esclavitud en México en 1829.¹⁴

Elijah resalta el rol de Vicente Guerrero en la abolición de la esclavitud y enfatiza que era negro, como ellos, sustentando la idea de que no era sólo que los negros pudieran ser libres en México, sino que incluso uno de ellos era presidente. Desde su perspectiva, para las personas negras era posible tener poder y movilidad social en México, un fuerte contraste con el Estados Unidos esclavista.

Los testimonios recolectados en la década de 1930 por medio del *Federal Writers Project* en Texas develan que el imaginario de México como espacio de libertad racial permeaba las ideas de las personas esclavizadas en Estados Unidos desde la década de 1830. Tomemos el testimonio de Felix Haywood como ejemplo: “En México tú podías ser libre. No les importaba de qué color eras, negro, blanco, amarillo o azul. Cientos de esclavos fueron a México y les fue bien” (*Federal Writers’ Project* 132).¹⁵ Las personas esclavizadas como Haywood escuchaban historias sobre la libertad en México y ello las motivaba a cruzar la frontera, lo cual dio lugar a tensiones diplomáticas entre ambos países, y eventualmente

¹³ El Sendero de Lágrimas (1830-1850) se refiere a una serie de procesos de desplazamiento forzado de grupos indios en Estados Unidos hacia reservas ubicadas en Territorio Indio, hoy Oklahoma.

¹⁴ Énfasis original, traducción mía.

¹⁵ Traducción mía.

contribuyó a la aprobación de la ley de esclavos fugitivos de 1850 en Estados Unidos.¹⁶

¿Cómo explicar la diferencia entre los imaginarios de las personas cimarronas sobre la libertad racial en México y las prácticas racistas en el México decimonónico? ¿Por qué fue posible el asentamiento en México para un número significativo de personas negras cimarronas a pesar del racismo de la sociedad y el Estado?

Para explorar la primera pregunta es necesario considerar que en muchas ocasiones los testimonios son intentos de darle sentido a situaciones de violencia y terror, por lo que pueden no develar la “verdad” exacta sino su reconstrucción a partir de la experiencia y las necesidades del presente (Sanford). Podemos intuir que el cimarronaje y la llegada de las personas esclavizadas a México fue mucho más violenta y traumática de lo que se recuerda en la memoria individual y colectiva. Pero desde la perspectiva de quienes se fugaron y de sus descendientes, esa violencia no tenía comparación con la que enfrentaban en el régimen racial esclavista de Estados Unidos. Frente al sufrimiento del despojo, la esclavización y el desplazamiento, México aparece en su memoria como un paraíso racial, pero sobre todo como el espacio en el que se materializa su lucha y se obtiene la victoria de la libertad.

Por otro lado, es necesario resaltar que los testimonios y la historia oral son discursos dialógicos que se construyen en el intercambio entre quien narra y quien escucha. Bajo esta lógica, aun cuando las historias han sido narradas anteriormente, siempre son diferentes por la vida que toman en el intercambio entre las y los participantes. En estos intercambios las narradoras y los narradores enfatizan ciertos elementos y se concentran en contar buenas historias, muchas veces intentando satisfacer lo que imaginan que es el deseo de quien

¹⁶ Para una discusión sobre la entrada de personas en fuga a México ver Díaz Casas (*In Mexico you could be free, they didn't care what color you were*).

escucha (Portelli). Para el caso específico de los testimonios del *Federal Writers Project*, la historiadora Camila Díaz llama nuestra atención a tres cuestiones metodológicas a considerar. La primera es que las personas entrevistadas eran de muy avanzada edad y es posible que sus memorias de esclavización hayan sido transformadas a través de los años. La segunda es que estas entrevistas fueron realizadas por personas blancas en un momento de fuerte segregación y racismo en Estados Unidos, por lo que es muy probable que las y los entrevistados hayan ocultado o minimizado algunas partes de su experiencia por miedo a las consecuencias que sus relatos pudieran tener en el presente. Finalmente, las entrevistas se llevaron a cabo en un momento de crisis económica posterior a la debacle de 1929 que llevó a condiciones de extrema pobreza. Frente a esas condiciones, es posible que las entrevistadas y los entrevistados guardaran recuerdos de mayor optimismo al comparar el pasado con sus carencias materiales en el momento de la entrevista (Díaz Casas).

Lo que las ideas expuestas anteriormente sugieren es que es posible que el imaginario de México como espacio de libertad racial esté respondiendo a las necesidades del presente y que podría ser que en su momento las personas cimarronas lo hayan percibido en forma muy diferente. Como apunta Michel-Rolph Trouillot, cualquier narrativa histórica es un entramado específico de silencios, ya que la historia es producida en el marco de contextos socioespaciales, actores y narradores específicos. Esto quiere decir que la producción de la historia —lo que se define como hechos históricos, la creación de archivos, las narrativas y la significancia retrospectiva— deriva de relaciones de poder, y que los silencios entran en este proceso de producción (Trouillot). En el caso de los testimonios y las memorias de violencia, despojo y racismo, es necesario preguntarnos acerca de aquello que no se enuncia, pero, sobre todo, hay que examinar las relaciones de poder

que dan lugar a ese silenciamiento, como nos hace ver Camila Díaz para el caso de los testimonios del *Federal Writers Project*. Pese a su gran relevancia, en este trabajo no me concentraré en los procesos de silenciamiento. Tampoco pongo atención a lo que la historia *es* o si los testimonios enuncian alguna verdad, la pregunta central es el trabajo que la historia y la memoria *hacen* para que personas y colectivos den sentido a sus vidas y, como veremos más adelante, para las luchas del presente (Jelin).

Para explorar la segunda pregunta sobre las condiciones de posibilidad del asentamiento de personas cimarronas negras en México, hay que considerar las estrategias políticas y económicas de una nación en construcción. La clave la podemos encontrar en el argumento que el escritor y abogado Manuel Sánchez de Tagle presentó ante el senado en 1831 proponiendo que México usara a las personas esclavizadas que estaban escapando de Estados Unidos como barrera ante la posible invasión del país vecino. La lógica de Sánchez de Tagle era que, si a las personas fugitivas se les daba la elección entre libertad y esclavización, ellas estarían dispuestas a ayudar al gobierno mexicano porque su libertad estaba de por medio (Schwartz 18-9). El argumento de Sánchez de Tagle sentó las bases ideológicas para que el gobierno mexicano hiciera excepciones en su proyecto racial y permitiera el establecimiento de colonias negras en un México abiertamente racista. No es fortuito que la entrada a México de las y los negros mascogos/black seminoles en 1850 haya sido a cambio del trabajo de los hombres como soldados guardafrontera, ya que como resultado de la reciente guerra con Estados Unidos (1846-1848) y las luchas con los grupos lipanes, comanches, caiguas y mescaleros, la región fronteriza era inestable y el gobierno mexicano consideraba necesario introducir fuerzas militares para evitar mayores invasiones estadounidenses y sedentarizar a los grupos indígenas en resistencia.

Posterior a la entrada de las y los negros mascogos/black seminoles a México surgieron más proyectos de colonización negra en el país. El más ambicioso fue el propuesto por el afroestadounidense William Henry Ellis, hombre liberado de la esclavitud en Estados Unidos que adquirió riqueza haciendo negocios en México. En 1888 Porfirio Díaz aprobó el proyecto de Ellis para el asentamiento de 20 mil colonos negros en las costas de Campeche, Tabasco y Nayarit, ya no con el propósito de participar en las fuerzas militares, sino con el objetivo de impulsar la producción agrícola en regiones en que las personas negras eran “naturalmente” aptas para trabajar. Durante el porfiriato, el asentamiento de migrantes calificados fue un componente central para el desarrollo de un Estado-nación moderno basado en una economía capitalista de exportación. El sujeto ideal de esa migración era blanco y católico, porque además de ser mano de obra calificada resolvería el “problema” racial de la nación a través del mestizaje entre europeos e indígenas. Sin embargo, las personas esclavizadas negras habían sido fundamentales en la economía de plantación del Estados Unidos sureño, por lo que las autoridades mexicanas estuvieron dispuestas a aceptar el proyecto de Ellis con tal de desarrollar su economía de exportación. El proyecto de Ellis fracasó, entre otras cosas, por dificultades económicas, descontento por las condiciones de vida en la colonia, enfermedades y por el sistema de peonaje que esclavizaba de nuevo a las personas, aunque en forma menos explícita. Sin embargo, es indicador de las concesiones raciales que el gobierno mexicano estaba dispuesto a dar con tal de defender y desarrollar al país (Jacoby). Otros proyectos fueron la colonia Eureka de Luis N. Fouché y la colonia Donato, ambas establecidas en Veracruz en 1857 con la aprobación del gobierno mexicano (Jacoby; Lemelle; Schwartz).

EL CIMARRONAJE COMO AGENCIA Y LIBERTAD

Regresemos al testimonio de Elijah, porque en su narrativa no solamente enuncia sus ideas sobre la libertad racial en México, también resalta la agencia de las personas negras. Elijah presenta a Juan Caballo y a Gato del Monte como líderes con plena consciencia de la posibilidad de llevar a su gente a través de la frontera porque México había abolido la esclavización. Al mostrar que estos líderes planearon y negociaron la llegada de las y los negros mascogos/black seminoles a México porque tenían conocimiento, en vez de retratar el cruce de frontera como una acción espontánea o como un accidente geográfico, los reconoció como actores políticos. Este tipo de argumentos han sido desarrollados por autores como Hebert Aptheker, quien sostenía que el cimarronaje era el resultado de la planeación consciente de las personas esclavizadas (Aptheker).

Detengámonos a reflexionar sobre las implicaciones del reconocimiento de esta agencia política. Si las personas esclavizadas planeaban su escape, entonces tenemos que inscribir al cimarronaje dentro de la tradición radical negra y entenderlo como parte de las múltiples luchas de resistencia, como hacen Cedric J. Robinson en su vasto análisis sobre la formación del marxismo negro (Robinson). Contrario a los múltiples argumentos que se desarrollaron en el siglo XX sobre la muerte social de las poblaciones esclavizadas y a sus representaciones como víctimas, inscribir el cimarronaje dentro de la tradición radical negra implica reconocer aquellos espacios de agencia en que las personas pudieron movilizar su subjetividad —no muerta ni perdida— para imaginar la libertad y materializarla. Como afirma Neil Roberts, el cimarronaje es un rechazo total a la esclavización y eso implica que la libertad no es solamente el no-confinamiento o la no-restricción, también es un estado

mental y una forma de habitar el espacio social (Roberts): para poder luchar por la libertad primero hay que poder imaginarla.

Las y los negros mascogos/black seminole imaginaron su libertad y lucharon por ella primero entendiendo su entorno y haciendo alianzas estratégicas en él, luego planeando su escape y finalmente negociando con las autoridades para su entrada a México. Es por estos procesos complejos de planeación y negociación que las y los negros mascogos/black seminole se rehúsan a ser clasificados como el resto de las personas afrodescendientes en Estados Unidos, porque ellas y ellos no fueron liberados tras una proclamación del Estado (que evidentemente resultó de la lucha de muchas personas afrodescendientes y abolicionistas), sino que se liberaron a sí mismos. De ahí que conmemoren *Juneteenth* y el Día de los Negros únicamente como acto de solidaridad hacia las personas afroamericanas, y no como parte de su propia historia.

Si regresamos a la pregunta sobre las condiciones de posibilidad de la llegada de las y los negros mascogos/black seminole a México, entonces podemos ver que no se puede responder únicamente desde el ángulo de los intereses del Estado mexicano, más bien lo que tenemos es una compleja articulación de coyunturas e intereses que las y los negros mascogos/black seminole entendieron y supieron aprovechar para mejorar sus condiciones de vida. En este proceso, la frontera es un actor central porque, como afirma Karl Jacoby (230), en el siglo XIX y hasta cierto punto en la actualidad, no sólo representa límites sino oportunidades para aquellas personas que han aprendido a moverse a través de ella. Las y los negros mascogos/black seminole, sabían que cruzar la frontera implicaba entrar a un régimen racial en que la esclavización de personas era ilegal y migraron para obtener su libertad.

EL CIMARRONAJE EN LA LUCHA POR LA JUSTICIA DEL PRESENTE

Si bien la historia de las y los negros mascogos/black seminole ha estado permeada por múltiples violencias, también ha sido una historia de agencia y constante resistencia. En su historia oral las y los negros mascogos/black seminole rechazan la victimización y en vez de poner el énfasis en la esclavización, los despojos y los desplazamientos forzados, lo que narran es el valor de las personas que caminaron desde Florida, las negociaciones de sus líderes para generar acuerdos con el gobierno para asentarse en territorio mexicano y la destreza de los mismos en dirigirles hacia su libertad. México es para ellos no el espacio social en que encontraron libertad, sino en el que la ganaron por medio de la pericia de utilizar la frontera como un cruce entre regímenes raciales y el uso de sus habilidades como guerreros para negociar protecciones de ejércitos y gobiernos. Michel Rolph-Trouillot nos recuerda que los silencios son parte integral de la producción de la historia, por lo que no son accidentales, y más bien cumplen con funciones muy específicas dentro del entramado de relaciones de poder (Trouillot). En el caso de la narrativa histórica de las y los negros mascogos/black seminole, los silencios no implican la negación de las violencias dentro de su historia, más bien hay que entenderlos como la forma en que transforman su pasado general en un pasado significativo y con ello movilizan sus demandas y luchas del presente.

La historia oral y la memoria colectiva juegan un papel simbólico en la reproducción de la comunidad, sobre todo para mantener lazos sociales y afectivos pese a las dinámicas divisorias de la frontera. El recuerdo del cimarronaje une a la población transfronteriza y le permite construirse como resiliente, una idea que se transmite de generación en generación para recordar la fuerza y valentía de sus ancestros. Es esta

experiencia de agencia y libertad la que une a la población en sus festividades del Día de los Negros y *Juneteenth* y les permite fortalecer su sentido de colectividad tanto en México como en Estados Unidos. Pero no deben perderse de vista las dimensiones materiales que acompañan a las simbólicas y que forman parte de luchas por la justicia del presente (Jelin). Es desde este ángulo que hay que preguntarnos sobre el trabajo que la memoria e historia hacen para la mejora de las condiciones materiales de vida de la población.

En la actualidad, las y los negros mascogos/black seminoles enfrentan diversas batallas que se vinculan estrechamente con las dinámicas de cercamiento y privatización de tierra producto del neoliberalismo, con el racismo estructural en México y Estados Unidos, con la violencia del Estado y el crimen organizado en ambos países, y con las políticas migratorias cada vez más restrictivas, entre otros. Por ejemplo, en El Nacimiento de los Negros defienden sus derechos de tierra y autonomía, y en Texas algunos descendientes buscan su reconocimiento como nación india, en parte considerando la posibilidad de que ello les permita obtener doble ciudadanía. Estas problemáticas las he discutido en otros textos (*Becoming Legible*; “Memorias de violencia y racialización”), por lo que en este ensayo mencionaré brevemente una de estas múltiples luchas que se articula específicamente con la memoria del cimarronaje: la búsqueda y demanda de visas y derechos de ciudadanía en Estados Unidos.

Desde su llegada a México en 1850 y sobre todo después de la abolición de la esclavización en Estados Unidos en 1863, las y los negros mascogos/black seminoles constantemente han cruzado la frontera internacional. Sin embargo, el creciente endurecimiento de la política migratoria, la sofisticada tecnología de vigilancia y la violencia de oficiales de la patrulla fronteriza y del crimen organizado han ido disminuyendo las posibilidades de cruce, convirtiéndolo en un acto de muy alto

riesgo si las y los negros mascogos/black seminoles no cuentan con documentos de autorización como visas.

Con la ayuda de los miembros de una iglesia evangélica de Estados Unidos en la década de 1990 un número importante de negros mascogos/black seminoles residentes en El Nacimiento de los Negros obtuvo una visa de turista que expiró a los diez años. Uno de los argumentos centrales en esas negociaciones fue precisamente la historia de cimarronaje de las y los negros mascogos/black seminoles, ya que demostraba su origen en Estados Unidos. El segundo argumento de peso fue su servicio como soldados exploradores en Texas que mostraba sus acciones como ciudadanos. Tanto sus orígenes como su servicio en el ejército se movilizaron para el reclamo de sus derechos de cruce fronterizo.

El vencimiento de la visa en la década de 2010 tuvo un fuerte impacto para las familias de El Nacimiento de los Negros, ya que imposibilitó la movilidad de aquellos que no pudieron renovarla. Desde entonces, las y los negros mascogos/black seminoles han buscado formas de gestionar nuevamente una visa o de obtener documentos para poder cruzar la frontera. Eso incluyó varias conversaciones para planear el envío de una carta al entonces presidente Barack Obama. Además de los relatos de las personas en El Nacimiento de los Negros, una nota del periódico *Zócalo* de Coahuila en 2008 da testimonio de ello. En la entrevista para el periódico, el entonces comisariado ejidal declaró que él y otros negros mascogos/black seminoles esperaban que Obama los reconociera por su origen estadounidense y porque, como ellos, era negro (Delgado).

La carta para Obama nunca se mandó, pero es relevante en la medida en que da testimonio de la convicción de muchas personas negras mascogos/black seminoles de que su historia justifica la demanda de derechos de cruce de frontera e incluso de ciudadanía estadounidense. Al enfatizar en el hecho

histórico de que escaparon de Estados Unidos para obtener su libertad, las y los negros mascogos/black seminole reconocen su origen en Florida como población originaria cuya etnogénesis data de un periodo anterior a la formación de la nación estadounidense. Con ello la demanda de documentos migratorios y ciudadanía se articula no en términos de reparaciones, como sería si el énfasis estuviese en la esclavización, sino en términos de derechos ancestrales y territoriales.

REFLEXIONES FINALES: TRABAJOS DE LA MEMORIA

A lo largo de este trabajo he analizado el papel que juegan el cimarronaje y el tropo de la libertad en la historia y el presente de las y los negros mascogos/black seminole en la frontera coahuiltejana. A través de testimonios, documentos, historia oral e incluso tradiciones como los cantos y festejos, podemos observar los esfuerzos de esta población por constituirse como agentes políticos y por narrar su propia historia de libertad y como política de rechazo a su victimización. El papel de la memoria ha sido fundamental en estos procesos.

Elizabeth Jelin nos propone pensar en la memoria como trabajo para visibilizar el “quehacer que genera y transforma el mundo social” (Jelin 14). Las implicaciones teórico-metodológicas de este acercamiento son varias, pero para este ensayo me interesa resaltar que esto involucra un trabajo de subjetividad individual y colectiva para pensar la relación entre memoria y política, así como entre memoria y justicia. Es decir que el sentido de la memoria no es fijo ni tampoco homogéneo, más bien lo que observamos son luchas entre diversas memorias y con ello, quisiera añadir, luchas por la historia.

Antes que nada, hay que reconocer que la memoria y narrativa oral de las y los negros mascogos/black seminole no es homogénea, por lo que este texto debe leerse como

una perspectiva parcial que únicamente recupera el ángulo hegemónico dentro de la población que, cabe decir, es notablemente masculino. Sin embargo, este ángulo hegemónico nos da pistas para pensar cómo a su vez se constituye como contrahegemonía frente a las historias dominantes producidas desde el exterior que les representan como víctimas y que les niegan derechos. Podemos entonces ver dos directrices en que se lleva a cabo el trabajo de la memoria. Primero, la memoria colectiva que se ha transmitido de generación en generación ha permitido desarrollar una historia oral que irrumpe en la historia oficial escrita que ha invisibilizado a las y los negros mascogos/black seminole, así como a múltiples poblaciones indígenas y afrodescendientes en México y Estados Unidos. Pero no solamente rompe con la violencia del silenciamiento, sino que reivindica su habitar en la frontera como agentes activos que han estado al nivel de negociación con funcionarios del gobierno, han obtenido tierra y ciudadanía a través de su lucha y, sobre todo, que han sido exitosos en su resistencia y obtuvieron libertad a través del cimarronaje. Segundo, el trabajo de la memoria ha consistido en ubicar “el sentido del pasado en un presente, y en función de un futuro deseado” (Jelin 12). En el ejemplo de las visas es central que el pasado esté en el presente para legitimar las demandas de derechos, basadas en el “mito” de origen estadounidense, y para poder imaginar un futuro en que la población pueda cruzar libremente la frontera con el fin de fortalecer sus lazos afectivos y familiares, pero también para acceder a trabajos remunerados en Estados Unidos que les permitan mejorar sus condiciones materiales de existencia.

Porque el sentido de la memoria está en constante disputa y se transforma, no es difícil imaginar que en otra coyuntura histórica las y los negros mascogos/black seminole cambien el énfasis de su narrativa oral, una que responda de manera más adecuada a las necesidades de ese presente. Es por ello

que no debemos pensar en los trabajos históricos como acabados, más bien hay que preguntarnos sobre los silencios que se develan y las asumidas verdades que se invisibilizan en articulación con coyunturas socioespaciales específicas. La memoria, la oralidad y la historia tienen su propia vida; es nuestro trabajo seguirla y comprenderla.

BIBLIOGRAFÍA

- APTHEKER, HERBERT, *American Negro Slave Revolts*. Columbia University Press, 1943.
- BAROT, ROHIT, y JOHN BIRD, “Racialization: The Genealogy and Critique of a Concept”. *Ethnic and Racial Studies*, vol. 24, no. 4, enero de 2001, pp. 601-618.
- DEL MORAL, PAULINA, *Tribus olvidadas de Coahuila*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila, 1999.
- DELGADO, ENRIQUETA, “Confían los Mascogos en que Obama los reconozca”. *Zócalo*, 20 de noviembre de 2008. <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/confian-los-mascogos-en-que-obama-los-reconozca/>
- DÍAZ CASAS, MARÍA CAMILA, “In Mexico you could be free, they didn’t care what color you were”. *Afrodescendientes, esclavitud y libertad en la frontera entre México y Estados Unidos, 1821-1866*. Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2018.
- DU BOIS, W. E. B., *The Souls of Black Folk. 100th anniversary edition*, Penguin Publishing Group, 1995.
- Federal Writers’ Project: Slave Narrative Project*. Manuscript/Mixed Material, vol. 16, Texas, Part 2, Easter-King, 1936. <https://www.loc.gov/item/mesn162/>
- GIL MARTÍNEZ DE ESCOBAR, ROCÍO, *Becoming Legible: The Racial Making of the Negro Mascogo/Black Seminole People in the Coahuila-Texas Borderland*. The Graduate School and University Center, The City University of New York, 2019.
- , “Memorias de violencia y racialización. Luchas fronterizas de los negros mascogos y black seminoles”. *Populismo y globalización en el siglo XXI. Un acercamiento multidisciplinario y*

- transcultural*. Editor Gustavo Leyva *et al.* El Colegio Nacional/ Siglo XXI, 2020, pp. 326-346.
- GONZÁLEZ OROPEZA, MANUEL y JESÚS F. DE LA TEJA, editores. *Actas del Congreso Constituyente de Coahuila y Texas de 1824 a 1827: primera constitución bilingüe = Proceedings of the Constituent Congress of Coahuila and Texas, 1824-1827: Mexico's only bilingual constitution*. Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación, 2016.
- HALL, STUART, *El triángulo funesto: Raza, etnia, nación*. Traficantes de Sueños, 2019.
- HANCOCK, IAN, *Texas Gullah. The Language of the Black Seminoles of Brackettville, Texas*, 2006. [Manuscrito inédito].
- JACOBY, KARL, "Between North and South: The Alternative Borderlands of William H. Ellis and the African American Colony of 1895". *Continental Crossroads: Remapping U.S.-Mexico Borderlands History*. Editores Samuel Truett y Elliott Young. Duke University Press, 2004, pp. 209-239.
- JELIN, ELIZABETH, *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, 2002.
- LEMELLE, SIDNEY J., "The 'Circum-Caribbean' and the Continuity of Cultures: The Donato Colony in Mexico, 1830-1860". *The Journal of Pan African Studies*, vol. 6, no. 1, 2013, pp. 57-75.
- MADRID, ALEJANDRO L., "Transnational Identity, the Singing of Spirituals, and the Performance of Blackness among Mascogos". *Transnational Encounters: Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*. Editor Alejandro L. Madrid. Oxford University Press, 2011, pp. 171-190.
- MILES, ROBERT, *Racism and Migrant Labour*. Routledge & Kegan Paul, 1982.
- MOCK, SHIRLEY BOTELEER, *Dreaming with the Ancestors*. Black Seminole Women in Texas and Mexico. University of Oklahoma Press, 2010.
- MONTGOMERY, CORA, *Eagle Pass, or, Life on the Border*. George Putnam & Co., 1852.
- MULROY, KEVIN, *Freedom on the Border: The Seminole Maroons in Florida, the Indian Territory, Coahuila, and Texas*. Lubbock, Texas Tech University Press, 1993.

- OMI, MICHAEL y HOWARD WINANT, "Racial Formation Rules. Continuity, Instability, and Change". *Racial Formation in the Twenty-First Century*. Editor Daniel Martinez HoSang et al. University of California Press, 2012, pp. 302-331.
- PORTELLI, ALESSANDRO, *The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*. University of Wisconsin Press, 1997.
- PORTER, KENNETH W., *The Black Seminoles: History of a Freedom-Seeking People*. University Press of Florida, 1996.
- , "The Seminole in Mexico, 1850-1861". *The Hispanic American Historical Review*, vol. 31, no. 1, 1951, pp. 1-36.
- PRICE, RICHARD, *First-Time: The Historical Vision of an Afro-American People*. The Johns Hopkins University Press, 1983.
- , *Rainforest Warriors: Human Rights on Trial*. University of Pennsylvania Press, 2012.
- RESÉNDEZ, ANDRÉS, *Changing national identities at the frontier: Texas and New Mexico, 1800-1850*. Cambridge University Press, 2005.
- ROBERTS, NEIL, *Freedom as marronage*. The University of Chicago Press, 2015.
- ROBINSON, CEDRIC J., *Black marxism: the making of the Black radical tradition*. University of North Carolina Press, 2000.
- SANFORD, VICTORIA, "What is an Anthropology of Genocide? Reflections on Field Research with Maya Survivors in Guatemala". *Genocide. Truth, Memory, and Representation*. Editores Alexander Laban Hinton y Kevin Lewis O'Neill. Duke University Press, 2009, pp. 29-53.
- SCHWARTZ, ROSALIE, *Across the Rio to freedom: U.S. Negroes in Mexico*. University of Texas at El Paso, 1974.
- TORGET, ANDREW J., *Seeds of empire: cotton, slavery, and the transformation of the Texas borderlands, 1800-1850*. The University of North Carolina Press, 2015.
- TROUILLOT, MICHEL-ROLPH, *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon Press, 1995.
- VIVEROS VIGOYA, MARA, "Blanqueamiento social, nación y moralidad en América Latina". *Enlaçando sexualidades: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero*. Editora Suely Messeder et al. EDUFBA, 2016, pp. 17-39.

- WEIK, TERRANCE M., "The Archaeology of Ethnogenesis".
Annual Review of Anthropology, vol. 43, no. 1, 2014, pp.
291-305.
- WILSON, CHARLES EMILY, "Texas Seminole Scouts". 1992
Festival of American Folklife, 1992, p. 80.

Los sudamericanos conquistan Europa: Civilización, fútbol y barbarie en *Gloria y tormento: la novela de José Leandro Andrade* (2003)¹

Jorge Sarasola

Resumen

En *Gloria y tormento: la novela de José Leandro Andrade* (2003), Jorge Chagas no sólo produce una biografía novelada del primer futbolista afrodescendiente idolatrado a nivel intercontinental, sino que también utiliza su figura para reconstruir el mundo afrouruguayo de principios de siglo XX. Este trabajo se centrará en una lectura que examine las tensiones raciales en torno a los procesos de creación de identidad nacional durante 1910-1930, a través de un mapeo de la dicotomía civilización *vs.* barbarie en el texto. Por un lado, la ambientación internacional de la novela permite contrastar la diversidad étnica del seleccionado uruguayo de fútbol con la homogeneidad que caracteriza al resto. Por otro, estas fortalezas del Uruguay de principio de siglo no derivan en una visión idílica respecto a una sociedad libre de prejuicio, ya que el lenguaje de civilización y barbarie también es reproducido a nivel

¹ Agradezco al Profesor Gustavo San Román, Profesora Catherine O'Leary, Dr. Patrick O'Hare y Dr. Marcos Sarasola por sus valiosos comentarios después de leer borradores de este trabajo.

doméstico. La novela sugiere que la inclusión de futbolistas afro-uruguayos durante las primeras décadas del siglo veinte, aunque en cierta medida fue pionera, no se traduce fácilmente en la inclusión de los afro-uruguayos en el imaginario nacional celebrado del Centenario de 1930.

Palabras clave: Jorge Chagas, José Leandro Andrade, literatura afro-uruguaya, fútbol, centenario.

Abstract

Whilst *Gloria y tormento: la novela de José Leandro Andrade* (2003) may be seen as a novelized biography of the first afro-descendant footballer to be revered on the global stage, it is also a meticulous reconstruction of the Afro-Uruguayan world of the first half of the twentieth century. This article will study the racial tensions present during the forging of a Uruguayan national identity between 1910 and 1930 – a crucial period in identity-formation as this nation prepared to celebrate its Centenary from Independence– by tracing the use of the civilization vs barbarism dichotomy in Jorge Chagas’s novel. On the one hand, the multiple international settings of the novel allow it to contrast the ethnic diversity of the Uruguayan football team with the homogeneity which characterized other squads. On the other, the strengths of this Uruguayan society are not conducive to an idyllic vision about a nation free from prejudice, as the language of civilization and barbarism is also reproduced on a domestic level. The novel suggests that the inclusion of afro-descendant footballers in the national team, even if pioneering, does not translate easily into a story about the broader inclusion of Afro-Uruguayans, who were excluded from the national identity moulded in this period.

Keywords: Jorge Chagas, José Leandro Andrade, Afro-Uruguayan literature, football, centenary.

Résumé

Dans *Gloria y tormento : la novela de José Leandro Andrade* (2003), Jorge Chagas ne produit pas seulement une nouvelle biographie du premier footballeur d'origine africaine à devenir une idole à la renommée intercontinentale, mais il utilise aussi cette figure pour reconstituer le monde afro-uruguayen de la première moitié du XXe siècle. Cet article étudie les tensions raciales durant le processus de création d'une identité nationale uruguayenne entre 1910 et 1930 –période cruciale de ce processus puisque le pays y célèbre le premier centenaire de son indépendance– à travers la dichotomie de «civilisation» contre «barbarie» dans le roman de Jorge Chagas. D'une part, le cadre international du roman permet de contraster la diversité ethnique de l'équipe de football uruguayenne avec l'homogénéité des autres équipes, en particulier des équipes européennes. D'une autre part, les atouts de cette société uruguayenne de début de siècle ne créent pas pour autant une société exempte de préjugés, puisque le langage de la civilisation et de la barbarie est aussi présent au niveau domestique. Le roman suggère que l'inclusion des footballeurs afro-uruguayens au cours des premières décennies du XXe siècle, bien que pionnière dans une certaine mesure, ne se traduit pas facilement par l'inclusion des Afro-Uruguayens dans le célèbre imaginaire national du centenaire de 1930.

Mots-clés: Jorge Chagas, José Leandro Andrade, littérature afro-uruguayenne, football, centenaire.

*Andrade desafío –conscientemente o no–
los códigos sociales de la época.*

Jorge Chagas, *Gloria y tormento* 166

En las últimas décadas ha aumentado considerablemente la cantidad de investigaciones sobre historia afrouruguaya (Oscar Montaña 1997 y 2008; Andrews 2010; Borucki 2015).

En este contexto emergen también publicaciones centradas específicamente en la literatura afrouuguayaya, sobre todo a partir del periodismo, la poesía y el teatro (Britos Serrat 1990 y 1996; Cordones-Cook 1996; Lewis 2003). Con la excepción de Alejandro Gortázar (2013, 2014, 2015), el estudio de temáticas afro en la novela uruguaya, así también como el análisis de novelas escritas por afrouuguayos y afrouuguayas, ha recibido escasa atención académica. A finales de siglo XX y principios del actual, en el contexto de la posdictadura uruguaya, surge una serie de originales novelas históricas sobre el pasado negro de la región, ambientadas en el siglo XIX y escritas por autores no afro. Entre ellas sobresalen *Memorias de Ansina* de Diego Bracco (1994), *La fragata de las máscaras* de Tomás de Mattos (1996, 2008) y *Las esclavas del Rincón* de Susana Cabrera (2001).

En 2001, el autor afrouuguayo Jorge Chagas –quien junto a Gustavo Trullén ha escrito numerosos estudios históricos–² publica su primer trabajo de ficción, *La soledad del General: la novela de Artigas*. En estos veinte años (2001-2021), Chagas se ha consolidado como uno de los novelistas históricos más importantes del Uruguay, y sin duda es el narrador afrouuguayo más prolífico de la literatura nacional. *Gloria y tormento* (2003) es la primera de tres novelas históricas protagonizadas por afrouuguayos. En *La sombra* (2014) Chagas explora la vida del soldado negro más recordado de la época independentista, Ansina, quien fuera cercano a José Gervasio Artigas; *La diosa y la noche* (2017) es protagonizada por la mujer afrouuguayaya más célebre del país, la bailarina y escritora Rosa Luna.

² Estos incluyen: José D' Elía. *Memorias de esperanza* (dos volúmenes, 1996 y 1998), *El provocador. Una biografía de Rubén Castillos* (2004), *Pacheco. La trama oculta del poder* (2005), *El sindicalismo uruguayo* (escrito también en coautoría con Universindo Rodríguez y Silvia Visconti 2006), *Banco La Caja Obrera: una historia, 1905-2001* (2009) y *Guillermo Chifflet: el combate de la pluma* (2010).

Sin embargo, sería un grave error sugerir que Chagas limita su producción novelística sólo al pasado negro o a personajes afrouruguayos. En *La soledad del General* se concentra en el exilio en Paraguay del páter de la nación, Artigas; *Agua Roja* (2008) examina la última dictadura militar uruguaya (1973-1985) desde el punto de vista de un torturador; *El sable roto* (2016) se centra en la dictadura militar de Lorenzo Latorre (1876-1879); mientras que su más reciente novela, *El Pardejón* (2020), tiene como protagonista al primer presidente del Uruguay independiente, Fructuoso Rivera. En estas siete novelas, Chagas combina el rigor investigativo del historiador, la mirada afrodescendiente, y el afán de utilizar la ficción para examinar aspectos ocultos en la vida de figuras determinantes de la historia uruguaya.³

En este corpus novelístico sobresale *Gloria y tormento* por su multiplicidad temporal, compleja polifonía narrativa y sus más de doscientos personajes. El texto se centra en José Leandro Andrade (1901-1957), nacido en el departamento de Salto, importante futbolista que con el seleccionado nacional fue campeón en los torneos sudamericanos de 1923 y 1924, obtuvo la medalla de oro en las Olimpiadas de 1924 (París) y 1928 (Ámsterdam), cerrando esta década dorada con la victoria en el primer mundial FIFA (1930).

El periodista francés Gabriel Hanot, quien siguió las Olimpiadas de 1924 de cerca para sus crónicas en *L'Auto*, asegura que Andrade fue el futbolista más popular de dicho torneo (Mazzucchelli 399). Al fallecer, las proezas de Andrade

³ *Gloria y tormento* fue resumida, adaptada y musicalizada por la comparsa Yambo Kenia en 2007 (sin el involucramiento de Chagas), un espectáculo por el cual recibió el primer premio en su categoría de Carnaval. Por otro lado, el musical *La diosa la noche: el musical de Rosa Luna*, fue escrito por Chagas a partir de su novela, con Gustavo Goldman como director musical y bajo la dirección artística de Jorge Heller. Se presentó en el auditorio Nelly Goitiño (Montevideo) el 7 y 8 de noviembre de 2019. Chagas ha preparado un nuevo musical, adaptando *Gloria y tormento*, a estrenarse en 2021.

continuaron vivas en publicaciones como “Los negros en el fútbol uruguayo” (1970), donde Eduardo Gutiérrez Cortinas destaca la contribución de futbolistas negros en la historia de la selección nacional. Entre ellos, Andrade es el jugador más fotografiado del suplemento, que incluye una imagen suya tocando el tamboril en la portada. En 1979 se publica una edición especial de *Estrellas Deportivas*, compuesta por Héctor López Reboledo, que es dedicada exclusivamente a reconstruir su biografía. En *Fútbol a sol y sombra* (1995), Eduardo Galeano lo describe de la siguiente manera: “Fue negro, sudamericano y pobre, el primer ídolo internacional del fútbol” (53). Un año antes que Chagas publicara su novela, Franklin Morales escribe la primera biografía de esta figura, *Andrade, el rey negro de París* (2002). En la cultura popular, el músico Mauricio Ubal compuso una canción exaltando la vida de este jugador, titulada “La maravilla negra”, en honor al apodo otorgado por los franceses en 1924, “La Merveille Noire”. En el mundo angloparlante, un artículo en la publicación especializada *The Football Pink* (reproducido por la revista *VICE*), describe a Andrade como el primer ídolo negro de la historia del fútbol (*VICE* 2017).

En síntesis, la biografía, influencia y talento de Andrade han sido recabados en diversas fuentes y la evidencia sugiere que fue el primer jugador negro en la historia del fútbol en ser idolatrado a nivel intercontinental.⁴ El mérito principal de la novela de Chagas, según argumentaré, recae en cómo su novela trasciende el hecho de ser sólo una biografía literaria del futbolista.

Gloria y tormento tienen como protagonista a Clara Moreira, narradora también de *La diosa y la noche*, una periodista uruguaya

⁴ Es importante aclarar que Andrade no fue el primer ni el único jugador negro en destacarse a nivel internacional. Por ejemplo, Andrew Watson, hijo de un esclavizado en lo que era British Guinea, capitaneó la selección escocesa en la década de 1880.

en un presente indefinido que parece coincidir con la publicación de la novela (fines del siglo XX e inicios del XXI), a quien se le ofrece escribir la biografía de Andrade para un libro sobre uruguayos destacados del siglo XX. De esta manera, el texto no sólo narra la biografía de Andrade, sino que también noveliza los vaivenes de Clara mientras investiga, delibera y escribe sobre esta figura, visibilizando así el proceso por el cual los textos históricos son elaborados.

Es un dato sugerente que, durante el trabajo de investigación sobre Andrade, Chagas concebía este proyecto como una biografía histórica a realizar en colaboración con Gustavo Trullén. De hecho, la investigación en la que la trama está basada es profunda, como se hace evidente en los “Agradecimientos”, donde el autor nombra a más de cincuenta personas que influyeron en la novela por brindar testimonios de naturaleza oral, acercar documentación o haber escrito textos que fueron útiles como fuentes. Sin embargo, confiesa Chagas en los “Agradecimientos” que cambió de opinión y optó por el camino de la ficción: “Nos equivocamos. Andrade es una novela” (Chagas 206). De esta manera, Chagas filtra su propia investigación a través de los ojos de Clara. Esta decisión conduce a la siguiente pregunta: ¿qué oportunidades le abre la novela histórica al autor que no le eran disponibles en el género de la biografía? Para comenzar a responder esta interrogante, es necesario considerar la compleja polifonía narrativa que caracteriza al texto, ya que la perspectiva de Clara –aunque dominante– no es la única en esta novela. La siguiente tipología intenta sintetizar la multiplicidad narrativa de *Gloria y tormento*:

- i) Capítulos narrados en tercera persona, focalizados desde la perspectiva de un Andrade fallecido recordando sobre su vida desde el más allá (capítulos 1, 8, 17, 23).

- ii) Capítulos narrados en tercera persona desde el punto de vista de personajes secundarios (ej. los capítulos 5 y 10 siguen las perspectivas de los padres de Andrade, Anastasia y José Ignacio, respectivamente).
- iii) Capítulos concisos de dos páginas narrados en primera persona, donde siete personajes secundarios, algunos reales y otros ficticios (José Nasazzi, Ruben “Meñique” Varela, Andrés Mazali, Ángel Romano, Josephine Baker, Ethaides Irisluna y Jomo Mamboro), le hablan directamente a Andrade el día de su funeral (3, 6, 9, 12, 15, 18, 21).
- iv) Capítulos narrados en tercera persona que no están focalizados en la perspectiva de un personaje singular, aunque sí alternan el punto de vista entre varios personajes menores (13, 14, 19).
- v) Capítulos narrados en tercera persona focalizados en la perspectiva de Clara en un presente indefinido (ej. 2, 7, 11, 16, 22, 24).
- vi) Dentro de los capítulos sobre Clara, también se leen los borradores de la biografía que escribe sobre Andrade en diez capítulos, titulada “José Leandro Andrade (1901-1957): Vida y Leyenda”, diferenciada de los otros planos narrativos por utilizar tipografía itálica.

En su totalidad, la novela incluye datos biográficos confiables –por ejemplo, Clara cita documentos y textos verídicos con frecuencia–, aspectos legendarios vinculados a la memoria oral de difícil verificación –la relación amorosa entre Andrade y Josephine Baker en París, por ejemplo–, y eventos y figuras totalmente ficcionales insertos por Chagas –como importantes personajes como Arquímedes Tricornia y Don Hermes Corredeira–. La guía del lector en este laberinto es Clara, quien tiende a discernir entre aquello que es verificable y lo que no. De todas formas, el rol de Clara como biógrafa

tampoco es del todo confiable, ya que incluye en su biografía textos escritos por personajes ficticios como los mencionados Corredeira y Tricornia, cuyo rol central en la novela se analizará en la segunda parte del presente trabajo. Como consecuencia, el lector de *Gloria y tormento* debe enfrentarse a un complejo rompecabezas cuyas piezas se resisten a formar una totalidad cerrada, constituyendo fragmentos de un pasado inabarcable.

El plano narrativo (vi) posee una cualidad especial, ya que uno lee la biografía compuesta por Clara mientras ella misma lee o escribe, sugiriendo que se está leyendo un borrador, no la versión definitiva. El lector de *Gloria y tormento* forma parte del proceso de escritura de esta biografía, como se hace evidente cuando Clara edita su propio texto. Es el caso de un cambio en el borrador, empezando con la siguiente oración: “Hubo otro factor objetivo que contribuyó a forjar la trayectoria de Andrade: la ausencia, de discriminación o segregación racial en el fútbol uruguayo” (86). Clara deja de escribir y cambia la frase anterior a “la ausencia, *en términos relativos*, de discriminación o segregación racial en el fútbol uruguayo” (86, *mi énfasis*). El agregar “*en términos relativos*”, aunque sea un cambio menor, sugiere que a medida que Clara progresa en su investigación, comienza a mostrarse más crítica con la postura que niega el racismo en la sociedad uruguaya. Este mismo proceso de reflexión al que Clara se somete será experimentado por muchos lectores de la novela. A través de esta estrategia narrativa, se sugiere que el texto histórico nunca será definitivo, porque todo lo que leemos son borradores. Incluso el texto publicado continúa siendo un borrador, considerando que generaciones sucesivas de historiadores rescribirán esas historias a medida que emerja nueva información.

Al focalizar la narración desde el punto de vista de los personajes, la novela contrapone un sinfín de perspectivas cruzadas sobre Andrade y la época que noveliza, en más de

una ocasión contradictorias, proponiendo una visión de la historia que prioriza el contraste de subjetividades en lugar de una narración unívoca. Reflexionando sobre las dificultades de rescatar la historia definitiva de Andrade, Clara la compara a *Las mil y una noches*, narraciones que se convierten en “cajas chinas” que “se entrelazaban entre sí” (86). Este comentario alude al análisis que Jorge Luis Borges supo realizar en “Las Mil y Una Noches”, donde sugiere que este conjunto de narraciones son el ejemplo paradigmático de las dificultades en aseverar cuál es el texto definitivo u original: “Podemos pensar en aquellas esferas chinas donde hay otras esferas o en las muñecas rusas” (Borges 25). La estructura circular de *Las mil y una noches*, repleta de intersecciones y ecos entre las diferentes narraciones, también es plasmada en esta novela.

En un artículo académico dedicado a este texto, Gortázar (2015) se centra sobre todo en los planos narrativos (v) y (vi); es decir, la reconstrucción de la biografía de Andrade desde el presente y la influencia que este proyecto tiene en la vida personal de Clara, con relación al racismo actual en la sociedad uruguaya. El crítico uruguayo también examina la representación del ostracismo al cual Andrade fue sujeto por parte de la colectividad negra como consecuencia de la ofensa causada por no presentarse a una ostentosa cena organizada en su honor en 1924. En este trabajo dejaré estos temas de lado, tratados de forma convincente por Gortázar, para proponer una lectura que examine las tensiones raciales en torno a los procesos de creación de identidad nacional durante el Centenario de 1930, a través de un mapeo de la dicotomía civilización-barbarie en el texto. Respondiendo a la pregunta inicial, propongo que el camino de la ficción le permite a Chagas convertir a una biografía novelada de Andrade en una meticulosa reflexión sobre el lugar de la colectividad negra en el imaginario nacional de las primeras décadas del siglo XX.

I

Luego de derrotar al país organizador en los cuartos de final de las Olimpiadas de París 5-1, el equipo uruguayo celebró en su residencia, el Castillo Argenteuil, junto a muchos parisinos que deseaban conocer a los jugadores. En el estudio más exhaustivo sobre esta etapa del fútbol uruguayo, Aldo Mazzucchelli afirma que una de las tantas invitadas de honor fue la novelista francesa Colette, quien escribió sus impresiones del evento el día siguiente:

Los uruguayos son una extraña mezcla de civilización y salvajismo. Bailando *le tango* son maravillosos, sublimes, superiores a los mejores gigolós. Pero también bailan danzas africanas, caníbales, que hacen poner la piel de gallina. (Mazzucchelli 314)

De acuerdo a Mazzucchelli, Andrade y el centrocampista Alfredo Zibechi habían llevado tambores a Francia, por lo que estas “danzas africanas, caníbales”, eran probablemente un candombe organizado por ellos. La mayor ironía en este pasaje es que los dos géneros musicales más importantes en la cultura uruguaya —el candombe y el tango— son contrapuestos por Colette como ejemplos de salvajismo y civilización, cuando musicólogos e historiadores rioplatenses han llevado a cabo investigaciones que sugieren que el candombe y figuras afrorioplatenses fueron influyentes durante la gestación del tango (Thompson 2005; Cirio 2010; Brunelli 2017). El mismo Andrade representa esta síntesis, ya que se destacó como tamborilero en las comparsas de candombe y también fue un eximio bailarín de tango.

Esta anécdota es pertinente porque introduce el marco conceptual para referirse a la cultura sudamericana en torno a la dicotomía civilización/barbarie. El hecho de que la novela escrita por Chagas sea ambientada en varios países —Uruguay, España, Francia, Países Bajos y Estados Unidos— permite

comparar el uso de estas categorías en diferentes rincones del mundo. En un partido amistoso entre el seleccionado nacional y el Atlético de Bilbao en 1924, Andrade puede escuchar los gritos colonialistas que provienen de las tribunas: “¡Ay, Cristóbal Colón!, ¡ay, Cristóbal Colón!, ¿por qué descubriste a estos salvajes?” (Chagas 62). En el partido contra Deportivo La Coruña, en Vigo, Andrade recuerda la animosidad de los hinchas rivales: “Muchos nunca habían visto un negro” (62). En la representación que Chagas realiza de la España de los años 20, bajo la dictadura de Primo de Rivera, esta es dominada por prejuicios coloniales y raciales contra futbolistas sudamericanos. Andrade también se refiere al racismo particularmente odioso que identificó cuando viajó a los Estados Unidos en una gira amistosa con Nacional: “Los gringos negros son diferentes a todos [...] Respiran el odio y la muerte desde que nacen” (138).

El arribo a Francia es marcado, inicialmente, por actitudes similares. En el cuarto capítulo, el periodista e intelectual uruguayo, Carlos Quijano, quien se encontraba en París durante las Olimpiadas de 1924, describe una caricatura francesa que representaba a los uruguayos como una tribu salvaje (29-30). Sin embargo, Quijano realiza un revés del lenguaje colonialista de la época en su descripción del barco en el cual arribaron los uruguayos: “Las naves partían de la América ignorada y humillada a la conquista de Europa” (30). Al ganar el torneo, Uruguay conquistaría el corazón de los parisinos, y a medida que progresa la novela, París es representada como un paradigma de la tolerancia racial en una Europa cada vez más intolerante, donde Andrade se convierte no sólo en una estrella futbolística, sino también en una figura destacada del ambiente artístico parisino por su talento bailando tango.

Sin embargo, el fascismo –embrionario en Alemania y establecido en Italia– también marca las actitudes de la época. Quijano entabla una relación con el periodista alemán Fritz

Umbrich –un personaje ficcional, aunque sí hubo artículos periodísticos en alemán sobre el talento de Andrade–, quien propone un contraste entre la diversidad étnica del seleccionado uruguayo y la influencia de teorías racistas en las naciones europeas, como la alemana (32-3). Este tema es explorado en el capítulo 19, cuando se noveliza la victoria uruguaya sobre la Italia de Mussolini en las Olimpiadas de 1928 en Ámsterdam, donde Chagas utiliza una estructura formal propia del cine, el montaje. Este capítulo relata dos historias paralelas: una narración sigue el desarrollo del partido entre Uruguay e Italia minuto a minuto, casi como un comentario radial; mientras que la otra está centrada en la figura de Mussolini en su oficina mientras su asistente, Fabrizio, lee los telegramas actualizándolo sobre el partido. Presentados como están en la página, estas historias paralelas se interrumpen constantemente, como un montaje cinematográfico mostrando dos historias sobre el mismo evento en desarrollo.

Chagas construye a un Mussolini obsesionado con utilizar victorias deportivas como medio para transmitir el poder y la gloria del estado fascista. Mientras que esta escena es claramente ficcional, su sostén –que Mussolini le daba gran importancia al éxito deportivo en competiciones internacionales– es históricamente verificable. Como afirma Mazzucchelli, en los tres partidos que Uruguay disputó contra naciones europeas en 1928 (Holanda, Alemania e Italia, respectivamente) un nacionalismo efervescente se apoderó del estadio (Mazzucchelli 401). En su diálogo con Fabrizio, Mussolini se concentra en Andrade, y otro jugador afrodescendiente, Juan Píriz: “¿Sabes de qué me enteré? En el equipo uruguayo alistan dos negros. Dos negros... Uno está jugando ahora. Ahora mismo” (Chagas 151). De esta manera, Mussolini asocia la inferioridad del equipo uruguayo –en un inicio, Italia ganaba y controlaba el partido– con la presencia de jugadores negros.

Sus reflexiones sobre Andrade lo llevan a pregonar sobre sus planes de invadir Abisinia (hoy Etiopía y Eritrea): “Abisinia será nuestra. Convertiré a los italianos en amos de una raza inferior [...] Esos uruguayos son abisinios. Son negros” (152). El interés de Chagas en novelizar este episodio pudo haber sido motivado por el hecho de que la publicación afrouruguaya más influyente del siglo XX, *Nuestra Raza*, fue particularmente crítica con la ambición imperialista de Mussolini, percibiendo a la proliferación del fascismo en el mundo y al racismo en Uruguay como caras de la misma moneda. Mario Rufino Méndez, ilustrador afrouruguayo y candidato al parlamento por el Partido Autóctono Negro (PAN, 1936-1943),⁵ le dedicó al menos siete portadas a criticar las ambiciones imperiales del fascismo italiano en Abisinia. Con relación al argumento central de este trabajo, es destacable cómo sus caricaturas desmantelan el discurso sobre la dicotomía civilización-barbarie que fue utilizado para justificar dicha ambición imperial. La portada del 24 de noviembre de 1935 muestra una caricatura de Mussolini parado sobre una pila de cuerpos con un cuchillo de carnicero en mano, mientras un globo terráqueo –personificando la reacción del resto del mundo– observa horrorizado. En el diálogo debajo, el mundo pregunta: “¿Qué hacés Duce?”, a lo que la respuesta, embadurnada de una ironía ácida, es: “Civilizando”. Esta crítica incisiva realizada por Méndez, que utiliza la ironía para vaciar de contenido la justificación intelectual del imperialismo fascista, también fue reproducida por numerosos artículos en *Nuestra Raza*.⁶

⁵ George Reid Andrews afirma que sólo hubo tres partidos políticos latinoamericanos creados con el fin de representar los intereses afro en el siglo XX (en Uruguay, Cuba y Brasil), pero todos tuvieron pobres resultados electorales y terminaron disolviéndose. Ningún candidato por el PAN llegó al parlamento. Andrews, “Prólogo” (7-8) a *Mario Rufino Méndez y la caricatura política en Nuestra Raza*, por María Cristina Burgueño (2015).

⁶ Ver, por ejemplo, el poema de Diógenes D’ Acosta, “Canto de Guerra”, y los artículos, “¡Por la defensa de Abisinia!” (firmado por *El de las eses*) y

Es destacable la claridad intelectual y valentía entre los escritores e ilustradores de este periódico, quienes anticiparon el riesgo que el fascismo propondría antes de la Segunda Guerra Mundial, en un contexto donde importantes sectores de la prensa local defendieron posturas antiliberales (Burgueño 22).

Es importante mencionar que la diversidad étnica del seleccionado uruguayo no sólo contrastaba con la homogeneidad de los europeos, sino que también fue pionera en Latinoamérica. Luego de perder la final contra Uruguay en el sudamericano de 1916, Chile presentó una queja acusando a Isabelino Gradín –goleador del torneo– de ser africano y no uruguayo (Wood 2011, 29). Tanto Galeano como David Wood, autor del primer estudio extenso en inglés sobre la literatura sudamericana y el fútbol, sugieren que la presencia de Gradín en la Copa América de 1919 en Brasil sirvió para demostrarle a la sociedad brasileña que el fútbol no era sólo para la élite blanca (Wood 2011, 29; Galeano, 53).

Las crónicas de la época establecen que Andrade fue el mejor jugador del partido contra Italia, habiendo salvado una clara posibilidad de gol en la línea del arco.⁷ Representando la semifinal entre Uruguay e Italia como un conflicto de sistemas políticos –el fascismo contra la democracia, la raza europea-caucásica contra un equipo multiétnico– Chagas sugiere que el fervor futbolístico puede ser aprovechado por el nacionalismo con fines nefarios, mientras destaca una mayor tolerancia en la sociedad uruguaya. Chagas demuestra que

“Del conflicto ítalo-etíope” (por Carmelo Gentile). Estos tres artículos fueron publicados en *Nuestra Raza*, 24 de noviembre de 1935 (pp. 6; 8-10; 10, respectivamente). También, “Sobre fascismo y guerra” (por Salvador Beterbide), y “Los enemigos de la guerra son los enemigos de Italia” (por M. A. Bustamente). Ambos publicados en *Nuestra Raza*, 24 de diciembre de 1935 (pp. 2-3; 4-5, respectivamente).

⁷ Mazzucchelli incluye un fragmento de un artículo escrito por un periodista italiano, Vittorio Ponzio, que confirma esto: “Los uruguayos tuvieron en Andrade a su mejor hombre” (401).

Uruguay evitó el barbarismo del fascismo europeo, rindiéndole tributo a algunos de los pioneros intelectuales afrouruguayos de *Nuestra Raza*.

De todas maneras, el hecho de que la diversidad del seleccionado uruguayo haya sido pionera en Latinoamérica, y que la misma contrastaba con el racismo intrínseco del fascismo europeo o el segregacionismo norteamericano, no debería derivar en una visión complaciente e idílica respecto a una sociedad uruguaya inclusiva y libre de prejuicio. Una publicación donde esta actitud es palpable es “Los negros en el fútbol uruguayo” (1970), por Eduardo Gutiérrez Cortinas:

Antes que ningún otro país de América, Uruguay vio a su ex-puerto negrero reconciliarse con su historia. Montevideo dio al negro la oportunidad de ocupar un primer plano. Y así fuera en el deporte, ganar su sonrisa para siempre. Pudo entonces integrarlo a lo oriental, traer lo suyo a lo nuestro. (220)

El texto de Gutiérrez posee numerosos ejemplos donde algunas de las fortalezas del Uruguay de inicio de siglo son exageradas hasta alcanzar niveles esencialistas e inverosímiles. Exploraré esta tensión en la segunda mitad del argumento, que investigará en la novela la representación de la actitud del Estado para con los afrouruguayos a nivel doméstico.

II

La larga relación entre el deporte, la política y la identidad nacional comenzó en Uruguay con la promoción de la actividad física de principios del siglo XX, impulsada por los gobiernos colorados de José Batlle y Ordóñez y sus sucesores, quienes fomentaban el deporte como método para mejorar la salud, la disciplina y la moral de la nación (Quintela 18; Frau 132). Según David Wood, dos poemas escritos por José María Delgado, “Sol verdadero” (1924) y “La nueva hazaña” (1930),

fueron “the first piece of football literature anywhere to make the sport a clear symbol of nationalism” (los primeros ejemplos donde la literatura futbolística convertía al deporte en un símbolo del nacionalismo) (Wood 2017, 35). Desde la publicación de estos poemas, el fútbol y la identidad nacional se convierten en un par inseparable en la construcción del imaginario uruguayo, en línea con la postura de Eric Hobsbawm: “La comunidad imaginada de millones de seres parece más real bajo la forma de un equipo de once personas cuyo nombre conocemos” (153). Mazzucchelli examina de forma detallada el rol de la política en el fútbol de la década de los 20, concluyendo que los políticos uruguayos de la época fueron conscientes de que el fútbol podría promocionar cohesión social a nivel doméstico y generar estima a nivel internacional (451-81). Esto se ve cristalizado en 1930, cuando Uruguay celebra su Centenario y también organiza el primer Mundial FIFA, con el oficialismo conectando estos dos eventos en la memoria colectiva de la posteridad al llamar “Estadio Centenario” al principal escenario futbolístico. Sin embargo, intentaré demostrar cómo la novela de Chagas sugiere que la inclusión de futbolistas afrouuguayos en el seleccionado de 1930 no se traduce fácilmente en la inclusión de los afrouuguayos en el imaginario nacional que fue celebrado en el Centenario.

Las tensiones en las actitudes raciales del Uruguay de principio de siglo son encarnadas por un docente escolar en la novela de Chagas, Arquímedes Tricornia. En su investigación sobre la juventud de Andrade, Clara halla las memorias escritas por Tricornia, maestro en la escuela pública número 47 “de los Pocitos”, popularmente conocido como “De las lavanderas” por la cantidad de hijos de madres que realizaban ese oficio, en su mayoría afrouuguayas. El testimonio de Tricornia, incluido en la biografía de Clara como fuente verídica, sería una instancia de un recurso utilizado con frecuencia en la novela histórica de la posdictadura uruguaya,

la del (ficcional) manuscrito hallado que es tratado como fuente documental.

La visión de Tricornia está en sintonía con lo que más tarde articularían las publicaciones oficiales del Centenario, donde la ausencia indígena en Uruguay es interpretada como una señal civilizatoria, que deriva en un orgullo étnico comúnmente contrastado con la heterogeneidad de otras naciones latinoamericanas: “Uruguay, pese a ser un país nuevo, no tenía (ni tiene) restos de sangre indígena en su población. Eso evita los males que desgraciadamente sufren otros países de América” (78). A pesar de esto, Tricornia sospecha del riesgo que la población afrodescendiente presenta al progreso civilizatorio liderado por Batlle y Ordóñez (78). Desde su punto de vista, y poniéndolo de modo crudo, Tricornia cree que el “problema indígena” fue resuelto, pero le preocupa el “problema afro”.

El maestro decide actuar y visita el conventillo “Las muchas puertas” para hablar con la madre de Andrade. Perdido en el laberíntico edificio, utiliza lenguaje colonial para describir su situación, invocando la dicotomía civilización/barbarie a nivel doméstico: “Supongo que una sensación similar debió asaltar a los misioneros blancos que llegaban a aldeas remotas con intenciones civilizadoras” (78). Eventualmente encuentra a Anastasia y la convence de enviar a sus niños a las nuevas plazas de deporte, donde podrán canalizar su energía de forma saludable. Su motivación real, sin embargo, es menos magnánima:

Tuve la precaución de no revelarle mi verdadero propósito: lograr que sus hijos y los otros se mezclaran en un espacio público y estrictamente controlado, con niños de diferente origen social y fundamentalmente étnico. El profesor de Educación Física reemplazaría al padre ausente. Les impondría disciplina y la importancia de la higiene personal, aquello de que “el agua y el jabón no muerden” y por sobre todas las cosas, permitiría inculcarles en la mente

la impresión de que en Uruguay los negros no son segregados. Siempre y cuando sepan comportarse y conservar su lugar. (79)

Tricornia, en su rol como educador público, encarna las tensiones del Estado uruguayo. Por un lado, el Estado invirtió y promovió los beneficios de la actividad física sin segregación en sus plazas de deportes, así también como una educación laica, gratuita y obligatoria, fomentando una inclusión social y étnica que explica en parte la diversidad del seleccionado uruguayo de la época. Por otro lado, la actitud deshonesto y prejuiciosa de Tricornia –afirmando que los afrouruguayos deben integrarse siempre y cuando “conserven su lugar” (presumiblemente inferior)– tipifica una integración marcada por la suspicacia. Personificando los valores de su época, el misionero Tricornia utiliza el fútbol como herramienta civilizatoria.

Es notoria la semejanza entre la cosmovisión de Tricornia y los discursos oficialistas desarrollados a partir de 1910. Una de las publicaciones más importantes de este período, *El Libro del Centenario del Uruguay* (1925), de más de 1000 páginas y 3000 imágenes, utilizada para construir un ideal de país, expresa el mismo tipo de orgullo étnico: “la única nación de América que puede hacer la afirmación categórica de que dentro de sus límites territoriales no contiene un solo núcleo que recuerde su población aborigen” (6). El historiador Gerardo Caetano resume así la identidad nacional propuesta entre 1910 y 1930:

El cosmopolitismo y la apertura al inmigrante (europeo occidental, claro está), iban de la mano con una permanente invocación sobre lo beneficioso de la neta hegemonía de la “raza blanca” o “caucásica” entre los uruguayos y la omisión o la valoración negativa respecto al aporte de los inmigrantes pertenecientes a otras procedencias raciales y étnicas. De modo más frecuente, el desdén iba dirigido fundamentalmente hacia la figura de “los indígenas” en general, aunque tampoco faltaron referencias despectivas hacia los negros. (Caetano 164)

En el Uruguay del Centenario prevalecen discursos que proponen una visión de la identidad nacional ajena a la influencia indígena, afro y mestiza. Chagas profundiza en las fracturas de esta imagen de un Uruguay igualitario e inclusivo cuando incluye al presidente, José Batlle y Ordóñez, como personaje en su novela. El admirado reformista del Partido Colorado es presentado aquí como un personaje un tanto lascivo, quien invita a Andrade a su casa, pero parece interesado solamente en averiguar sobre las mujeres francesas con las que se acostó (59). En una nota al pie en su biografía, Clara considera la tolerancia racial de Batlle y Ordóñez, pero añade que su abuelo, José Batlle y Carrió, se benefició del tráfico de esclavizados (168). La riqueza y el poder de las familias patricias son así asociados al tráfico esclavista. Discutiendo sobre política, un personaje secundario, Aurora Bas, expresa un profundo escepticismo sobre la actitud de la élite gubernamental para con la población negra:

No vamos a librarnos de la escoba y el trapo de piso [...] Tambores y pelota, eh... el “Patón de Piedras Blancas” [Batlle y Ordoñez] prefiere a los negros en el Carnaval y en una cancha de futbol, antes que de lanceros en las cuchillas. Quiere negros mansos que lo voten a él [...] Dígame, ¿por qué mejor no los aplauden cuando recogen la basura, limpian las escupideras de los carapálidas, pican piedras o cargan bolsas? ¿Y por qué de paso no nos aplauden a nosotras que somos las que tenemos que aguantarlos? (102)

Aurora apunta hacia cierta complacencia social, donde los ciudadanos afro-uruguayos pueden destacarse en el ejército (“lancero en las cuchillas”), futbol y carnaval, pero no les es permitido progresar en otros ámbitos sociales o profesionales. De hecho, los afro-uruguayos que protagonizan tres de las novelas de Chagas (Andrade, Ansina y Rosa Luna) se destacaron precisamente en el futbol, el ejército y el Carnaval, respectivamente. Tal como su nombre simboliza un nuevo comienzo, Aurora representa una versión pionera

del feminismo interseccional, que se concentra en la doble discriminación en la sociedad uruguaya, por ser afro y por ser mujer.⁸ Mientras que los hombres afrouruguayos podían hallar la gloria en el fútbol o el ejército, las opciones de las mujeres se limitan a la danza en carnaval o “la escoba y el trapo de piso”.

Aún más importante, Bas cuestiona la celebración de un individuo como Andrade, criticando a la sociedad por no aplaudir al resto de los afrouruguayos (y, sobre todo, afrouruguayas) en sus tareas diarias. Chagas inserta aquí un problema teórico transversal a su obra novelística: la tensión entre una novela histórica centrada en figuras destacadas, y otra que entiende la historia a partir de las vidas de los ciudadanos ordinarios. En la novela se maneja este delicado balance con gran sutilidad: por un lado, Chagas rememora una figura trascendental de la sociedad afrouruguaya que hizo historia a nivel mundial; pero, por otro, reconstruye en detalle a la sociedad afrouruguaya de la época que no es recordada de la misma forma.

Esta estrategia se hace evidente en el capítulo 13. Escogido por las connotaciones fatídicas del número, este capítulo noveliza el día en que Andrade no asistió a la conmemoración organizada por sus hermanos de raza.⁹ El capítulo está

⁸ En la construcción de este personaje, Chagas pudo haber sido inspirado por destacadas mujeres afrouruguayas feministas de principio de siglo, como María Esperanza Barrios, Clementina Gómez Fernández, Maruja Pereyra e Iris Cabral. Sobre este tema, ver Mónica García Martínez (2018).

⁹ Aunque este episodio es central en la novela y es bien conocido en la memoria oral de la comunidad afrouruguaya, no está claro si ocurrió o cuál fue su magnitud. Por ejemplo, Mazzucchelli sugiere que la conmemoración de la que Andrade se ausentó era en honor a su madre, no en el suyo (Mazzucchelli 357). Al investigar esta historia nuevamente para su musical, Chagas cree que este incidente fue diferente a como lo retrató en su novela. Andrade sí se ausentó de una cena organizada en su honor en el Hotel del Prado, pero les había comunicado a los organizadores de antemano que debía viajar de emergencia a Salto. Esto está documentado en *La Vanguardia* (no. 17, 15

estructurado en dos mitades: la primera sigue una triunfante cuerda de ciento cincuenta tambores organizada para honrar a Andrade, mientras que la segunda se centra en la agónica espera de los invitados cuando es claro que el futbolista no arribará a la cena. La perspectiva narrativa de la primera mitad alterna frecuentemente su foco entre varios personajes, donde el lector se siente como el protagonista de *Rear Window* (Hitchcock 1954), observando las vidas de sus vecinos con binoculares y especulando sobre sus vidas, convirtiendo esta procesión en un *tableau vivant* de la heterogeneidad dentro de la población afrouruguaya.

Los primeros tres personajes en los que la narrativa pone el foco son mujeres viviendo en un conventillo. Aurora Bas observa el desfile por la ventana y no puede ocultar su decepción: ¿por qué es un futbolista adorado por las masas, y no su marido, Aurelio, quien murió peleando por Aparicio Saravia en la guerra civil de 1904? Al recordar a su esposo, Aurora rinde tributo al sacrificio de los soldados afrouruguayos en guerras que se extendieron hasta entrado el siglo XX. Al criticar la celebración de Andrade, Aurora cuestiona la intención de representar a un grupo de personas —el colectivo afrouruguayo— a través de un solo individuo destacado. El foco cambia al cuarto número cinco, donde Deorlinda Burgueño, una adolescente, reflexiona sobre su vida como trabajadora doméstica bajo el régimen estricto de Petronilia, que le ha enseñado a ser invisible: “Nunca debe mirar a los ojos. Hay que hablar poco” (92). Su invisibilidad es yuxtapuesta con su plan de conquistar a Andrade esta noche, donde espera ser hipervisible e irresistible (93). Como Deorlinda, Ubalda Píriz también desea seducir al futbolista, pero siente que debería ser diez años menor para lograrlo. Ubalda recuerda cómo sufrió abuso doméstico con su segundo marido, y piensa que

de setiembre de 1928, p. 2). (Correspondencia entre Jorge Chagas y Jorge Sarasola, 14 de enero de 2021).

Andrade se merece esta celebración: “Andrade –está conven- cida– ha hecho mucho por la raza. Merece el esfuerzo” (93).

El punto de vista luego se focaliza en Mariano Jiménez, quien marcha con dificultad por su avanzada edad. Jiménez fue sargento en el ejército de Lorenzo Latorre que participó en la Guerra de la Triple Alianza, y tal como el marido de Aurora, representa el rol de los soldados uruguayos en guerras del periodo posindependentista. Federico Quiroga, tocando uno de los tambores, reflexiona sobre su vida marcada por tragedias: su padre los ha abandonado, su hermano murió de tuberculosis y su hermana ha sufrido abuso sexual. Es uno de muchos porteros afrouruguayos en la tienda London Paris y sueña con convertirse en un futbolista e ícono sexual como Andrade (95). Marcos Pintos, otro tamborilero, es un lustrador de zapatos que debió confrontar a su tío por abusar de menores. Desea haber continuado estudiando y el éxito de Andrade le ha dado nueva esperanza sobre la posibilidad de progresar en la sociedad uruguaya (95).

Escuchando los tambores a la distancia se encuentra otro futbolista afrouruguayo, Isabelino Gradín, quien no puede evitar pensar: “¿Por qué él y no yo?” (96). Intenta encontrar consuelo en el rol de predecesor: su éxito olvidado ha permitido el progreso de otros afrouruguayos.¹⁰ A pesar de querer unirse a las festividades, “El Galleta” no sabe si hacerlo. No es afrouruguayo y siente que sería inapropiado: “Está invitado al homenaje. Sin embargo, una parte de su corazón le dice que esa celebración no es suya” (96). El dilema al que se enfrenta

¹⁰ El poeta peruano Juan Parra del Riego inmortalizó las hazañas de Gradín en uno de los primeros poemas latinoamericanos sobre fútbol, “Polirritmo a Isabelino Gradín, jugador de fútbol” (1922), analizado por Wood (2011). Carina Blixen escribió la primera biografía de este futbolista, *Isabelino Gradín. Testimonio de una vida*. Gradín y Andrade hubiesen sido compañeros de equipo en las Olimpiadas de 1924, pero una disputa en la dirigencia del fútbol uruguayo significó que los jugadores de Peñarol no pudieron formar parte del seleccionado nacional, por lo que Gradín no participó.

“El Galleta” permite reflexionar sobre la relación entre la cultura afrouroguaya y la cultura nacional y cuándo la participación puede ser una apropiación.

Esta excursión culmina con la figura de Don Hermes Corredeira, quien está ensayando su discurso para el evento. Haber obtenido un empleo público significa que Corredeira posee un nivel de seguridad económica al que pocos afrouroguayos pueden aspirar, lo que le ha permitido convertirse en un intelectual admirado en su comunidad. Su biblioteca incluye libros de historia, filosofía, los clásicos griegos y las obras completas de William Shakespeare. Un personaje ficcional inspirado por el abuelo paterno de Chagas, Corredeira representa el liderazgo intelectual afrouroguayo de los años 20, que luego se aglomeraría en torno al influyente periódico *Nuestra Raza*, en los años 30 y 40. En su afán estratégico por exaltar la figura de Andrade, la intelectualidad negra —representada aquí por Corredeira— intenta moldear la imagen de una figura ejemplar, que podría contribuir a la integración de los afrouroguayos durante un periodo crucial en la elaboración de la identidad uruguaya.¹¹

Tomando este capítulo como ejemplo, es claro que Chagas puebla a su novela con personajes cuyas vidas han sido marcadas por la desigualdad, el abuso y la tragedia, aunque también se destaquen ejemplos de resistencia, tenacidad y superación. Mientras que Andrade pudo convertirse en un famoso futbolista, los trabajos practicados por estos personajes —trabajadora doméstica, soldado, lustrador, portero, lavandera— reflejan de forma realista la segregación en la fuerza de trabajo. Esta polifonía de voces, abarcando múltiples generaciones, es amplificada en el resto de la novela, ofreciendo una reconstrucción detallada de la sociedad afrouroguaya del siglo XX. Al celebrar

¹¹ Hernán Rodríguez examina precisamente esta faceta del discurso de intelectuales afrouroguayos en torno al Centenario en “Memoria e identidad en el relato histórico de los intelectuales afrouroguayos del Centenario (1925-1930)”.

el Centenario, las voces afro-uruguayas fueron descartadas en publicaciones oficiales para moldear una identidad nacional eurocéntrica. Al crear este elenco de personajes, Chagas rellena el vacío revelando la diversidad e influencia de la sociedad afro-uruguaya más allá del fútbol y el Carnaval.

CONCLUSIÓN

Vale la pena recordar la frase específica que utiliza Clara para describir al racismo en su biografía: “el racismo tan particular –tan uruguayo– que practicaba la sociedad del Novecientos” (52). La novela establece que, en comparación con otras naciones del periodo, tanto americanas como europeas, el Uruguay de principio de siglo emerge como un país más inclusivo. Pero la singularidad del racismo uruguayo de la época –un racismo que no era política de Estado, que era quizás menos visceral que en otros países– significa que es más difícil de localizar con precisión y, como consecuencia, de combatir. El hecho de que algunos afro-uruguayos se hayan destacado en el fútbol, el Carnaval y el ejército, ofrece una historia seductora sobre la exitosa integración de la sociedad uruguaya. Pero esta complacencia –desmantelada por Chagas al indagar sobre la población afro más allá sus figuras destacadas– puede cegar a la sociedad. Como analiza Gortázar a partir de la relación entre Clara y su madre, el racismo de principios de siglo repercute también en nuestra contemporaneidad. Paradójicamente, el mito de una sociedad uruguaya posracial puede obstruir los intentos de revertir las desigualdades, ya que oculta estas diferencias.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREWS, GEORGE REID, *Blackness in the White Nation: A History of Afro-Uruguay*. North Carolina University Press, 2010.

- _____, “Prólogo”. María Cristina Burgueño, *Mario Rufino Méndez y la caricatura política en Nuestra Raza*. Biblioteca Nacional de Uruguay, 2015, pp. 7-8.
- BORGES, JORGE LUIS, *Siete noches*. Editorial Meló, 1980.
- BORUCKI, ALEX, *From Shipmates to Soldiers: Emerging Black Identities in the River Plate*. University of New Mexico Press, 2015.
- BRITOS SERRAT, ALBERTO, *Antología de poetas negros uruguayos*. Ediciones Mundos Afro, 1990 (vol. 1), 1996 (vol. 2).
- BURGUEÑO, MARÍA CRISTINA, *Mario Rufino Méndez y la caricatura política en Nuestra Raza*. Biblioteca Nacional del Uruguay, 2015.
- CAETANO, GERARDO, “Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910-1930). La forja de una cultura estatista”. *Iberoamericana*, vol. 10, no. 39, 2010, pp. 161-175.
- CHAGAS, JORGE, *La soledad del General: la novela de Artigas*. Ediciones La Gotera, 2001.
- _____, *Gloria y tormento: la novela de José Leandro Andrade*. Ediciones La Gotera, 2003.
- _____, *Agua Roja*. Editorial Rumbo, 2008.
- _____, *La sombra: la novela de Ansina*. Editorial Rumbo, 2013.
- _____, *El sable roto: la novela de Lorenzo Latorre*. Editorial Fin de Siglo, 2016.
- _____, *La diosa y la noche: la novela de Rosa luna*. Editorial Fin de Siglo, 2017.
- _____, *El Pardejón: la novela de Fructuoso Rivera*. Editorial Fin de Siglo, 2020.
- CIRIO, NORBERTO PABLO, “La historia negra del tango. Todo tiene su ‘historia negra’, pero de ésta estamos orgullosos”. *Revista de Historia Bonaerense*, no. 36, 2010, pp. 97-107.
- CORDONES-COOK, JUANAMARÍA, *¿Teatro negro uruguayo?* BRP Publishers, 1996.
- FARRIS THOMPSON, Robert, *Tango: The Art History of Love*. Vintage Books, 2005.
- FRAU, MANUEL, “Fútbol e historia, la esquizofrenia oriental”. *Caravelle*, no. 89, 2007, pp. 129-137.
- GALEANO, EDUARDO, *El fútbol a sol y sombra*. Siglo XXI, 2010.

- GARCÍA BRUNELLI, OMAR, “Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro del tango”. *Revista Argentina de Musicología*, no. 18, 2017, pp. 91-124.
- GARCÍA MARTÍNEZ, MÓNICA, “Mujeres afrouuguayas en el contexto del Primer Congreso Nacional de Mujeres del Uruguay (1936)”. *Corpus*, vol. 8, no. 2, 2018. <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/2613>
- GORTÁZAR, ALEJANDRO, “Una Santa María mestiza. Lo étnico-racial en la narrativa de Juan Carlos Onetti”. *Onetti fuera de sí*. Editores Teresa Basile y Enrique Foffani. Kalatay, 2013, pp. 199-212.
- , “Versiones de Ansina en la ficción uruguaya contemporánea (1993-2001).” *Cuadernos Lírico*, no. 10, 2014. <https://journals.openedition.org/lirico/1706>. Acceso 28 mayo 2021.
- , “Los secretos de la nación en ‘Gloria y tormento’ del afrouuguayo Jorge Chagas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 41, no. 81, 2015, pp. 219-239.
- GUTIÉRREZ CORTINAS, EDUARDO, “Los negros en el fútbol uruguayo”, 5 de febrero de 1970. Suplemento de la serie *100 años de fútbol uruguayo*, dirigida por Franklin Morales y editada por Julio Bayce, pp. 219-238.
- HOBBSAWM, ERIC, *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Traductor Jordi Beltrán. Crítica, 1991. *La Vanguardia*, 15 de septiembre de 1928, no. 17.
- LEWIS, MARVIN, *Afro-Uruguayan Literature: Post-colonial Perspectives*. Bucknell University Press, 2003.
- MONTAÑO, OSCAR, *Umk'honto, Historia del aporte negro-africano en la formación del Uruguay*. Rosebud, 1997.
- , *Historia Afrouuguayana*. IMPO, Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales, 2008.
- MAZZUCHELLI, ALDO, *Del ferrocarril al tango: El Estilo del Fútbol Uruguayo, 1891-1930*. Taurus, 2019.
- MORALES, FRANKLIN, *Andrade, el rey negro de París*. Editorial Fin de Siglo, 2002.
- NUESTRA RAZA, 24 de noviembre de 1935, año 3, no. 28. Periódico digitalizado y de libre acceso en la Biblioteca

- Nacional de Uruguay. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/70027>
- , 24 de diciembre 1935, año 3, no. 29. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/70028>
- QUINTELA, GUIDO, “Colombes 1924: El triunfo celeste y sus usos políticos”. *Cuaderno de Historia: A romper la red. Miradas sobre futbol, cultura y sociedad*. Editores Juan C. Luzuriaga, Andrés Morales y Julio Osaba, no. 14, 2014, pp. 15-30.
- REBOLEDO, HÉCTOR LÓPEZ, *Estrellas Deportivas no. 94: “José Leandro Andrade, La Maravilla Negra”*, 4 de julio de 1979. Fascículo deportivo dedicado al futbolista como parte de *Diario El Día*.
- RODRÍGUEZ, HERNÁN, “Memoria e identidad en el relato histórico de los intelectuales afro Uruguayos del Centenario (1925-1930)”. *Claves. Revista de Historia*, vol. 5, no. 9, 2019, pp. 145-173. <https://doi.org/10.25032/crh.v5i9.7>
- WOOD, DAVID, “Playing by the book: football in Latin American literature”. *Soccer and Society*, vol. 12, no. 1, 2011, pp. 27-41.
- , *Football and Literature in South America*. Routledge, 2017.
- , *The Football Pink*. “Jose (sic) Leandro Andrade – Uruguay’s forgotten superstar”, no. 15, 2017. Republicado por *VICE* como “The Myth and Magic of Jose Leandro Andrade”, 1 febrero 2017. https://www.vice.com/en_uk/article/jp7j37/the-myth-and-magic-of-jose-leandro-andrade
- VV. AA., *El Libro del Centenario del Uruguay*. Agencia Publicidad Capurro y Cía, 1925.

El control de la negritud mexicana en Galindo y Gavaldón

Laura Itzel Bernal Ríos

Resumen

El propósito del siguiente artículo es analizar el control de la negritud mexicana en el filme *El hombre de los bongos*, dirigido por Roberto Gavaldón y basado en la novela homónima de Sergio Galindo. Para ello, se propone como hipótesis que tanto la biopolítica, concebida por Michel Foucault, como la necropolítica, propuesta por Achille Mbembe, aparecen como principales fuentes de regulación en el microcosmos representado en la película. Asimismo, que dicho universo diegético es una metáfora que representa la lucha entre los poderes de la “colonia” y los “colonizados” en México, particularmente, de los afrodescendientes.

Palabras clave: Afrodescendientes en México, colonialismo, biopolítica, necropolítica, cine mexicano.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the control of Mexican negritude in the film *El hombre de los bongos*, directed by Roberto Gavaldón, and based on the homonym novel by Sergio Galindo. The proposed hypothesis was that both biopolitics, conceived by Michel Foucault, and necropolitics, proposed by Achille Mbembe, appear as main sources of regulation in the microcosmos represented in the film.

Furthermore, it is proposed that such diegetic universe is a metaphor that represents the power struggle between “colony” and “the colonized” peoples in Mexico, particularly those of African descent.

Keywords: Afro-descendants in Mexico, Colonialism, Biopolitics, Necropolitics, Mexican cinema.

Résumé

Le but de cet article est d'analyser le contrôle de la négritude mexicaine dans le film *El hombre de los bongos*, réalisé par Roberto Gavaldón et basé sur le roman homonyme de Sergio Galindo. Pour lui, il est proposé comme hypothèse que tant la biopolitique, conçue par Michel Foucault, que la nécropolitique, proposée par Achille Mbembe, apparaissent comme les principales sources de régulation dans le microcosme représenté dans le film. En même temps, ce que j'appelle l'univers diégétique est une métaphore qui représente la lutte entre les pouvoirs de la «colonie» et des «colonisés» au Mexique, en particulier des afro-descendants.

Mots-clés: Afrodescendants au Mexique, colonialisme, biopolitique, nécropolitique, cinéma mexicain.

INTRODUCCIÓN

A finales de la década de los setenta llegaba a las prensas *El hombre de los bongos*, novela escrita por Sergio Galindo. Poco después, esta obra se trasladaba a la pantalla grande, bajo la dirección de Roberto Gavaldón, con la colaboración de grandes escritores como Emilio Carballido, Tito Davidson, Fernando Vizcaíno y el mismo Galindo. Ambas versiones forman parte de las escasas producciones culturales mexicanas con un protagonista afrodescendiente y, más aún, una en la que dicho aspecto funciona como detonador diégético.

Fortuitamente, en el mismo periodo, aparece *La historia de la sexualidad* escrita por Michael Foucault. Este texto cambiaría las concepciones sobre numerosas cuestiones filosóficas y políticas, específicamente, la regulación de los cuerpos por medio del biopoder y los dispositivos de los que éste se vale. En cierto modo, Foucault organizó los hechos históricos, al tiempo que acuñaba no sólo un nuevo término, sino un concepto, en el más amplio sentido de la palabra, que sería un parteaguas para los estudiosos de la política que crearían sus propias líneas de estudio a partir de lo discurrido en *La historia de la sexualidad*.

Uno de estos autores sería Achille Mbembe, quien discutiría acerca de la necropolítica y tres décadas más tarde advertía: “Mi acercamiento se fundamenta en la crítica que realiza Michel Foucault de la noción de soberanía y de sus relaciones con la guerra y con el biopoder en *Hay que defender la sociedad*” (Mbembe 19). Es así que el autor desarrolla su propia concepción acerca de la regulación a través de la muerte.

Si bien las teorías propuestas por Foucault y Mbembe exploran el contexto europeo en distintas épocas, la hipótesis de este ensayo propone que tanto la biopolítica como la necropolítica aparecen como principales fuentes de regulación en el México que se representa en *El hombre de los bongos*; después de todo, tanto la novela como el filme están ambientados en un sistema colonial y paternalista organizado, en gran parte, por la clase, las castas y el colorismo.

En consecuencia, se han utilizado la biopolítica y la necropolítica como conceptos guía para analizar los dispositivos de poder que se muestran en *El hombre de los bongos*. Para ello, se observaron las relaciones que se desarrollan entre los personajes de este filme. Asimismo, se analizaron aspectos pertenecientes al discurso visual tales como el tema del hombre contra la naturaleza, Eros y Tánatos, los números, los colores, el juego de ajedrez y el concepto del regreso a la naturaleza o

rewilding. Finalmente, se observó la influencia del colonialismo en el contexto sociocultural actual.

Así mismo, se consideró pertinente realizar este artículo puesto que tanto la novela de Galindo como la película de Gavaldón son materiales de gran valor para la literatura y la cinematografía, pero también para la sociología y la historicidad sobre uno de los grupos minoritarios poco discutidos en el canon académico: los mexicanos afro-descendientes.

Antes de comenzar con el análisis, resulta conveniente mencionar los métodos que se emplearon para la realización de la investigación. En primera instancia, es necesario recalcar que se utilizaron tanto la película *El hombre de los bongos*, como la novela en la que está basada. Sin embargo, sólo el filme se tomó como objeto de estudio, mientras que el texto de Galindo se utilizó como material de consulta. Por otro lado, se retomó *La historia de la sexualidad* de Foucault como hilo conductor para analizar y organizar los elementos discursivos en el largometraje.

Por otra parte, se revisó la obra *Necropolítica* de Achille Mbembe, pues se consideró que algunas de las relaciones de poder que aparecen en *El hombre de los bongos* serían mejor comprendidas a través de esta teoría que proviene de la biopolítica, pero se desarrolla en un contexto similar a ciertos aspectos del universo diegético creado por Galindo, pues toma en cuenta la esclavitud y la exposición a la muerte de los cuerpos negros como una forma de gobierno, así como la demostración de total control/poder sobre los mismos.

En cuanto al procedimiento, debe aclararse que se comenzó por realizar diversas lecturas de la película para observar la trama, dividir en programas narrativos, considerar la caracterización de los personajes, las relaciones entre los mismos y, finalmente, para el examen de los elementos visuales. Durante todas las lecturas se hicieron anotaciones de los elementos que se juzgaron de mayor relevancia semántica para el análisis.

Se continuó con la lectura de la novela de Galindo, debido a que el filme está basado en tal texto. Si bien se decidió profundizar en el análisis de la adaptación, era necesario tener en cuenta a su predecesora.

En consecuencia, siguió en la investigación una etapa de comparación entre el original y la adaptación para comparar las dos versiones. Se realizaron, una vez más, anotaciones sobre los puntos en los que coincidían, pero sobre todo en los que divergían, pues es allí donde se juzgó que residía no sólo la originalidad de la obra dirigida por Gavaldón, sino también algunas líneas diegéticas de contenido complementario para la isotopía global del texto.

Tras elegir el contenido discursivo para examinar, se seleccionó la bibliografía que se consideró adecuada para llevar a cabo la escritura del ensayo. Este proceso incluyó una revisión de los antecedentes, la cual arrojó un artículo de Russell Cluff titulado “Alegorías e intuiciones arquetípicas en *El hombre de los bongos* de Sergio Galindo” que versa sobre las formas literarias en la novela. Sin embargo, debe aclararse que desde la primera recepción del filme, ya se tenía en cuenta utilizar *La historia de la sexualidad* de Foucault, puesto que la trama permite, e incluso sugiere, una lectura sobre el poder. No obstante, tras ampliar las lecturas, se consideró de vital importancia utilizar también la noción de necropolítica de Mbembe, pues el filme muestra aspectos discutidos por dicho texto.

Luego de la cuarta proyección de la película, donde se puso mayor atención a los vínculos e interacciones entre los personajes, se hizo posible confirmar que los conceptos de biopoder y necropolítica podían ser examinados en el discurso de *El hombre de los bongos*, lo cual permitió una notación más acertada y particular a los tiempos de reproducción en la cinta.

En cuanto a la parte visual se refiere, se analizó la representación de los colores y los números. Tales fueron seleccionados porque tenían una relación directa tanto con el

discurso introducido por Gavaldón, en la adaptación de la novela, como con la isotopía global del filme. Con los datos obtenidos, se creó una sección de resultados, seguida por la discusión de los mismos. En esta última, se proporcionaron posibles interpretaciones de lo recolectado. El trabajo se cerró con las conclusiones, sección que se destinó para resumir los hallazgos de la investigación.

FACTORES INTRATEXTUALES

Con el propósito de poder comprender los resultados, se tornó necesario abordar la trama de la película, puesto que se trata del primer nivel discursivo, el cual es requerido para una mejor comprensión de los personajes y sus relaciones de poder. La historia gira alrededor de una familia latifundista en México. Está encabezada por Everardo, dueño de una finca. Además, el hombre está casado con Elvira, con quien tiene tres hijos: Sebastián, Lucila y Emma. También tienen una pantera, llamada Toy, como mascota. Esta familia es conocida por dar lujosas fiestas en las que sirven hongos a la bordelesa. Sin embargo, para “comprobar” la seguridad del platillo, contratan a “hombres de los hongos” cuyo único papel es consumirlos antes de que se sirvan a los invitados. Si el hombre muere, el platillo no se sirve en la fiesta. Aunque los invitados quedan decepcionados de no haber podido disfrutar el famoso platillo, el banquete continúa con otra serie de abundantes manjares, mientras que el “hombre de los hongos” fallecido es sacado de la hacienda por la puerta trasera.

Everardo se considera dueño de toda la región, de modo que la explora con frecuencia. En uno de estos viajes, este personaje sigue un camino lleno de hongos hacia un paraje remoto en el que no había estado antes. Ahí, bajo una cascada, encuentra a un niño desnudo. Este pequeño le parece curioso, de modo que decide llevárselo a la finca. Una vez

en su territorio, Everardo ofrece al niño como regalo para Emma, quien es de una edad muy similar al recién llegado. Procede a llamarlo Gaspar, forzarlo a vestir, calzar y, eventualmente, hablar.

Cuando Gaspar crece, tanto Emma como Elvira se enamoran de él. Tal atracción crea tensión entre madre e hija. Por una parte, Emma tiene un cierto jugueteo con el joven. Por otro lado, Elvira comienza a coquetear con Gaspar, primero de manera sutil y después de manera más directa, hasta que decide acosarlo y amenazarlo de muerte (la cual sería administrada por su esposo) cuando el muchacho la rechaza. Sin embargo, muy poco después, Elvira es asesinada por Toy, quien fue soltada de noche “por descuido”.

Nadie en la familia cuestiona la muerte de Elvira, pues parece beneficiar a todos. Everardo se ve libre de una relación en la que ya no podía desempeñarse como antes; Lucila toma el lugar de su madre, lo cual les garantiza acceso a sus joyas y demás atavíos; Emma vuelve a tener amplia libertad para relacionarse con Gaspar. Finalmente, la amenaza hacia la vida del joven desaparece de manera temporal.

Más adelante, Everardo descubre la relación entre Gaspar y Emma, por lo cual decide forzarlo a servir como “hombre de los hongos”. En consecuencia, la joven se vuelve en contra de su familia y forma un plan para que Gaspar escape y para hacer que Everardo y Lucila ingieran los hongos venenosos.

Posteriormente, escapan juntos al bosque, donde por fin consuman su relación y duermen juntos. Cuando la mujer despierta, Gaspar ha desaparecido. Al buscar al joven, Emma encuentra a Toy, quien había escapado de la finca hacía tiempo. La chica espera ser reconocida por “su mascota”, pero la pantera la mata. La historia concluye con una escena en la que Gaspar, completamente desnudo, vuelve hacia la cascada de donde fue sustraído años atrás.

RESULTADOS

Después de realizar las diversas proyecciones-lectura de la película, se seleccionaron elementos que se consideraron relevantes para el análisis. Tales fueron:

1. *El hombre en la naturaleza*. Las escenas en las que el hombre aparece en la naturaleza suelen ser negativas o causarle daño directo a esta. Las únicas excepciones se dan con la presencia de Gaspar en la locación natural, en cuyo caso las interacciones son neutrales, pues él “pertenece” a ese contexto.
2. *Eros y Tánatos*. Estas dos pulsiones aparecen con regularidad a lo largo de toda la película. A pesar de su polaridad, en el filme se presentan como simbióticos. Tanto Eros como Tánatos se relacionan, en *El hombre de los bongos*, con el ciclo de la vida.
3. *Civilización como regulación*. El filme hace constantes referencias a la civilización como un modo de regulación. El personaje que se encarga de esta regulación es, generalmente, Everardo que actúa como cabeza de la familia, latifundista y administrador de la tierra y la vida. Sin embargo, también Elvira, Lucila, Sebastián e incluso Emma “civilizan” y regulan a otros personajes. Se detectaron usos de bio y necropolítica.
4. *Los números*. El análisis visual de la película arrojó una clara tendencia a mostrar elementos de importancia para la isotopía global del texto agrupados en parejas o cuartetos.
5. *Los colores*. Otro resultado del examen visual fue la observación de un patrón con el uso de los colores blanco y negro que aparecen, consistentemente, como índices discursivos.
6. *El juego de ajedrez*. Este elemento apareció como notable cuando se hizo la comparación entre la novela y su

adaptación a la pantalla grande, puesto que sólo aparece en la segunda. Las partidas que se llevan a cabo entre Everardo y Emma tienen una relación directa con la negociación del poder entre ambos. Tanto el número de los jugadores, como el color de las piezas están vinculados con los aspectos mencionados. Durante uno de los juegos, se hace hincapié en la pieza conocida como el caballo. Tanto la pieza como el animal contienen carga simbólica.

7. *El regreso a la naturaleza*. La escena con la que concluye la película muestra el regreso de Toy y Gaspar a la naturaleza. No sólo porque vuelven al espacio boscoso del que fueron sustraídos originalmente, sino también porque las cualidades y las funciones que cumplían en primera instancia son restauradas a ellos.

DISCUSIÓN

Una vez presentados los resultados, cabe abundar en sus posibles interpretaciones:

El hombre en la naturaleza

La película comienza, después de algunos créditos, con una escena en la cual se observa a dos jabalíes escapando de sus cazadores humanos, quienes aparecen como un depredador no natural. Esta es la primera muestra de una alteración del equilibrio del ecosistema local, como sucede en el referente de la obra:

Esta mezcla ha resultado en muchas especies agresivas distribuyéndose vastamente alrededor del globo o de manera local con densidades poblacionales muy altas, y en la consecuente devastación de la biota endémica de regiones específicas. (Mooney y Hobbs xiii)

Conforme avanza el filme, el lector puede observar que esta secuencia representa una metáfora que se reiterará, en diversas formas, a lo largo de la historia: la invasión, destrucción y saqueo llamados “colonización” y “civilización” en el contexto fáctico.

Tras la persecución, Everardo sustrae a un niño del mismo escenario natural. En ese momento, el hombre invade un espacio que no le pertenece, consolidando su papel como especie invasora. En la película sólo se menciona que Everardo nunca había llegado hasta aquel sitio, mientras que en la novela se enfatiza la relevancia del inexplorado espacio:

Percibí el terror de mis compañeros; yo, al contrario, experimenté una estupefacción sin límites. Ellos cerraron los ojos y se cubrieron el rostro como si temieran que los pájaros los dejaran ciegos. Yo en cambio, los abrí más para no perderme nada de ese espectáculo irreplicable, de una belleza que sólo puedo conceptuar de demoniaca. Cuando los pájaros habían desaparecido, vimos que frente a nosotros se abría una brecha que conducía hacia una barranca nueva para mí [...] tenía la sensación de haber penetrado a un mundo submarino en el que las hojas no eran hojas sino esmeraldas, ¡o qué sé yo! Una catedral vegetal nos cobijaba. (Galindo 236)

Esta entrada hacia lo desconocido es representada en el filme por medio de un descenso y un acercamiento de cámara hacia los hongos. La elección de la locación y el plano en picada podrían hacer referencia al inframundo o lo que Everardo interpreta como belleza “demoniaca” del sitio.

En cualquier caso, este programa narrativo denota los aspectos mágicos y rituales presentes en el cruce de fronteras entre mundos:

Quienquiera que pase de uno a otro se halla así materialmente y mágico-religiosamente, durante un tiempo más o menos prolongado, en una situación especial: flota entre dos mundos. Es esta situación la que designo con el nombre de margen, y uno de los objetos del presente libro es demostrar que este margen, ideal y

material a la vez, se halla presente, de forma más o menos pronunciada, en todas las ceremonias que acompañan al paso de una situación mágico-religiosa o social a otra. (Van Gennep 34-5)

La disrupción del orden en este espacio mágico tendrá como precio la equivalente alteración en la vida de Everardo y, de manera eventual, su muerte.

Así comienza la lectura del manejo del poder en *El hombre de los bongos*, pues Everardo reconoce el límite de sus dominios:

Mil veces la he ascendido, por distintos puntos, por nuevos caminos que yo mismo he formado para gozar de ese placer de sentirme en la cúspide y contemplar el remoto mar. Mi reino acaba allí... (Galindo 229)

Sin embargo, el personaje decide cruzar la frontera entre “lo suyo” y ese otro paraje desconocido, a pesar de las implícitas advertencias que recibe. Esta transición entre un mundo y el otro contiene, al menos, dos lecturas: la del “colonizador” entrando a un territorio desconocido y la del actante penetrando hacia un mundo prohibido.

Resulta incluso más grave que Everardo secuestre al niño de la cascada. En el mundo al que el hombre pertenece, no es aceptable sustraer niños. No obstante, este no observa al pequeño como ser humano, sino como una pertenencia. Después de todo, Everardo representa al hacendado colonizador en México. Y la colonización, como lo proponía Césaire, “equivale a una cosificación” (19), la cual es “entendida como el devenir-objeto del ser humano o la subordinación de cada cosa a una lógica impersonal y al reino del cálculo y de la racionalidad instrumental” (Mbembe 24-5).

Por otro lado, en el plano literario, el espacio en el que se encuentra el niño puede ser considerado liminal, de modo que las acciones que Everardo realice en este, se convertirán en pruebas:

si la liminalidad es referida como un momento y un lugar de retiro de los modos normales de acción social, puede potencialmente verse como un periodo de escrutinio de los valores y axiomas de la cultura en la que ocurre. (Turner 5)

En este contexto, resulta coherente que existan consecuencias directas por los traspasos de Everardo. No obstante, este personaje está empeñado en hacer alarde de su poder y dominio sobre las cosas, la tierra y la vida, así que procede de cualquier manera. Al sustraer al niño de aquel lugar, alteró el equilibrio de los dos mundos.

Otra relación por medio de la cual Everardo trata de aseverar su mando es la que sostiene con Toy. En la película, la situación de la pantera es muy similar a la de Gaspar, pues ambos fueron sustraídos de la naturaleza y “domesticados” al requerirles abandonar sus costumbres originarias para adoptar las reglas impuestas en la hacienda. Además, los dos eran tratados como pertenencias/juguetes por Everardo y Emma.

De tal modo, se puede comenzar con la lectura de la colonización y el biopoder, puesto que tanto la invasión como la supuesta “civilización” de Gaspar y Toy, así como su transformación en juguetes para los “colonizadores” coinciden con una utilización del poder para regular la vida y los cuerpos.

Es relevante que el protagonista “biorregulado” en *El hombre de los bongos* sea afrodescendiente, puesto que quienes ejercen el poder sobre él son blancos y de la clase acomodada, de modo que encuentran a Gaspar tan exótico como a una pantera. Si bien Everardo (y toda su familia) tiene a su servicio, y bajo su gobierno bio y necrorregulador, a una serie de indígenas y mestizos de tez morena, estos no resultan tan extraños como el niño/hombre negro.

Cuando se observa el contexto histórico mexicano, es posible notar la prevalencia no sólo del racismo, sino también del colorismo:

Incluso la agencia gubernamental encargada de prevenir la discriminación (CONAPRED) ha experimentado recientemente con una variable de color en una encuesta a larga escala para evaluar la prevalencia de la discriminación (ENADIS 2010). La existencia de esta variable de color muestra que un sector importante de la sociedad mexicana considera que el color juega un papel relevante para explicar la discriminación en México. (Telles 55)

Este colorismo permanece hasta la época contemporánea en la representación mediática:

la publicidad de México contiene una representación de los grupos étnicos autóctonos más cercana a “la realidad de las calles”. Es decir, la representación étnica en México queda “suficientemente reflejada” en la publicidad analizada: “la etnia autóctona” aparece representada en un 58% y en un 55% fueron identificados personajes “local-otros”, frente a un 35% de representación de lo “no local”. No obstante, en ninguna pieza analizada aparece una persona afrodescendiente [...] (Típa 121)

Además, tal pigmentocracia se hace evidente en el filme, ya que la hacienda es ambientada con diversos trabajadores indígenas, muchos de los cuales serán también hombres de los hongos, que son de raza y etnia distinta a la de sus patrones, pero de un color de piel más cercano a ellos.

No obstante, debe remarcararse que la aparente integración de los personajes indígenas en la hacienda no equivale a una menor discriminación, ni mucho menos a que estos no estén sometidos a la bio y necropolítica en *El hombre de los hongos*, sino simplemente a que el actante afrodescendiente, y negro, será exotizado al punto de ser comparado con un animal salvaje.

Debe también mencionarse que este aspecto es particular al filme, pues en la novela la pantera no es equiparada con Gaspar, sino que el paralelo parece ser más cercano con Everardo, pues ambos envejecen y se deterioran a la par.

Además, en el final de la novela, Emma no es asesinada por Toy, sino que permanece viva, esperando el regreso del joven.

En consecuencia, es posible anotar que la racialización, colorización y exotización de Gaspar son producto discursivo de la película, la cual hace énfasis en los paralelos entre Gaspar y Toy no sólo con los elementos narrativos mencionados, sino también con diversas escenas en donde aparecen ambos personajes, así como juegos de cámara que van del uno al otro.

Eros y Tánatos

Estas dos pulsiones son observables, por primera vez, en la escena introductoria. Aparece la persecución de dos jabalíes, los cuales son asesinados para convertirse en el platillo principal en la fiesta de cumpleaños de Elvira. La manera en que se refieren a tales mamíferos amplía la interpretación del referido pasaje: “Horrible animal, amo. [Everardo asiente] Pero de carne muy sabrosa” (Gavaldón 1:56-1:59). Llena de metáforas visuales, los jabalíes son considerados horribles por su carne oscura, pero aprovechados por el hacendado, tal como se hizo con muchos afrodescendientes en México:

Las ideas sobre la belleza y la raza en América Latina enfrentan la contradicción de que la negritud (menos frecuente en lo indígena) es asociada con el deseo sexual, pero también relacionada con la fealdad. (Wade 188)

Es así que Gaspar será considerado como un objeto exótico y llamativo, pero “feo”, por Everardo y la sociedad a la que representa, pero también será el prohibido objeto de deseo para Elvira y Emma. Se trata de otro síntoma del colorismo que es representado, de manera metafórica, en la película. Esta escena no será la única de dicho corte, sino sólo la primera y la que presentará el tono para el resto de la historia.

Otra muestra evidente de la relación Eros-Tánatos sucede con los hombres de los hongos, como lo remarca Sebastián en el filme:

¿Has visto la cara de indignación de mi padre cuando no puede comer hongos? ¡Claro! Ante todo, su asquerosa gula. ¿Y qué me dices de la cara de sus invitados? Tienen que resignarse a tomar otro plato, ¿verdad? Pero eso sí, un pobre diablo se va a la tumba. (Gavaldón 32:10)

Visualmente, esto se hace notar por medio del contraste de dos escenas: en el minuto 14:26 de la cinta, unos hombres sacan de la finca el cadáver del hombre de los hongos, mientras su viuda y sus hijos lloran detrás de ellos. Después de cerrar la reja, hay un corte de cámara que lleva directamente a una escena en la que otros hombres entran al salón, donde se está celebrando la fiesta de cumpleaños, con los cadáveres de los jabalíes ya cocinados y listos para ser servidos en el gran banquete.

Tanto la carne oscura de los jabalíes, como la carne oscura del hombre de los hongos son consideradas como objetos cuyo valor no aparece sino hasta después de que han muerto. Es así como se manifiesta la primera señal de la necropolítica en la historia, la cual es, por supuesto, aplicada en correspondencia directa con la raza y el color: el hombre de los hongos siempre será un personaje indígena o afrodescendiente de clase socioeconómica baja, mientras que los invitados que tienen el placer de disfrutar los hongos a la bordelesa o el jabalí serán blancos y de clase alta.

Cabe aclarar, además, que la bio y necrorregulación no sólo se refieren al azar de consumir los hongos posiblemente venenosos, sino al control a mayor escala. Si el hombre de los hongos no se arriesga a comerlos, no obtiene la cantidad de dinero que podría ser el sustento de toda su familia. Así, Everardo y los otros hacendados tienen tanto el poder de la

continuación como de la terminación de la vida colectiva por medio del “trabajo” de probar los hongos.

Desde luego, este ejercicio del poder será, en última instancia, racializado. Si bien en la escala de poderes se intersecan diversos factores como clase, género y color, la evidente característica en común entre los sometidos es la raza. De tal modo, vuelve a ser posible interpretar una metáfora para la “colonización” de México.

Por otro lado, Eros y Tánatos también aparecen en la negociación del poder entre los personajes principales. Un ejemplo de esto es la relación entre Everardo y Elvira. Él es caracterizado, por medio de sus roles actancial y temático, como la autoridad que rige el universo diegético. No obstante, se hace notar que Elvira tiene cierto control sobre su marido, el cual es ejercido por medio de la sexualidad:

En las relaciones de poder la sexualidad no es el elemento más sordo, sino, más bien, uno de los que están dotados de la mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias. (Foucault 126)

Así, el tiempo de juventud de ambos es cuando Elvira tiene una mayor influencia sobre Everardo y, por lo tanto, mayor acceso al poder en general. Es en este mismo periodo en el que se ofrece el banquete en honor a su cumpleaños, una de las ocasiones en las que se arriesgará (y perderá) la vida de un hombre, de color, para el hipotético disfrute del paladar de Elvira.

Otra relación de este tipo es insinuada entre Lucila y Sebastián. La observación de dicho nexo permite notar que la instrumentalidad del centro sexual, a la que se refiere Foucault, contiene un aspecto de subordinación dependiente del género en el contexto del filme. Los placeres de Lucila dependen de Sebastián, pues este aparece como actante, mientras que ella

es presentada como objeto del deseo. Él tiene el poder de irse a buscar su destino, lo cual deja a Lucila en el abandono, sin acceso alguno al placer o al poder.

Emma ejerce el mismo tipo de control sobre Gaspar. En la película, esto se representa cuando ambos retozan en un manto acuífero. Parece un juego feliz hasta que la cámara apunta hacia Toy, quien los mira desde lejos, atrapada por un grillete y una cadena. De modo especular, la relación entre Emma y Gaspar es una entre dueño y juguete, pues el chico no es en realidad libre de socializar, ni mucho menos de escoger parejas. Cabe recordar que es el “regalo” de Everardo para su hija cuando ella era pequeña y, como tal, está sometido a ser su sirviente y compañía.

Más adelante, Elvira se ve atraída por Gaspar e intenta instrumentalizar su sexualidad como lo hacía con Everardo. La mujer acosa al chico hablándole de amor, obligándolo a tocarla y, finalmente, amenazándolo de muerte. En este caso, Elvira rompe el esquema jerárquico: reta el dominio de Everardo y el control de Emma sobre Gaspar. El precio de la falta contra el sistema rector es su vida.

Con la muerte de Elvira, se verán restauradas las relaciones de poder. Lucila substituirá a su madre, haciendo una especie de pareja con Everardo. Por su parte, Emma recuperará el biocontrol sobre Gaspar, ya que tendrá rienda suelta para sus relaciones amorosas. Asimismo, también recobrará su necropolítica, pues al continuar su relación clandestina con Emma, la vida de Gaspar se verá amenazada. Y es necesario recordar que el muchacho no tiene, en realidad, opción de romper el nexo pues, aunque Emma no parece desagradarle como Elvira, el rechazo hacia la joven podría provocar el mismo resultado que declinar los avances de la madre.

Más tarde, cuando la pareja es inevitablemente descubierta, dependerá de la voluntad de Emma que Gaspar, su objeto del deseo, no sea ejecutado. Desde luego, ella lo ayuda

porque él sigue siendo su juguete dócil, mientras que Everardo y Lucila actúan como obstáculos para la continuación de su divertimento.

Como resultado, Emma se convierte en el soberano necro-controlador de Gaspar, más que una simple compañera, pues la relación de poder entre ambos será completamente impar mientras se encuentren en el territorio de la hacienda. La subversión vendrá hasta el momento en que Emma cometa el mismo error que su padre algunos años antes e invada un territorio que no le pertenece.

Civilización como regulación

Hasta este punto se ha establecido que Everardo ejerce la mayor parte del control explícito. Es caracterizado como un hombre severo y hambriento de poder. Su mandato utiliza la amenaza velada o expresa, según el caso. En cuanto a Gaspar y Toy, Everardo muestra un comportamiento regulador y paternalista, entendiendo por este último concepto “la interferencia en la libertad de una persona por razones que se refieren exclusivamente al bienestar, felicidad, necesidades, intereses o valores de la persona coercida” (Dworkin 20).

Everardo recoge a Gaspar con sarape y lo introduce a su dinámica familiar. En algunas escenas pareciera, incluso, que prefiere a Gaspar por encima de Sebastián, su propio hijo. No obstante, el control de Everardo, sobre los que considera sus súbditos, es ejercido por medio del biopoder:

La vieja potencia de la muerte, en la cual se simbolizaba el poder soberano, se halla ahora cuidadosamente recubierta por la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida. (Foucault 169)

Es así que el hacendado viste a Gaspar, lo enseña a hablar, a comer con cubiertos y lo somete a las normas que considera adecuadas. La película hace énfasis en la incomodidad que los

zapatos, la ropa y las interacciones sociales le causan a Gaspar cuando es recién llevado a la finca. Incluso dedica una escena a mostrar la transformación del niño que sufre escozor con los zapatos al joven que se los coloca al despertar como si el calzado siempre hubiese sido una necesidad.

Otro ejemplo de este tipo de administración de la vida sucede con los hombres de los hongos, las cocineras, los sirvientes y los peones, quienes están dispuestos a sacrificar la vida de algunos con tal de sobrevivir: “se educa a poblaciones enteras para que se maten mutuamente en nombre de la necesidad que tienen de vivir” (Foucault 165). Aunque la película no es muy explícita al respecto, la novela aclara que los hombres de los hongos tomaban aquel “trabajo” resignados a morir porque necesitaban el dinero para mantener a sus familias y muchas veces pedían que el pago se les hiciera a sus viudas desde que tomaban la posición.

De tal modo, como se ha mencionado antes, no sólo los hombres de los hongos, quienes reciben una posibilidad de muerte directa, están controlados por la necropolítica, sino que también una gran cantidad del pueblo se encuentra regido por tal poder, pues hay una velada amenaza de muerte por falta de medios para la básica subsistencia.

Como se planteó anteriormente, el biopoder y la necropolítica, en este caso aplicados por Everardo sobre los habitantes de la hacienda, están condicionados por la raza, lo cual corresponde con las afirmaciones de Achille Mbembe:

Que la raza (o aquí, el racismo) tenga un lugar tan importante en la racionalidad propia al biopoder es fácil de entender. Después de todo, más que el pensamiento en términos de clases sociales [...] la raza ha constituido la sombra siempre presente sobre el pensamiento y la práctica de las políticas occidentales, sobre todo cuando se trata de imaginar la inhumanidad de los pueblos extranjeros y la dominación que debe ejercerse sobre ellos. (22)

Esto se vuelve más evidente en el filme que en la novela. El primero, además, incluye el colorismo del contexto mexicano por medio de los actores elegidos para interpretar a los personajes de fondo con los que ambienta a la servidumbre en la hacienda. Por otro lado, en ambos textos de *El hombre de los bongos*, el protagonista es negro afrodescendiente, lo cual explicita la narrativa racializada y colorizada. Así, es posible observar un claro paralelo entre Everardo y algunos de los efectos de desigualdad provocados por la colonia en México.

Los números

Una característica del filme es la creación visual de diversos pares. Es posible que estos representen polaridad, pero también rivalidad: “Este número es el símbolo de la confrontación, conflicto y el retroceso, y denota el balance alcanzado o una amenaza escondida” (Chevalier y Gheerbrant 1050). Las relaciones de los personajes principales se dan en parejas: Everardo y Elvira, Sebastián y Lucila, Everardo y Lucila, Emma y Gaspar. Tales pares están relacionados por algo parecido al romance, quizá más cercano a lo carnal, pero también se encuentran en una constante negociación del poder.

Por otra parte, también es posible encontrar relaciones de par en las que el antagonismo es abierto, como la de Everardo y Elvira en la madurez, la de Elvira y Emma, la de Lucila y Emma, y la de Everardo y Sebastián. Además, también se verá una rivalidad entre el par Everardo-Lucila y Emma-Gaspar, casi al terminar la película, la cual podría interpretarse como el colonizador contra el pueblo colonizado. Sin embargo, debe anotarse que Emma es parte de los conquistadores en la película, de modo que sufrirá el mismo destino final que Everardo y Lucila. En la novela, por otro lado, el final parece referir más hacia el mestizaje, pues la relación entre Gaspar y Emma no termina en la muerte de la última.

Volviendo al filme, el caso de la relación entre Everardo y Emma es particular, puesto que se debatirán el poder y el control total casi al final de la cinta. En este caso, se presenta una subversión de las jerarquías usuales, puesto que Emma es mujer, hija y menor, lo que en el contexto solía indicar sumisión. No obstante, tanto Everardo como Emma cuentan con una gran cantidad de poder que administran de manera opuesta: él lo aplica con severidad y amenazas, mientras que ella comanda a sus juguetes de manera “dulce”. Sin embargo, al analizar su ejercicio de poder, Emma se acerca más al soberano antiguo del que hablaba Foucault:

El soberano no ejerce su derecho sobre la vida sino poniendo en acción su derecho de matar o reteniéndolo; no indica su poder sobre la vida sino en virtud de la muerte que puede exigir. (164)

En cuanto considera que Elvira amenaza su control sobre Gaspar, la mata por medio de Toy. Everardo sufre el mismo destino en cuanto deja de consentirle todo y restringe su poder. En consecuencia, mientras que Everardo ejerce biopoder, Emma gobierna por medio de la muerte, ya sea administrándola de manera directa, como en el caso de su madre, o de manera indirecta, como lo hace con su relación ilícita con Gaspar, la cual sólo puede culminar en muerte por el contexto en el que se desarrolla.

Mientras que Everardo representa la administración del hacendado de la colonia, Emma, la menor de sus hijas, simboliza la necropolítica que siguió al biopoder: “la noción de política de la muerte y [...] la creación de mundos de muerte, formas únicas y nuevas de existencia social que les confieren el estatus de muertos-vivientes” (Mbembe 75).

Si bien Emma no emplea las armas de destrucción masiva a las que se refería Mbembe, emplea las que tiene a su disposición según su clase, raza y género. Sus caprichos son permitidos, desde el principio de la cinta, por Everardo, puesto

que se trata de su linda hija menor. Por otro lado, también es preferida por encima de Lucila por ser más bonita. Además, elimina a su madre en cuanto se convierte en una amenaza para su diversión y más tarde al resto de su familia por las mismas razones. Asimismo, debe recordarse que incluso la relación que pareciera ser amorosa, con Gaspar, es en realidad un juego de control, pues el chico está a su disposición desde que fue traído a la hacienda y no tiene, en realidad, alternativa en su “relación amorosa”.

Otro número que aparece en la composición visual de la película es el cuatro. Los cadáveres, ya sea de animales o de humanos, siempre son cargados o acarreados por cuatro personas. Esto puede observarse, por ejemplo, cuando los jabalíes cazados son introducidos al salón de fiestas. Algunas de las cargas semánticas que se le han proporcionado al cuatro son las de lo entero y el orden: “integridad. El número 4 simboliza organización” (Julien 166), lo que podría explicar la presencia de los cuartos como elementos necesarios para la armonía fotográfica.

Además, el cuatro es a veces asociado con la muerte: “Esta totalidad de las cosas creadas es al mismo tiempo la totalidad de todo lo que perece” (Chevalier y Gheerbrant 401). En consecuencia, es posible aseverar que los cuartetos de cadáveres no son sólo visuales, sino también discursivos. Serán también cuatro personas las que carguen el cadáver de Elvira.

El juego de ajedrez

En este elemento se condensan diversos aspectos discursivos. Por una parte, hay dos jugadores, cuyas potencias se oponen directamente. Además, las piezas están agrupadas, por colores, en blanco y negro. Tras la interpretación propuesta sobre los tipos de poder y gobierno que ejercen Everardo y Emma, no resulta sorprendente que él esté jugando con las piezas blancas, mientras que Emma tiene las negras. Más significativo

aún, resulta que Everardo le explique a Emma cómo funciona el caballo: “El caballo se mueve así, dos pasos adelante y uno para cualquier lado o un paso adelante y dos... No me estás prestando atención”. (50:20) La elección de palabras para tal explicación incluye “cualquier lado”, lo que denota imprecisión. Así, a pesar de que Everardo es el maestro, no esperará las futuras acciones de Emma en su contra.

Por otro lado, el caballo suele tener una connotación bélica: “Este animal estaba dedicado a Marte, y la repentina aparición de un caballo se consideraba un omen de guerra” (Cirlot 202), además de ser una de las especies introducidas a América por los colonizadores. Es así como esta escena se convierte en una metáfora de la lucha por el poder entre Everardo y Emma. Si bien Emma ganará la partida frente a Everardo, la perderá frente a Gaspar y Toy, a quienes consideraba meras piezas bajo su control en el tablero.

El regreso a la naturaleza

Everardo y sus peones fungieron el papel de especies invasoras cuando cazaron a los jabalíes, sustrajeron a Gaspar y recogieron los hongos del espacio liminal. El balance alterado, al principio del filme, se recupera una vez que Gaspar y Toy vuelven a la naturaleza:

Este retorno a lo salvaje supone restablecer nuestros vínculos con el mundo natural en un doble movimiento: el primero es una forma “radical” de restauración ecológica, en la que se reintroducen en un hábitat especies hace tiempo desaparecidas en el mismo [...] el segundo consiste en hacernos más salvajes a nosotros mismos (y a nuestros hijos en el caso de tenerlos). (De Cortázar 2)

Tanto Gaspar como Toy, quienes en realidad no tienen nombre, regresan al lugar al que pertenecían naturalmente, al tiempo que se restauran sus funciones salvajes, cumpliendo así con las dos caras del *rewilding*. En esta forma, tanto Everardo

como Emma pierden el juego que comenzaron años atrás, mientras que la biorregulación y la necropolítica se desmoronan ante Gaspar y Toy.

CONCLUSIONES

El hombre de los hongos fue construido como un microcosmos regido por la sed de poder, así como el deseo de regular la tierra, la vida y el cuerpo de aquellos que la habitan. En la diégesis de esta obra se hiperbolizan la biopolítica y la necropolítica como medios de regulación en el contexto colonial. El cambio del final entre la novela y el filme corresponde con el anhelo de la vuelta hacia el origen que suele aparecer en los habitantes de los territorios “colonizados”.

Sin embargo, cabe cuestionar la utilización de un personaje afrodescendiente para representar lo salvaje, reiterado por su desdoblamiento en una pantera, pues se corre el riesgo de perpetuar la exotización de la negritud:

Específicamente, los filmes del “negro mágico” (cine donde personajes negros mágicos de clase baja y sin educación transforman a personajes blancos desaliñados, sin cultura o rotos, en gente competente) han ganado tanto popularidad como aclamación crítica. (Hughey 543)

En la novela, Emma se “reforma” y permanece viva, mientras que en la película es asesinada por Gaspar/Toy. Ambos finales, aunque de manera distinta, refuerzan la idea de la negritud como “mágica” y “salvaje”, lo que sigue colocando al mexicano afrodescendiente en el lugar de la otredad. Mientras que denuncian la injusticia de los hacendados blancos contra los sirvientes (y los hombres de los hongos) indígenas, muestran una convivencia más o menos funcional entre los mismos, lo que destaca la historia colorista en México. Es hasta que aparece Gaspar, el afrodescendiente negro, que el universo

diegético comienza a desmoronarse. Si bien Gaspar/Toy vengan a los oprimidos, siguen siendo parte de un espacio y una realidad alternas.

No obstante, *El hombre de los hongos* es una de las pocas obras que representa la negritud en México de manera central y positiva. Muestra, además, los estragos que biopolítica y necropolítica de la colonia han dejado en la sociedad mexicana contemporánea, ya que esta sigue siendo regida por el tipo de medios que oprimen interseccionalmente por raza, color, clase y género a más de dos siglos de la independencia. Esto hace de ambas versiones, novela y película, recursos de gran importancia para la literatura y la historicidad del periodo colonial e incluso del estado actual de la discriminación en México.

BIBLIOGRAFÍA

- CÉSAIRE, AIMÉ, *Discourse on Colonialism*. Trad. de Joan Pinkham. NYU Press, 2001.
- CIRLOT, JUAN, *A Dictionary of Symbols*. Trad. de Jack Sage. Review Books, 2018.
- CLUFF, RUSSELL, “Alegoría e intuiciones arquetípicas en *El hombre de los hongos* de Sergio Galindo”. *Hispania*, vol. 65, no. 4, diciembre de 1982, pp. 544-553.
- CHEVALIER, JEAN y GHEERBRANT, ALAIN, *A Dictionary of Symbols*. Trad. de John Buchanan-Brown. Blackwell, 1994.
- DE CORTÁZAR, JOSÉ, “Haciendo más salvaje el antropoceno. Rewilding y domesticación”. *Athenea Digital*, vol. 19, no. 1, marzo de 2019, pp. 1-21. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2214>
- DWORKIN, GERALD, “Paternalism”. Gerald Dworkin, *Paternalism*. University of Minnesota Press, 1983, pp. 19-34.
- FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Trad. de Ulises Guinazú. Siglo XXI Editores, 2007.
- GALINDO, SERGIO, *El hombre de los hongos*. Universidad Veracruzana, 2015.

- GAVALDÓN, ROBERTO, director., *El hombre de los hongos*. México, CONACINE, 1976.
- HUGHEY, MATTHEW, “Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in ‘Magical Negro’ Films”. *Social Problems*, vol. 56, no 3, agosto de 2019, pp. 543-577. <https://doi.org/10.1525/sp.2009.56.3.543>
- JULIEN, NADIA, *The Mammoth Dictionary of Symbols. Understanding the Hidden Language of Symbols*. Trad. Elfreda Powell. Carrol & Graf Publishers, 1996.
- MBEMBE, ACHILLE, *Necropolítica*. Trad. Elisabeth Falomir. Editorial Melusina, 2006.
- MOONEY, HAROLD y RICHARD HOBBS, *Invasive Species in a Changing World*. Island Press, 2000.
- TELLES, EDWARD, *Pigmentocracies: Ethnicity, Race, and Color in Latin America*. The University of North Carolina Press, 2014.
- TIPA, JURIS, “Las prácticas corporales y el racismo colorista en el contexto mediático en México”. *Interdisciplina*, vol. 8, no. 22, 2020, pp. 113-135. <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2020.22.76421>
- TURNER, VICTOR, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Routledge, 2017.
- VAN GENNEP, ARNOLD, *Los ritos de paso*. Trad. de Juan Aranzadi. Alianza Editorial, 2008.
- WADE, PETER, “Articulations of eroticism and race: Domestic service in Latin America”. *Feminist Theory*, vol. 14, no. 2, julio de 2013, pp. 187-202.

***Changó, el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella, y el pensar Afroamérica en clave de Nuestra América**

Ricardo J. Solís Herrera

Resumen

El presente ensayo tiene como objetivo realizar una lectura de *Changó, el gran putas*, novela del escritor afrocolombiano Manuel Zapata Olivella, desde una perspectiva que propone desentrañar Afroamérica desde la tradición de pensamiento *nuestroamericana* a partir de los siguientes ejes: la historia de Afroamérica y el encuentro entre Nuestra América y la Otra América; la filosofía africana del muntu y las religiones afroamericanas (regla de ochá/ifá, vodou, candomblé) como las fuentes nutricias de la novela.

Palabras clave: Manuel Zapata Olivella, Afroamérica, Nuestra América, muntu, religiones afroamericanas.

Abstract

The essay aims to read *Changó, el gran putas*, a novel by the afro-colombian writer Manuel Zapata Olivella, from a perspective that proposes to unravel Afroamerica from the tradition of *Our American* tradition of thought based on the following points: the history of African America and the encounter between *Our America* and the *Other América*; the african philosophy of

muntu and African American religions (Ocha/Ifa, Vodou, Candomble) as the nutritional sources of the novel.

Keywords: Manuel Zapata Olivella, African America, Our America, muntu, african american religions.

Résumé

L'objectif de cet essai est de lire *Changó, el gran putas*, un roman de l'écrivain afro-colombien Manuel Zapata Olivella, dans une perspective qui propose de démêler l'Afro-Amérique de la tradition de notre pensée américaine basée sur les points suivants: l'histoire de l'Afro-Amérique et de la rencontre entre Notre Amérique et l'Autre Amérique; la philosophie africaine du muntu et les religions afro-américaines (Ochá/Ifá, Vodou, Candomblé) comme sources nutritionnelles du roman.

Mots-clés: Manuel Zapata Olivella, Afro-Amérique, Notre Amérique, muntu, religions afro-américaines.

*Qué los vivos y los difuntos no tengan paz mientras
haya una sombra de cadena sobre sus cuerpos.*

Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas*, 1983

Lo rebelde no puede hacerse manso.

José Martí, *Lectura en Steck Hall*, 1880

I. EL MANDATO DE *CHANGÓ* Y LOS CÓDIGOS NUESTROAMERICANOS

Pensar Afroamérica en clave de Nuestra América es hacer recircular la sangre de los ancestros; justo así los muertos, entonces, cobran forma en esta tierra de ancestros insepultos, y precisan la hora del recuento y la marcha unida de *Changó, el gran putas* (1983), novela del escritor afrocolombiano Manuel

Zapata Olivella con la tradición de pensamiento *nuestroamericana*, inaugurada por la vida/obra de José Martí (1853-1895), figura máxima de la revolución [anticolonial] cubana durante el último tercio del siglo XIX.

Manuel Zapata Olivella es médico, antropólogo, novelista, cuentista y dramaturgo, caminante incansable, vagamundo, boxeador, periodista, cargador de bananos, recolector de café, lavador de platos, activista político, promotor cultural afrocolombiano. Nace en Lorica, Córdoba en 1920 y fallece en Bogotá en 2004.

Una voluntad de tradición (Cerutti 33) nos motiva al encare de *Changó, el gran putas* en clave de Nuestra América. Se trata de emprender un primer ejercicio de *transpensar/impensar* la vida/obra de Manuel Zapata Olivella, en este caso su novela aquí analizada, de la manera en que José Martí propone cuando habla de su propio trabajo de traducción de Víctor Hugo.¹ O sea, *pensar como ella, pensar en ella*, con, desde, hacia ella, frente a ella. Habitar la obra de todas las maneras que nos sean posibles, anidar en su estilo de pensar.

En este orden de ideas, el presente ensayo procura desvelar posibles líneas convergentes de la novela de Zapata Olivella y el *pensar nuestroamericanamente Afroamérica*, a partir de tres ejes-fuerza que *Changó, el gran putas* entraña: 1) Una lectura crítica de la vida histórica americana. La novela contiene pautas tanto para historiar Afroamérica desde los recursos críticos de sus propias tradiciones culturales como para pensar históricamente la América-toda en clave de Afroamérica, 2) la filosofía del muntu y 3) los principios rectores de las religiones populares tradicionales afroamericanas (ochá/ifá, vodou, candomblé) como las fuentes nutricias de la obra.

¹ “[T]raducir es *transpensar*, pero cuando Víctor Hugo piensa, y se traduce a Víctor Hugo, traducir es pensar como él, impensar, pensar en él [...] traducir es pensar en la mayor cantidad de castellano posible, lo que él pensó, de la manera y en la forma en que lo pensó él [...]” (Martí, *Obras*, Tomo 20, 12).

Changó, el gran putas encarna la experiencia total de Afroamérica desde el horizonte de sentido provisto por sí misma –filosofía del muntu y las religiosidades afroamericanas–, traza sus líneas de fuerza fundamentales, perfila sus formas de ser y condiciones de existencia, reconstruye históricamente su universo de relaciones, culturas, voces, epistemologías, ancestralidades, utopías, luchas de emancipación interna, alianzas políticas y contradicciones.

Cinco apartados componen la trama de la novela: 1) “Los orígenes” relata la historia del exilio de *Changó*, la travesía trasatlántica de *nagó* y el arribo de los *eguns* y *orichas*² a América; 2) “El Muntu americano” da cuenta de las experiencias de los esclavizados en América; el personaje principal es Benkos Bioho –líder cimarrón en la Nueva Granada–; 3) “La rebelión de los Vodús” asedia con mirada de *vodou* a la revolución negra haitiana, terrible y magnífica; 4) “Sangres encontradas” aborda las historias de Simón Bolívar y José Prudencio Padilla en la Gran Colombia, de José María Morelos en México y de “El Aleijadinho” en Brasil; y 5) “Los ancestros combatientes” en el cual aborda las luchas negras en los Estados Unidos.

Cada uno de los cinco apartados de *Changó, el gran putas* puede verse como una novela en sí misma. Cada capítulo desarrolla una historia, reconstruye un mundo para sí, específico, con personajes y cronotopos, incluso, como nos advierte Roxana Ponce (128), configuran “lenguajes y estilos propios”. Ello le provee de una autonomía relativa a cada historia, por lo que bien pudiera realizarse una lectura individual de cada una de ellas.

² Según el “Cuaderno de bitácora”, glosario al final de la novela, *oricha* es el nombre dado a las supremas deidades de la religión yoruba. Sinónimo de vodú, ogún, loa, guede zaka, etcétera. Sólo en el panteón yoruba se conocen más de cuatrocientos orichas a los que constantemente se agregan otros nuevos en África y América (Zapata, *Changó* 663).

Sin embargo, una mirada de conjunto de toda la saga de la novela revela plenamente la vida histórica de la Afroamérica en lucha, diversa y una a la vez. El contrahílo de la urdimbre son los ancestros, *nagó* y los *orichas*, quienes procuran *unir lo diverso, lo disperso y dirimir los disensos*. La ancestralidad en la novela es materia que permite la unidad de lo diverso.

Manuel Zapata, en su libro *¡Levántate mulato!*, hace la siguiente afirmación en relación a su papel como escritor durante el proceso de elaboración de la novela de *Changó*: “sólo fui la aguja de los ancestros para enhebrar la trama con las vidas y las muertes de cien millones o más de africanos removidos de su tierra, cazados y unidos por cadenas, para ser trasplantados a la América” (Zapata, *¡Levántate mulato!* 346).

El *mandato de Changó* cifra la obra: los hijos e hijas de África no pueden liberarse si primero no se rebelan para romper sus cadenas en tierra extraña (América), por su propio puño, a través de todas las sangres oprimidas, sumando todas las fuerzas posibles, eso incluye por igual a vivos y muertos, y de la mano del mismo *oricha Changó*.

Manuel Zapata y su novela, mediante el *mandato de Changó*, fecunda los *códigos nuevos* del encare *nuestroamericano* a Afroamérica. El mandato de *Changó* desentraña Afroamérica, no como África en América, sino como *África de América*. Afroamérica no es una yuxtaposición histórica, un fenómeno marginal o limitado a ciertas regiones, sino acto de apropiación del continente, lo comparte y construye con el mosaico etnocultural que habita la América-toda. La fecundidad de la presencia africana “inunda todas las arterias y nervios del nuevo hombre americano” (Zapata, *Rebelión* 159).

Afroamérica, en su acepción de *África de América*, es totalidad abierta, dinámica, histórica, diversa, abreva de *todas las sangres* —así lo obliga el *mandato de Changó*—. Amerindia, Nuestra América, la Otra América y demás totalidades que habitan la vida histórica del continente se encarnan en Afroamérica, y

viceversa: Afroamérica se encuentra en las otras totalidades. Es así que adquiere un sentido profundo la afirmación de Luz María Martínez Montiel (1998) respecto a la existencia de fenómenos etnoculturales e históricos de africanización del indígena e indianización del negro.

El pensar en términos de *todas las sangres oprimidas* no es exclusiva de la novela, sino que es una de las líneas de fuerza teóricas de la vida/obra de Manuel Zapata Olivella. Pensemos, por ejemplo, en cómo sus concepciones del mestizaje o de la trietnicidad (*Zapata, Rebelión*) tienen puntos de partida comunes.

En lo que respecta a Afroamérica, el hecho de que a pesar de las causas históricas que motivaron la presencia de africanos como esclavizados y sus descendientes, la participación de estas mujeres y hombres, de todas las edades, a través de su trabajo físico e intelectual, con sus manos y cerebros, con el cuerpo entero, junto con las otras presencias etnoculturales, que en sí mismas son totalidades diversas (amerindios, europeos, asiáticos), han transformado las formas de ser y las condiciones de existencia en América.

Nuestra América, Afroamérica, Amerindia, la Otra América tienen orígenes coloniales que no debemos soslayar. La apertura geopolítica del Atlántico (siglo XV), la cual conlleva la invasión político-militar europea sobre el *Abya Yala* —en la modernidad: América—, es el proceso histórico genésico de todas estas totalidades. Las vidas históricas de cada una de ellas son negación de sus mismos orígenes (coloniales). Cada una toma derroteros de negación distintos, aunque suelen hacer encrucijadas. Las historias tanto de Nuestra y la Otra América como de Afroamérica y Amerindia implican un ejercicio continuo de emancipación de su pasado colonial, que no termina por irse hoy día.

II. AFROAMÉRICA Y LAS FUENTES NUTRICIAS DE *CHANGÓ, EL GRAN PUTAS*

Las fuentes nutricias de la novela se encuentran en la filosofía del muntu y en las religiones populares-tradicionales afroamericanas, en específico, la *Regla de Ocha/Ifá* (también conocida como santería cubana), el *vodou* haitiano y el *candomblé* de Brasil. Estas fuentes se fraguan en una cosmovisión que construye el mundo de *Changó, el gran putas*, sin perder la riqueza de sus especificidades y sus orígenes específicos; al contrario, estos se potencian, generan sinergias e implican la conexión ancestral de África y Afroamérica.

Muntu es una categoría de procedencia bantú (África austral), clave para la comprensión de la forma y el contenido de *Changó, el gran putas*. El “Cuaderno de Bitácora”, dispuesto al final del libro –glosario de términos usados en la novela–, define muntu como “ser humano”, singular de “bantú” –humanidad– (Zapata, *Changó* 660).

El vocablo ‘muntu’ no supone una idea de individualidad a secas, lo trasciende en razón de que incorpora a los vivos y a los muertos, también a los animales, vegetales, minerales y demás cosas “que le sirven”. Para Zapata Olivella, muntu implica la “fuerza que une en un solo nudo al hombre (y la mujer) con su ascendencia y descendencia inmersas en el universo presente, pasado y futuro” (Zapata, *Changó* 649).

Muntu –singular de bantú– establece una diferencia sustantiva con las concepciones occidentales de ser humano; este no se define por su individualidad, sino que la persona sólo puede ser y existir con otras personas. *Umuntu ngumuntu ngabantu* nos recuerda Jean Bosco Kakozi. Este aforismo *zulu* (étnica de África del sur) da cuenta del sentido inherentemente colectivo del concepto muntu (Traducción: “la persona es persona en medio de otras personas” o, como dijera Desmond Tutu: “yo

soy porque somos”). “Se es muntu viviendo en relación con otros, en interdependencia, en comunidad” (Kakozi 187-8).

La noción de muntu se infiltra en el estilo literario de la novela. Muntu engendra la dimensión estética de *Changó, el gran putas*, en tanto que los conceptos que implica el muntu se trasladan y entrañan el estilo narrativo de la novela de Zapata, con sus interrelaciones de voces, personajes y tiempos. Los cronotopos de esta zaga del negro en/de América son concebidos desde la filosofía africana del muntu (Ponce; Sierra).

La arquitectónica de *Changó, el gran putas* se fundamenta en la unidad diversa del muntu: la unidad de los vivos y los muertos, o sea, la concrescencia del mundo material y el mundo espiritual. En la novela, los personajes y sus voces se entremezclan, a veces es un ancestro o un *ekobio*³ quien asume la palabra por sí mismo, la frontera entre los mundos parece disolverse, hay una convergencia de los mundos material y espiritual como el muntu reclama. O, es el ancestro que por medio de la boca del *ekobio* habla. La individualidad se potencia en su voz colectiva. Muntu es polifonía de voces que preña la estética de *Changó, el gran putas*.

Muntu con su necesario gentilicio el “muntu americano” es indicativo de los actos de apropiación de las categorías africanas por parte de los *ekobios* americanos. El “muntu americano” es fundamento de la existencia de un África de América, la cual germina mediante múltiples y continuos procesos de transculturación (Ortiz) que la novela desarrolla, en la cual la experiencia histórica diversa de Afroamérica incorpora otras matrices y sustratos etnoculturales habitantes de la América-toda.

El corpus de historias que reconstruyen el mundo de los *orichas* (*patakis*) y los principios rectores de los sistemas religiosos afroamericanos son los materiales con los cuales se

³ “Cuaderno de bitácora”. *Ekobio*: sinónimo de cófrade entre los ñañigos de Cuba (Zapata, *Changó* 653).

construye la narrativa. Darío Henao habla, en este sentido, de los sistemas religiosos afroamericanos como los elementos que confieren a la obra un código poético, en específico, por la centralidad del oricha Changó en la novela; con mucho acierto, le llama “código Changó” (*Código Xangô*) (Henao 13). Es algo así como mirar la vida histórica de los africanos y sus descendientes en el continente con ojos de la *Regla de Ocha/Ifá* (santería cubana) o en el caso de los episodios haitianos, se trata de ver Afroamérica con ojos de *vodou*.

III. MANUEL ZAPATA OLIVELLA: LA MARCHA HACIA LOS RETORNOS QUE SE MUERDEN

El proceso de escritura de *Changó, el gran putas* es la historia fascinante de cerca de veinte años de una exhaustiva y paciente investigación multidimensional: histórico-antropológica, filosófica-estético-literaria, de viajes atiborrados de contingencias, experiencias reveladoras, muestras de solidaridad excepcionales, también, de infortunios, malquerencias y hambre, reveladora de los nudos ancestrales que conectan Afroamérica al interior de sí y de esta con África.

Darío Henao Restrepo, en el prólogo “Los hijos de Changó. La epopeya de la negritud en América” que acompaña a las recientes ediciones colombianas de *Changó, el gran putas*, abona con su testimonio a la idea de que África es una presencia ancestral indeleble tanto en la novela como en buena parte de la vida/obra zapatiana. Darío refiere lo siguiente:

Una tarde frente a la bahía de Santa Marta, Manuel me contó que mientras escribía *Changó, el gran putas*, sintió la necesidad de ir al África, el punto de partida de esa diáspora brutal que empujó a millones de seres humanos como esclavos a las Américas. El proceso creativo le pedía ese viaje a la tierra de los ancestros... (Zapata, *Changó* 11)

El viaje a África lo realizó en 1974, a propósito de su participación en el coloquio *La negritud y América Latina* en Dakar (Senegal) invitado por su amigo Léopold Sédar Senghor, poeta y presidente de su país. En aquella oportunidad, después de visitar la antigua fortaleza de la isla de Goré, último punto africano de los cautivos en su “viaje de no-retorno” hacia el “Nuevo Mundo”, solicitó permiso a Senghor para quedarse una noche en este lugar de cruenta memoria:

—Llevo varios años escribiendo una novela sobre la epopeya de la negritud en América, la que se inicia precisamente aquí, en esta “Casa de los Muertos”. Quisiera pasar la noche desnudo sobre las piedras lacerantes, hundirme en las úlceras y los llantos de mis ancestros durante la larga espera de los barcos para ser conducidos a Cartagena de Indias, donde nací y donde preservamos su aliento y su memoria. (Zapata, *Rebelión* 119)

En aquella “Casa de los Muertos”, como bien advierte Darío Henao: obtiene la vivencia que le provee las claves para la “solución poética” (Zapata, *Changó* 15) de *Changó, el gran putas*. El (re) encuentro con África es el punto de ida y de partida de esta. Los caminos de la *ancestralidad* aguardan encrucijadas y bifurcaciones, a veces, no se sabe bien *si se marcha al principio de los tiempos o si se toma la dirección donde se muerden los retornos*.

Esa noche, sobre la roca, humedecido por la lluvia del mar, entre cangrejos, ratas, cucarachas y mosquitos, a la pálida luz de una alta y enrejada claraboya, luna de difuntos, ante mí desfilaron jóvenes, adultos, mujeres, niños, todos encadenados, silenciosos, para hundirse en las bodegas, el crujir de los dientes masticando los grillos. Las horas avanzaban sin estrellas que pusieran términos a la obscuridad. Alguien, sonriente, los ojos relampagueantes, se desprendió de la fila y, acercándose, posó su mano encadenada sobre mi cabeza. Algo así como una lágrima rodó por su mejilla. ¡Tuve la inconmensurable e indefinible sensación de que mi más antiguo abuelo o abuela me había reconocido! (Zapata, *Rebelión* 119)

IV. LA HISTORIA DE *NAGÓ* Y LA DIALÉCTICA DE LAS RUTAS

La historiografía afroamericanista, en general, descansa sobre la idea de existencia histórico-material de una *ruta del esclav(izad)o* como indicativa de la matriz de experiencias de Afroamérica, uno de los componentes fundamentales del mundo atlántico, soporte de las conexiones entre África, América y Europa, a partir del siglo XVI: el llamado comercio triangular.

En los últimos tiempos, surgen propuestas que configuran la idea de una *ruta de la rebelión* como directriz-otra constitutiva del África de América (García). Esta idea ha sido trabajada por la literatura antes que la historia o la antropología. A nuestro modo de ver, la literatura colombiana alberga tres novelas que, con matices y enfoques distintos, juegan con esta idea, al menos es dable vislumbrar atisbos de esta en ellas: *Changó, el gran putas* de Manuel Zapata (1983), *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor (2007) y *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* de Adelaida Fernández Ochoa (2015).

La novela de *Changó* perfila una *ruta de la rebelión*. Las historias que integran la obra pueden ser vistas como una cartografía de ambas rutas, la del *esclav(izad)o* y la de la *rebelión*. Si bien, estas rutas son opuestos irreconciliables, también, compañeras en todo momento y lugar, son caminos inseparables en la novela. *Changó, el gran putas* encarna la dialéctica de las rutas. La centralidad de estas, su dialéctica, en tanto que una de las espinas dorsales de la vida histórica compartida de Afroamérica y Nuestra América, es uno de los puntos de mayor confluencia entre *Changó, el gran putas* y el *pensar Afroamérica*.

La lectura (afro)nuestroamericanista de *Changó* no intenta minimizar la existencia histórica y material de la ruta del esclav(izad)o, ni históricamente ni en la novela misma. Empero, sí hay señales en las trayectorias de *Nagó*, o sea, en las experiencias del muntu americano en el mundo recreado por *Changó* que

apuntan hacia un modo de desengancharse epistemológicamente de la ruta del *esclav(izad)o*. O sea, romper con la esclavitud como parámetro del pensar. Cimarronear la esclavitud como episteme con el puño propio, a través de todas las sangres, con el concurso de vivos y muertos, y de la mano del mismo *Changó*.

Sí, Afroamérica es determinada históricamente por la ruta del *esclav(izad)o*, aunque no reducida irremediablemente a ella. La historia de Nagó, la de Afroamérica, es la historia de su propia liberación. Una liberación que no se encuentra escindida de las demás fuerzas vivas de la América-toda, sino compartida con todas ellas. Afroamérica se pregna de ellas y, a su vez, ella pregna a otras totalidades.

La primera parte “Los orígenes”, en el apartado “La alargada huella entre dos mundos”, relata el viaje trasatlántico y la conjura de una rebelión entre los cautivos africanos en el barco que vence a la “loba blanca”. El libro de bitácora del capitán, la cual nos da cuenta de los sucesos de la travesía desde la óptica esclavista, no tiene más remedio que convertirse en libro de derrota. Este apartado expresa la conformación de las rutas. De cómo la ruta del *esclav(izad)o* engendra su opuesto, las fuerzas en rebeldía que la ruta guarda devienen *ruta de la rebelión*. Como dijera José Martí —casi un siglo atrás—, a propósito de este mismo asunto: la trata esclavista y las rebeliones en plena travesía atlántica: el camino de sangre coagulada y los brazos amenazadores son “el trueno que preludia la tormenta” (Martí, *Obras*, Tomo 1, 70).

Pero ¿a qué se refiere José Martí con que las rebeliones de los africanos durante la travesía son un *trueno que preludia la tormenta*? Pienso que en buena medida la respuesta se halla en *Changó*. Las rebeliones en los barcos negreros, e incluso las conjuras y resistencias en las costas africanas, antes del embarque, son parte del acumulado histórico y ampliado de experiencias de las cuales abrega el *mntu americano*, no sin contradicciones, en las luchas de liberación del continente.

Nos referimos a que las luchas de los *ekobios* por liberarse de la esclavitud, tal como demanda el oricha *Changó*, convergen con las luchas anticoloniales de los pueblos americanos. La guerra contra la esclavitud y la guerra anticolonial son una y la misma guerra. Los episodios sobre Simón Bolívar y José Prudencio Padilla, sobre México y Haití, condensan esa idea y develan sus contradicciones.

En este sentido, las luchas de los cautivos africanos, desde las factorías desperdigadas por la costa occidental africana, en la travesía trasatlántica, el cimarronaje ya en tierra americana, y otras formas de expresión de resistencia, son parte del patrimonio histórico de luchas por la libertad en nuestro continente, se impregnan estas formas de lucha afroamericana en el *mosaico de sangres oprimidas*.

El arribo del muntu al Nuevo Mundo, tras la revuelta de los cautivos y el hundimiento del barco negrero, a pesar del naufragio, es posible gracias a que el hijo recién nacido de Sosa Illamba –quien muere al momento de dar a luz durante la maldita travesía– salva la vida y alcanza las playas de su nueva *matria*. Las mujeres indias lo reciben y amamantan (Zapata, *Changó* 146), con ello, el encuentro de África y Amerindia tiene lugar en la novela, simiente de la alianza entre las sangres oprimidas que *Changó* demanda para la liberación de los *ekobios* en América.

Cartagena de Indias es el siguiente punto del muntu americano. En esta segunda parte de la novela, la dimensión espiritual adquiere relevancia como campo de lucha político-cultural de las concepciones y prácticas mágico-religiosas africanas de esclavizados o cimarrones *versus* la misión evangelizadora cristiana y la Santa Inquisición. El conflicto entre espiritualidades se deja ver en las relaciones tirantes, pero con mucho afecto, entre Domingo Falupo (nombre colonial-cristiano de Benkos Biohó) y el padre Pedro Claver, sacerdote

jesuita cuya misión evangelizadora es empática a las vidas desgraciadas de los esclavizados *negros* en Cartagena.

Benkos Biohó, rey de los palenqueros y del muntu en el Nuevo Mundo, líder de la conjura de rebelión entre los africanos, es capturado el día de su coronación gracias a una traición. Ante las imputaciones del Santo Oficio y las insistencias del padre Pedro Claver, Benkos se niega –sin dar concesión alguna– a abjurar de sus creencias, ni se permite siquiera *soñar con la gloria de los apóstatas*. El tribunal de la Santa Inquisición declara culpable al liberto Domingo Falupo (Benkos) y lo condena a muerte. El cuerpo del rey Benkos es velado en el Palenque.

V. HAITÍ Y LOS ENEMIGOS A MUERTE

La revolución haitiana es la referencia histórico-política por excelencia de Afroamérica. Sin restar los méritos bien ganados de esta experiencia de liberación, llamada con toda razón histórica la “revolución-madre” (Manigat 200), resulta ser la primera revolución de independencia de Nuestra América, única guerra victoriosa hecha y liderada en su mayoría por sujetos que se liberan de la esclavitud por sí mismos. “La rebelión de los vodús” –tercera parte de la obra– desvela una de las contradicciones iniciales de Haití, Nuestra América y la América-toda: al interior de un pueblo libre no puede habitar un pueblo esclavo.

La novela recrea, ficcionalmente, el encuentro entre Henry I, el rey Christophe –rey de Haití–, con el *Barón Samedi*, *Lwa* del *vodou*, *Lwa* de los muertos, perteneciente al rito *Petro*, uno de los *Lwas* engendrados desde la experiencia histórico-cultural haitiana, o sea, un *Lwa* que no hace el viaje trasatlántico, un *Lwa* que no viene propiamente de tierras africanas, pero que, por supuesto, su gestación en la isla se nutre de la matriz etnocultural africana pero reconfigurada al mundo antillano.

El *Barón Samedi* le recrimina al Rey Henry I que, durante la construcción de la Ciudadela, aquella fortaleza magnífica al norte de Haití, parte de un sistema de fortificaciones que son la línea de defensa ante el peligro de una invasión de reconquista por parte de Francia, miles de hombres y mujeres perdieron la vida: aplastados por rocas, flagelados, muertos de inanición y sed. Manuel Zapata muestra las implicaciones de este episodio histórico para la memoria nacional haitiana mediante los recursos críticos contenidos en Afroamérica, en este caso en la tradición del *vodou*.

La ciudadela es el gran símbolo del Haití liberado, la expresión material de la decisión de los hijos e hijas de Haití por defender su patria recién parida, y también es la primera contradicción de Haití como nación: la defensa de la libertad supuso durante la construcción de la ciudadela la vuelta a las condiciones de esclavitud de miles de haitianos, ya que según algunas fuentes historiográficas 20 mil trabajadores participaron en esta fortaleza magnífica y terrible. El diálogo de Henry I y el *Barón Samedi* revela esta contradicción.

–Es mejor que mueras como un rey... No mendigues plazos. Todos se han vencido. // [...] –Hay algo que no alcanzo a comprender, barón Samedi. Eres injusto... ¡Te he dado de comer tantos muertos! // –Ahorra tus discursos. ¿No te das cuenta de que eres difunto? Me he tragado uno a uno los veinte mil hombres que sepultaste construyendo tus ciudades. Los que murieron aplastados por las rocas, aquellos que, de rodillas, flagelados, pedían un poco de agua. Cada piedra de tu fortaleza es un montón de huesos triturados. ¡Míralos, ya se levantan! // La colosal La Ferrière comienza a desintegrarse. (Zapata, *Changó* 308)

La marcha unida de Afroamérica y Nuestra América precisa examinar Haití, considerar todos sus rostros, consecuencias, orientaciones fecundas y sus límites. En el campo político –e historiográfico– afroamericanista o afrodescendiente en las Américas vindica la revolución negra de Haití como una de

sus referencias históricas máximas. Nuestra intención no es realizar una crítica a esta posición, de hecho, la suscribimos. Empero, a partir de la lectura crítica que nos resulta de *Changó, el gran putas* y consideramos que, en consonancia con el propio Manuel Zapata Olivella, llamamos la atención a la necesidad de no desatender las tensiones y contradicciones al interior de Afroamérica. Esta es una de las lecciones de Zapata en *Changó: la Citadelle Laferrière* guarda dos rostros que son enemigos a muerte: la liberación y la esclavitud.

VI. LA CONJURA DE AFROAMÉRICA Y EL MOSAICO ETNOCULTURAL DE LA AMÉRICA-TODA

Simón Bolívar, el libertador de la América meridional, es el único personaje en la novela juzgado por un tribunal de ancestros. No obstante, las *Tablas de Ifá* le predestinan un futuro glorioso como libertador de varias naciones (Colombia, Venezuela, Ecuador, Bolivia). El caso de Bolívar para los orichas —principalmente Elegba, Changó y Yemayá— suscita un problema de difícil y dolorosa solución. La acusación imputada al libertador es mantener en la esclavitud a los *ekobios*. La liberación plena de Nuestra América, de la América meridional, no puede ser si la ruptura de las cadenas no se realiza al interior de sí. En este sentido, la liberación de Nuestra América no puede ser sin la liberación de Afroamérica. O *todas las sangres oprimidas* se liberan juntas, o ninguna —en lo individual— rompe las cadenas de la esclavitud; es la palabra de *Changó*.

La desobediencia de Simón Bolívar para con su destino libertador, y en rebeldía contra el mismo *Changó*, sella su no-retorno cuando ordena el fusilamiento del almirante zambo José Prudencio Padilla. En la novela se afirma que a Simón Bolívar su misma sangre española de criollo traiciona a la sangre indígena y afroamericana —que le es constitutiva de

su ser y estar en el mundo—, igual que muchos otros criollos americanos traicionaron a sus pueblos a lo largo de las repúblicas de Nuestra América.

Los episodios mexicanos de la obra conjuran Afroamérica, Amerindia y el mosaico etnocultural de la América-toda. El saludo de mano de los generales-curas Miguel Hidalgo y José María Morelos anudan *todas las sangres oprimidas*: “güeros, jarochos, mestizos y mulatos, a los indios y negros” (Zapata, *Changó* 420). En particular, José María Morelos, por mandato de los abuelos olmecas —ancestros indígenas, “ngangas poderosos de artes mágicas” (Zapata, *Changó* 406)—, es llamado a defender y liberar su raza. *Nagó* le dice: “—Has sido escogido para que devuelvas la dignidad a los indios y negros oprimidos, a sus descendientes mestizos, zambos y mulatos. A todos congregarás con tus gritos, con tu caballo y tu espada” (Zapata, *Changó* 410).

La historia del mulato Aleijandinho, escultor insigne del barroco americano en las tierras del Brasil, quien en la novela a consecuencia de la lepra le amputan dedos, manos y pies, reconocido por los motivos religiosos de su arte, es una historia del reencuentro con los ancestros y su vínculo con la cultura popular, las artes y la religión, una vindicación del papel creativo de los sujetos racializados afrodescendientes (Ponce 193).

VII. *CHANGÓ, EL GRAN PUTAS* Y EL ENCUENTRO CON LA AMÉRICA-TODA

Changó, el gran putas es un ejercicio literario que contribuye al reavivamiento de la vida cultural de Nuestra América y deviene la expresión político-cultural de la Afroamérica en lucha, cenit de su madurez literaria y reflejo de la intensa experiencia histórico-política de Manuel Zapata Olivella. Esta aserción se anuda al contexto del movimiento por el reconocimiento e

inclusión de los sujetos y comunidades racializadas (*negros*) en la sociedad colombiana de los años ochenta y noventa del siglo XX, cuya conquista mayor es la Ley 70 (1993), la cual reconoce los derechos étnico-territoriales de las comunidades negras en Colombia (Ponce 9).

Este momento histórico del movimiento afrocolombiano en el año de 1993 es resultante de una acumulación histórica de fuerzas, que se advierte nítidamente al menos desde la década de 1940, en la cual Manuel Zapata Olivella tiene una labor destacada junto a otros intelectuales y artistas *negros* –racializados– como lo son sus hermanos Delia y Juan Zapata Olivella, Aquiles Escalante, Rogelio Velázquez, Sofonías Yacup, Natanael Díaz, Arnaldo Palacios, Carlos Arturo Truque, Diego Luis Córdoba y Valentín Moreno Salazar.

Las relaciones de amistad y colaboración de Manuel Zapata desbordan el escenario de la *negritud* colombiana para abarcar las constelaciones afroamericana y africana, y el mundo entero. Son conocidas su amistad con Langston Hughes (poeta estadounidense), Abdías do Nascimento (sociólogo brasileño), Nicomedes Santacruz (folclorista peruano), Aimé Césaire y Edouard Glissant (poetas martiniqueños), Alejo Carpentier (escritor cubano), León-Gotran Damas (poeta guyanés), Léopold Sédar Senghor (poeta senegalés), entre muchos otros.

Cabe preguntarse, entonces, en qué sentido la novela contiene pautas para historiar las relaciones de Afroamérica y Nuestra América, en tanto que totalidades históricas y concrescentes entre sí. La propia biografía de Zapata Olivella, que nutre la hechura de la novela, en su pasión vagabunda que tanto lo caracteriza, en sus viajes por el continente y por el mundo entero se halla presente el interés de desentrañar la América-toda, tanto Nuestra América como la Otra América, y desvelar las conexiones que no se pueden romper entre la América-toda y África.

La novela cuenta las experiencias del muntu en distintas geografías y tiempos, tejidas por la acción de los ancestros y *orichas*. *Changó, el gran putas* nos conduce desde África, cruza el Atlántico, se desarrolla en el sur del continente (la gran Colombia, Brasil), Haití, México hasta llegar a los Estados Unidos.

Los derroteros del muntu americano pueden ser vistos como parte de la búsqueda de la convergencia posible de los factores continentales, Nuestra América y la Otra América, gracias a la mediación de Afroamérica. Zapata habla de esto en su texto autobiográfico: *¡Levántate mulato!* (348-51). Un afán de reconocimiento recorre las venas de *Changó, el gran putas*, no con el rostro imperialista de la Otra América, sino con esa Otra América profunda, la Otra América soterrada y desdeñada, explotada y oprimida. A esa Otra América es a la que invoca la quinta parte “Los ancestros combatientes”.

Los correlatos entre la vida/obra de Manuel Zapata Olivella abonan a esta idea del reconocimiento entre las Américas con la mediación de Afroamérica. Me refiero a que algo de este encuentro tiene lugar en la amistad de Zapata Olivella y Langston Hughes. O en aquella anécdota que le escuché a William Mina respecto a la sorpresa y admiración que le causó a Angela Davis, en una visita que realizó a Colombia, cuando se enteró de que este escritor afrocolombiano se había inspirado en ella para escribir partes de una novela. Es bastante conocido que Angela Davis es una de las fuentes nutricias de *Agné Brown*, una de las protagonistas de esta quinta parte de la novela de *Changó*.

Ciertas obras de Zapata Olivella como *Chambacú, corral de negros* (1963), *Pasión Vagabunda* (1949), *He visto la noche* (1953) y *Changó, el gran putas* (1983) se pueden hilar en esta idea de los viajes realizados por Manuel, que, de alguna manera, pueden ser vistos como la historia del descubrimiento y encuentro con las Américas.

Es más, pudiera ser que la lectura de conjunto de la vida/obra zapatiana nos lleve al encuentro de Nuestra América, Afroamérica y la Otra América profunda en las posibles líneas de convergencia entre Chambacú, aquel histórico barrio de Cartagena y Harlem en Nueva York. Chambacú y Harlem son símbolos de las resistencias, de las luchas, de la creatividad y las contradicciones de Afroamérica. Contradicciones que Manuel Zapata nos muestra en su vida/obra, y su lectura nos posibilita establecer relaciones inmediatamente no perceptibles, pero que están ahí.

VIII. A MODO DE CIERRE

Changó, el gran putas de Manuel Zapata Olivella entraña históricamente Afroamérica mediante los recursos críticos de sus propias tradiciones culturales, las cuales devienen en fuentes nutricias de la novela: la filosofía del muntu y las religiones populares tradicionales, y es –en el presente ensayo– punto de partida para el diálogo entre Afroamérica y Nuestra América.

La vida/obra zapatiana, no únicamente *Changó, el gran putas* –aunque quizá sea la obra que fecunda más y mejor nuestra idea–, revela las líneas convergentes de Afroamérica y Nuestra América; se trata de una referencia central en el proyecto de una teoría de Afroamérica desde un horizonte de sentido nuestroamericano.

¿Cuáles son los puntos de diálogo entre *Changó, el gran putas*, la vida/obra zapatiana y el pensar *nuestroamericanamente* Afroamérica?

1. La Afroamérica de *Changó* y Nuestra América tienen orígenes históricos coloniales; sin embargo, toda su vida está marcada por la negación de este origen y sus historias son una lucha de liberación sempiterna.
2. Ambas totalidades, como lo dicta el mandato de *Changó*, se liberan *a través de todas las sangres*. El mosaico

etnocultural nuestroamericano habita la África de América, así como, en Nuestra América habita Afroamérica.

3. *Changó, el gran putas* y la vida/obra de Manuel Zapata, al igual que la vida/obra de José Martí y la tradición nuestroamericana, fecundan la búsqueda del encuentro entre Afroamérica, Amerindia, Nuestra América, la Otra América, África y Europa.
4. La novela atesora una visión histórica crítica que expone límites, contradicciones, tensiones, alcances, posibilidades y orientaciones fecundas. Los episodios sobre la *Citadelle* en Haití y el juicio a Bolívar por el tribunal de ancestros son referencias mayores.
5. Esta perspectiva crítica de la vida histórica continental está infiltrada, epistemológicamente, por principios fundamentales de los sistemas religiosos afroamericanos y la filosofía del muntu.
6. Las vidas/obras de Zapata y Martí contienen atisbos para elaborar una teoría de las rutas, la del esclav(izad)o y la ruta de la rebelión.
7. Sus legados, así como Afroamérica y Nuestra América, cultivan, epistemológicamente, esfuerzos por romper las cadenas del colonialismo y la esclavitud, en tanto que parámetros del pensar. Es más, vindican su opuesto, son *praxis* realizadas desde un horizonte de sentido impregnado de las luchas de emancipación de *todas las sangres oprimidas*.

BIBLIOGRAFÍA

CERUTTI GULDBERG, HORACIO, *Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi*. CRIM/CCyDEL-UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 2000.

- HENAO RESTREPO, DARÍO, *O Código Xangô. A cosmivisão mito-poética de matriz africana em Changó, el gran putas de Manuel Zapata Olivella*. Tesis. Universidad Federal de Río de Janeiro, 2015.
- KAKOZI KASHINDI, JEAN BOSCO, *La dimensión étnico-política de Ubuntu y la superación del racismo en Nuestra América*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- MANIGAT, LESLIE, *Éventail d'histoire vivante d'Haïti*. Collection du CHUDAC, 2001.
- MARTÍ, JOSÉ, *Obras Completas. Edición crítica*, tomo 1. Centro de Estudios Martianos, 2016.
- , *Obras Completas. Edición crítica*, tomo 20. Centro de Estudios Martianos, 2016.
- MARTÍNEZ MONTIEL, LUZ MARÍA, “Herencia africana, tercera raíz de la identidad nacional”, entrevista con Patricia Vega. *La Jornada*, julio 1998. <https://www.jornada.com.mx/1998/07/13/cien-galeria.html>
- ORTIZ, FERNANDO, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Biblioteca Ayacucho, 1987.
- GARCÍA PEÑALOZA, CLAUDIA, *La idea de raza de Franz Fanon y su influencia en el estudio de la afrodescendencia latinoamericana*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- PONCE ARRIETA, ROXANA, *Sectores populares afrocaribeños y mestizaje triétnico en Changó, el gran putas*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- SIERRA DÍAZ, DIANA CAROLINA, *A la sombra del baobab de profundas raíces: el Muntu Americano en Changó, el gran putas*. Tesis. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2015.
- ZAPATA OLIVELLA, MANUEL, *La rebelión de los genes: el mestizaje americano en la sociedad futura*. 2da Edición. Universidad del Valle, 2020.
- , *¡Levántate mulato! Por mi raza hablará el espíritu: autobiográfico*. 2da edición. Universidad del Valle, 2020.
- , *Changó, el gran putas*. Prólogo de Darío Heno Restrepo. Ministerio de Cultura, 2010.

II

Etnopoéticas y religiosidad: sincretismos y poéticas rituales

La bruja Tituba: una guardiana del conocimiento ancestral y constructora de una memoria colectiva

Claudia Gil de la Piedra

Resumen

La brujería ha fascinado a personas de muy diversas culturas y ha modelado por siglos una parte importante del imaginario popular. En este trabajo se analizará la representación de la bruja en la novela *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (1986) de Maryse Condé. Dicha representación resulta relevante pues aborda la confrontación de dos visiones de la mujer curandera, desde dos puntos de vista culturales opuestos: el africano y el occidental. A su vez, la novela sugiere que la mujer curandera es, en realidad, la guardiana de las tradiciones y la perpetuadora de la cultura africana entre los descendientes que han sido esclavizados en América. Esta visión no sólo implica un cambio de perspectiva en relación con las mujeres y su función social en la cultura africana, sino la emergencia de una nueva subjetividad colectiva que toma voz a partir del discurso del personaje de Tituba, portadora de la memoria colectiva de sus ancestros.

Palabras clave: Afrodescendencia, bruja, esclavitud, memoria colectiva, tradición.

Abstract

Witchcraft has fascinated people from many different cultures and, for centuries, has shaped an important part of the popular consciousness. This paper aims to analyze the witch's representation within the novel *I, Tituba, black witch of Salem* (1986), by Maryse Condé. This representation is relevant because it approaches two opposite visions of healer women, from two opposite points of view: Western and African. At the same time, the novel suggests that the healer woman is, indeed, the guardian of tradition and the perpetuator of African culture among the descendants who have been enslaved in America. This vision does not only imply a change of perspective concerning women and their social function in African culture, but also the emergence of a new collective subjectivity which raises its voice from Tituba's main character speech, preserving ancestral collective memory.

Keywords: Afrodescendence, Collective memory, Slavery, Tradition, Witch.

Résumé

La sorcellerie a fasciné les gens de différentes cultures et pendant des siècles, elle a façonné une partie importante de l'imagination populaire. Dans ce travail, on analysera la représentation de la sorcière dans le roman *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* (1986), écrit par Maryse Condé. Cette représentation est pertinente car elle aborde la confrontation de deux visions de la sage-femme dès deux points de vue opposés : l'africain et l'occidental. En même temps, le roman suggère que la sage-femme est, en réalité, la gardienne des traditions et la protectrice de la culture africaine parmi les descendants qui ont été esclavagés en Amérique. Cette vision implique un changement de perspective en relation avec les femmes et leur fonction sociale dans la culture africaine, mais aussi l'émergence d'une nouvelle subjectivité collective qui prend la parole à partir du

discours du personnage de Tituba, porteuse de la mémoire collective de ses ancêtres.

Mots-clés: Afrodescendance, esclavage, mémoire collective, sorcière, tradition.

*Sin nosotras, ¿qué sería el mundo? ¿Eh? ¿Qué sería?
Los hombres nos odian y sin embargo les damos unos útiles
sin los que su vida sería triste y limitada.
Gracias a nosotras pueden modificar el presente, a veces leer el futuro.
Gracias a nosotras pueden esperar. Tituba, somos la sal de la Tierra.*

Condé, Yo, *Tituba, bruja negra de Salem* 50-1

INTRODUCCIÓN

Tanto en África como en el Caribe, las mujeres desempeñaron un papel fundamental como sanadoras y educadoras; asimismo, eran las guardianas del conocimiento ancestral que se pasaba de generación en generación. En este análisis se afirma que la novela *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* (1986) muestra cómo las mujeres portadoras de sabiduría fueron estigmatizadas como brujas por los esclavistas como una manera de suprimir la memoria y el conocimiento africanos y, a su vez, como un medio de erradicar su identidad. En esta obra, la autora Maryse Condé aborda la maternidad negada y la esclavitud femenina de los pueblos negros en el Caribe durante el siglo XVII como manifestaciones de la violencia colonizadora y como un intento de suprimir la continuidad de las tradiciones africanas en América.

Maryse Condé es una escritora francófona nacida en Point-à-Pitre, en el territorio francés de ultramar de Guadeloupe, en 1937. Condé ha ganado diversos premios literarios como *Le Prix de l'Académie française* (1988), *Le grand prix du roman métis* (2010) y el Premio Nobel Alternativo de literatura (2018). Su narrativa se enfoca en la esclavitud, el racismo y

la confrontación de la cultura negra y afrodescendiente con la cultura occidental. La autora se refiere a sí misma como una escritora comprometida y activista política, “I cannot prevent myself from thinking about political ideas, political fight, political struggles”.¹ La resistencia cultural ha caracterizado la obra de Condé, quien ha situado estas luchas en diversos contextos y épocas dentro de sus novelas, aunque su natal Caribe es, sin duda, su escenario preferido. En sus novelas, Condé no sólo explora la naturaleza del mestizaje racial africano, sino también la hibridación lingüística entre el francés, el creol, el inglés y las lenguas africanas. Asimismo, la autora ha aportado una perspectiva feminista dentro de la tradición del movimiento de la negritud.

La novela *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* se desarrolla entre Barbados y Massachusetts; cuenta en primera persona, a modo de autoficción, la vida de Tituba. La protagonista narra su historia desde el momento de su concepción hasta su muerte, detallando la temporada de su esclavitud, el tiempo que vivió aislada del mundo en una choza, su matrimonio con el esclavo John Indio, la relación con sus posteriores amantes y el viaje que emprendió, en calidad de propiedad del Reverendo Samuel Parris, a Massachusetts, donde fue perseguida y acusada de brujería. Puesto que sobrevivió a la caza de brujas, Tituba regresó a su natal Barbados a reencontrarse consigo misma y a cumplir su función como sanadora.

Para comenzar el análisis de la novela, es preciso definir el concepto de “bruja” desde dos perspectivas opuestas. Por un lado, la bruja tiene su origen en el mundo pagano; es decir, todo aquello que está fuera de la religión judeocristiana, como señala Lourdes Somohano: “No existía un juego aparte del

¹ No puedo impedirme a mí misma pensar en ideas políticas, peleas políticas, luchas políticas”. La traducción es mía. Wolff, Rebecca. “Maryse Condé” *Bomb Magazine*, no. 68, 1999. Recuperado de <https://bombmagazine.org/articles/maryse-cond%C3%A9/> Web 11/01/21

cristianismo, lo que encajaba estaba en la parte del bien, lo que no en la del mal” (78). En ese sentido, todas aquellas culturas que no se rigen por los principios cristianos: judíos, afrodescendientes, amerindios, etc., pasaron a formar parte del “mal”. Por otro lado, encontramos la figura de la mujer chamana, comadrona, curandera, la cual, de acuerdo con historiadores como Édouard Brasey, “eran generalmente campesinas iletradas cuyos poderes se apoyaban en una observación escrupulosa de las leyes de la naturaleza y del corazón humano” (23). Estas se ocupaban de sanar el cuerpo y la mente de los miembros de su comunidad y fungían como un puente entre el mundo físico y el espiritual.

Una vez señaladas ambas concepciones de la bruja, será necesario enfatizar la relación de esta con la tradición oral y la función que desempeña en la preservación de la cultura. Finalmente, haré referencia de cómo la cultura africana, sus secretos y su ciencia sobrevivieron a pesar de la esclavitud y cómo se representa este proceso en la novela; esta alude a la preservación de las tradiciones africanas hasta nuestros días.

1. LA BRUJA SANADORA

En las culturas y religiones fuera del cristianismo existía un personaje fundamental en las comunidades: la curandera. Por lo general, estas mujeres se caracterizaban por ser solitarias, pues dedicaban su vida a la observación del entorno natural, al conocimiento de las plantas y la medicina, a atender a aquellos que enfermaban y a asistir los partos y defunciones, lo cual les otorgaba un carácter de intercesoras entre el mundo visible y el invisible. Las curanderas representaban la sabiduría, pues se decía que entraban en estrecha relación con la naturaleza y aprendían a conocer sus secretos. Esta figura era femenina, pues las mujeres representaban el principio del origen de la vida y la fertilidad en razón de su posibilidad de dar a luz.

En las civilizaciones celtas, la mujer curandera era la depositaria de los conocimientos medicinales. Por esta razón, el jardín personal era una necesidad esencial, como señala Édouard Brasey: “las brujas eran la mayoría de las veces curanderas que trataban a sus pacientes utilizando plantas y la magia natural” (23). Al mismo tiempo, las curanderas de la Europa pagana relacionaban las propiedades curativas de las plantas con oraciones, fórmulas consagradas y rituales, ya que no sólo se utilizaba la planta, sino que se invocaba el poder curativo de esta y la ayuda de los espíritus de la Tierra. Según Brasey, “la curación no viene únicamente de la planta, sino ante todo del espíritu de la planta que habita en ella” (24).

Estas creencias de la Europa pagana encuentran un paralelo con las sociedades africanas, donde las curanderas y parteras poseían el conocimiento de la Tierra y de la naturaleza, y lo compartían entre ellas. Con base en esta herencia cultural, dentro de la ficción, Maryse Condé representa la enseñanza-aprendizaje entre las mujeres sanadoras a través de la relación entre Tituba y su mentora Man Yaya:

Man Yaya me enseñó a distinguir las plantas. Las que inducen al sueño. Las que curan llagas y úlceras. Las que hacen confesar a los ladrones. Las que calman a los epilépticos y los sumen en un descanso beatífico. Las que ponen en los labios de los furiosos, de los desesperados y de los suicidas palabras de esperanza. (Condé 41)

Asimismo, la autora enfatiza que el conocimiento implica el entendimiento del medio y la fusión espiritual entre este y los individuos. A su vez, el personaje reafirma el poder de la Naturaleza por encima del género humano:

Man Yaya me enseñó a escuchar el viento cuando se alza y mide sus fuerzas sobre las chozas que se dispone a destruir. Man Yaya me enseñó el mar, las montañas y los montes. Me enseñó que todo vive, que todo tiene un alma, un aliento. Que todo debe ser

respetado. Que el hombre no es un señor recorriendo a caballo su reino. (Condé 41)

En la cita se deja ver la oposición del pensamiento de Maryse Condé respecto al colonialismo europeo, cuyos principios son completamente opuestos a las creencias que Tituba refleja en la novela.

Aunado a su aprendizaje como curanderas, estas mujeres tenían una función memorística. Debido a que en las comunidades africanas no existía la escritura, su conocimiento se transmitía oralmente de generación en generación. Posteriormente, los esclavos negros en América tampoco tenían modo de escribir, así que la oralidad se convirtió en un medio de resistencia. Las mujeres como Man Yaya y Tituba preservaban las recetas de herbolaria, las historias míticas y fundacionales y las creencias espirituales. En la novela de Condé, Tituba se presenta como curandera, sanadora y, además, como contadora de historias, a través de las cuales entabla una comunicación especial con su ama, Elizabeth Parris, y su hija Betsey, al compartir con ellas algunos relatos tradicionales africanos: “Generalmente, mis conversaciones con ama Parris no tomaban aquel rumbo. Le gustaban los cuentos que encantaban a Betsey: los de la araña Anancy, los de gágés (poseídos), los de soukougans, el de la bestia del Man Hibé, que caracolea en su caballo de tres patas” (Condé 83). Al preservar este saber, la curandera no sólo era la sanadora de su pueblo, sino la depositaria de su tradición y una puerta que comunicaba la oralidad africana con el mundo exterior.

Condé representa en el personaje de Tituba la tradición guardada por estas mujeres pero, al mismo tiempo, su hibridación con otras culturas al migrar a las Antillas. Esto se trata de una reformulación de la concepción de una curandera africana en un mundo nuevo, que debe enfrentarse a la hostilidad y al rechazo de los blancos. Amaechi Henry Okafor (2015) explica que esta reformulación se ilustra en el mismo

personaje de Tituba, quien resulta ser la síntesis forzada de dos culturas: “On peut tirer que la mère de Tituba était violée par un Blanc qui a produit Tituba (une mulâtre), on va situer cette situation comme la naissance d’un choc d’identité”² (7). En efecto, la novela comienza con la brutal descripción de la violación de la madre de Tituba en su ruta naviera hacia América, que alude igualmente al sometimiento, la violencia y la imposición más allá de lo individual: “Un marino inglés violó a Abena, mi madre, en la cubierta del Christ The King, un día de 16... cuando el navío navegaba hacia Barbados. De aquella agresión nació yo. De aquel acto de odio y desprecio” (Condé 33). El discurso pone de manifiesto la humillación de la que Abena es víctima como mujer, aunque este acto funciona como una alegoría de la esclavitud y el abuso inhumano a los que son sometidos los africanos desde que son arrancados de su tierra.

La consecuencia más visible de este choque es la ruptura de la identidad del negro que se ve arrastrado a América, despojado, desposeído y sometido; este es, además, obligado a adoptar las costumbres ajenas en un lugar que le es ajeno. En consecuencia, existe una pérdida de la memoria de los ancestros. La ruptura se muestra en la novela a través de los personajes, como explica Henry, quien afirma que el alejamiento entre Tituba y la cultura africana es inevitable debido a las nuevas condiciones de esclavitud y sometimiento que experimentaban los negros en América; este es representado dentro de la novela de Condé a través de la muerte de Man Yaya:

Ainsi on peut catégoriser la mort de Man Yaya comme la mort à l’attachement en Afrique, mais aussi, l’acceptation des cultures

² Se puede deducir que la madre de Tituba fue violada por un blanco, cuyo producto es Tituba (una mulata). Vamos a situar este suceso como el nacimiento de un choque de identidad. La traducción es mía.

diverses aux Antilles, on a fait la catégorisation car dans le roman on a vu que Man Yaya était attachée à l'Afrique, son berceau. (8)³

En el nuevo mundo, fue preciso cambiar de prácticas y de costumbres, y reinventar la identidad en un contexto diferente. Así lo muestra Tituba, quien en América debe valerse de nuevos recursos. Su soledad es forzada pues ella es expulsada de su comunidad por la voluntad del amo blanco; volver a las plantaciones o hacerse visible para los blancos implica perder su libertad y volver a ser esclava. La duda surge en ella cuando se enamora de John Indio, su marido. Tituba oscila entre la esclavitud al lado de John Indio y la responsabilidad de llevar a cabo su aprendizaje en soledad. Al final, Tituba decide vivir con los blancos por amor a su pareja y emprende una nueva vida bajo el mando de amos puritanos que la llevan a Estados Unidos. Este suceso cambia su vida y la aleja de sus raíces étnicas y sus tradiciones.

Al llegar a Massachusetts, Tituba se ve privada de las plantas medicinales y los recursos naturales que ella conoce, por lo que se ve forzada a improvisar: “Sin embargo, me faltaban los elementos necesarios para la práctica de mi arte. Los altares del invisible. Los condimentos de sus manjares favoritos. Las plantas y las raíces de la curación. Decidí usar subterfugios” (Condé 87). En este nuevo entorno, la protagonista es guiada por una nueva mentora, Judah White, quien se presenta como una amiga de Man Yaya. “La vieja Judah me indicó el nombre de cada planta con sus propiedades” (Condé 95). Esta cita sugiere que este conocimiento ancestral ha estado presente en distintos pueblos, en diversas regiones, por muchas generaciones. Asimismo, se observa la solidaridad cultural que reafirma la tradición ancestral, la cual se niega a ser olvidada.

³ Así, se puede categorizar la muerte de Man Yaya como la muerte al apego por África, pero también, la aceptación de diversas culturas en las Antillas, se hace la categorización porque en la novela se ha visto que Man Yaya estaba apegada a África, su cuna. La traducción es mía.

Tituba encarna la resistencia del conocimiento aprendido. Ella decide no olvidar y mantiene viva la memoria de sus ancestros, sus invisibles, quienes la acompañan en su tránsito por la vida, como se observa en la novela: “Los muertos sólo mueren si mueren en nuestro corazón. Viven si los queremos, si honramos su memoria, si colocamos sobre las tumbas sus alimentos preferidos, si nos recogemos regularmente para comulgar con su recuerdo” (Condé 41). Podemos interpretar esta relación con los ancestros como un canal de comunicación entre el mundo físico y el mundo mágico-espiritual, pero también como una persistencia de la memoria que mantiene cerca de ella los conocimientos necesarios sobre la naturaleza y sobre la vida misma. Esta base de identidad acompaña a Tituba a lo largo de su travesía de ida y vuelta a Massachusetts, y le proporciona la fortaleza necesaria para sobrevivir al duro juicio de los colonizadores en Salem. Tituba no era consciente de que todo lo que ella había hecho hasta ese momento formaba parte también del imaginario de los blancos, pero no de la misma manera; por el contrario, esto constituyó un argumento para acusarla, torturarla y encarcelarla. Todos estos conocimientos y creencias tenían un nombre distinto en el discurso de los blancos: brujería.

2. LA REPRESENTACIÓN DE LA BRUJA EN OCCIDENTE

Según *Historia del diablo* de Robert Muchembled (2013), el Diablo como ente maligno y como contraparte de Dios ganó importancia a partir del siglo XII en el imaginario popular europeo. Con base en la noción del Diablo, surge también el concepto de “bruja”, que encuentra su origen en la oposición a diversas creencias paganas como la sexualidad, los rituales de ofrenda a la naturaleza, la relación con el bosque, los animales y los fenómenos naturales. Todos estos ejemplos que manifestaban ideas fuera del cristianismo sirvieron

como un pretexto para construir la imagen de las brujas: “El aquelarre, la noche, el alejamiento del resto de los hombres y la relación directa con los demonios componen la trama del futuro discurso demonológico a propósito de la secta de las brujas” (Muchembled 51). A pesar de que estas ideas fueron concebidas en Europa, se trasladaron a todo el mundo debido a la colonización. La brujería fue una creencia muy popular y sirvió como herramienta para perseguir a aquellos que eran indeseables socialmente, como sucedió en Salem, en 1692.

Robert Muchembled sitúa el primer caso de caza de brujas en Arrás, Francia, en 1460 (55-6), aunque afirma que este fenómeno no se estableció concretamente sino hasta 1487, cuando “dos dominicos, Institoris y Sprenger redactaron el primer gran tratado de la caza de brujas, el *Malleus Malleficarum*” (Muchembled 58). Dicho tratado estableció el arquetipo de la bruja, sus características detalladas para poder identificarla y la manera de protegerse de ella. Si bien, según Muchembled, muchas de las ideas en torno a la bruja ya eran comunes en el imaginario popular desde 1420, “el acento puesto de manera obsesiva sobre la responsabilidad de las mujeres en el fenómeno representaba una desviación realmente decisiva” (58).

En el imaginario occidental, la figura de la bruja era vista como una amenaza y establecía un estrecho vínculo con la idea del mal. Esto se debió a que eran culpables del “crimen de lesa majestad divina, el más grave del mundo, que, en lo sucesivo, refleja la idea de brujería” (Muchembled 79). Asimismo, a partir del siglo XVI, la bruja inaugura una relación física con el Diabolo que se manifiesta también en el cuerpo de las acusadas y en su lubricidad.

Desde un punto de vista complementario, Lourdes Somohano marca la diferencia entre la bruja y la hechicera: “una hechicera le produce mal o un maleficio a otra persona, es un acto mágico. Mientras que las brujas pueden producir o no un maleficio a otra persona, pero lo importante es que la

bruja tiene un pacto con Satanás, es una violación religiosa” (47). Con base en esta distinción, se afirma que las brujas eran muy temidas porque estaban relacionadas con lo indeseable y lo monstruoso y unidas a Satanás. Por esta razón, se les atribuían curas inexplicables, muerte de ganado, de niños, hechizos de peste y enfermedad y una lubricidad desenfrenada. Esta misma idea se plantea desde un principio en la novela bajo la creencia del “comercio con Satán”, acusación que llevaba a las mujeres a ser ahorcadas o quemadas.

Asimismo, existe una fuerte relación entre la representación de Satanás y la persecución de las esclavas negras. Para empezar, de acuerdo con Elia Nathan Bravo,

el demonio busca, para convertir, en brujas, mujeres que han sufrido contrariedades materiales repetidas, o sea, las mujeres pobres, las que están tentadas de los goces carnales, las que sienten deseos y las que sufren tristeza, porque fueron abandonadas por sus amantes, o enfermedad, entre otras causas. (129)

La idea de Nathan Bravo se encuentra igualmente en las crónicas de los juicios de Salem presentados por Bernard Rosenthal (1993), donde se corrobora la versión de Maryse Condé. Tanto Rosenthal como la autora afirman que las acusadas son Tituba (una esclava), Sarah Good (una mendiga) y Sarah Osbourne (mujer de dudosa moral), quien se encontraba en la lista de enemigos de la familia Putnam, una de las más importantes de Salem.⁴

Es importante señalar que Rosenthal presenta los juicios de Salem buscando una perspectiva objetiva para desmentir los efectos sobrenaturales. El autor explica que las alucinaciones eran debidas al cornezuelo, un hongo en el trigo que provocaba ergotismo, contrariamente a la versión de los habitantes de Salem que apelaba a las fuerzas de lo sobrenatural y

⁴ Para una referencia más amplia, consultar: Bernard, Rosenthal. *Salem Story. Reading the witch trials of 1692.*

que quedó registrada por Cotton Mather (1693). No obstante, tanto la versión de Mather como la de Rosenthal dejan fuera la imagen de Tituba. Si bien se le ha señalado como la primera acusada, su persona careció a tal punto de importancia que ni siquiera se afirma con certeza cuáles son sus orígenes. Tituba no es como otros personajes históricos pues, aunque ella inauguró los juicios de Salem, fue opacada por las acusaciones y por los acusados blancos que ahí vivían. A pesar de que existen varios libros que exponen rigurosas investigaciones históricas,⁵ ninguno parece esclarecer la historia de la esclava Tituba, a veces relacionada con los negros, otras con los indios. Maryse Condé retomó el personaje de Tituba para recrear su historia ausente. Tituba se convierte entonces en el intento de recuperación de una identidad perdida; nadie sabe de dónde vino ni a dónde fue después de los juicios de Salem. Sin embargo, la lucha que Tituba sostuvo para defender su inocencia refleja la lucha cotidiana que un esclavo tenía que librar, pues era acusado de varios delitos, condenado sin pruebas y, al igual que Tituba, era objeto de miradas reprobatorias, acusaciones e insultos que eran un complemento del juicio.

En la novela de Maryse Condé se observa que la descripción de Tituba corresponde a la enunciada por Nathan Bravo. La protagonista es esclava, pobre, ha sufrido miseria, abandono y pena por la muerte de sus seres queridos. Del mismo modo, como una consecuencia de la carencia de afecto, Tituba muestra un fuerte apego por su marido y en la novela se enfatizan las intensas relaciones sexuales entre ellos, las cuales llenan de algún modo el vacío emocional de la esclava. Aunque quizá el elemento más importante para su condena es el color de su piel: “En Bridgetown, Susanna Endicott me había enseñado que, en su opinión, mi color era señal de intimidad con

⁵ Algunos ejemplos relevantes son: *Salem Possessed: The social origins of witchcraft* (Boyer, Nissenbaum y Dietz), *Damned women* (Reis) y *In the devil's snare. The Salem witchcraft crisis in 1692* (Norton).

el maligno. [...] En Salem esta convicción era compartida por todos” (Condé 115). Entre los puritanos del siglo XVII parecía imperar la idea de que el negro era el color del Diablo, la cual se ve reafirmada en el discurso de Betsey, la hija del Reverendo Parris, a quien Tituba cuida y trata de proteger: “-¿Tú, hacer el bien? ¡Eres una negra, Tituba! Sólo puedes hacer el mal. ¡Tú eres el mal!” (Condé 131). En realidad, puede suponerse que esta asociación entre la maldad y los negros sirvió para justificar la inferioridad con la que eran vistos, para condenar su cultura y explicar la necesidad de bautizarlos y convertirlos a su religión, aun cuando ésta iba en contra de sus creencias originales, como expresa Tituba al momento de ser catequizada para poder casarse con John Indio: “Creo en Dios padre Todopoderoso, Creador del cielo y de la Tierra... Pero estas palabras no significaban nada para mí. Esto no tenía nada en común con lo que Man Yaya me había enseñado” (Condé 61). La resistencia a adoptar la religión blanca y a mostrar obediencia justificaba entonces los crímenes y torturas descritos en la novela: la violación, las golpizas, el ahorcamiento y la supresión total de los derechos humanos.

Ciertamente, a finales del siglo XVII, tanto en Europa como en las colonias americanas, la bruja pasó a englobar lo indeseable, lo temible y lo que se encontraba al margen de las normas puritanas, en el caso de Inglaterra y sus colonias, y de las normas católicas en el caso de Francia y España. Como se afirmó anteriormente, el concepto de “bruja” fue enunciado por los europeos y define una realidad sobrenatural incomprensible para el mundo cristiano occidental. Sin embargo, en la cosmovisión africana y créol-antillana, la palabra “bruja” es, de igual manera, incomprensible para los antillanos, pues las características que los cristianos identifican con una bruja pertenecen a las mujeres que, en las comunidades negras, eran sabias curanderas y desempeñan un papel de autoridad y de comunicación entre planos de tiempo y espacio, como explica Tituba:

¿Qué es una bruja? Me di cuenta de que en su boca la palabra sonaba marcada por el oprobio ¿y eso, por qué? ¿por qué? La facultad de contactar con los invisibles, de mantener un vínculo constante con los desaparecidos, de sanar, de curar, ¿no es una gracia superior de la naturaleza que inspira respeto, admiración y gratitud? En consecuencia, la bruja, si se quiere llamar así a la que posee esta gracia, ¿no debería ser mimada y reverenciada en vez de ser temida? (Condé 50-1)

Las funciones que este tipo de mujeres desempeñan forman parte de la vida cotidiana del mundo africano, y constituyen una realidad inherente y necesaria en sus colectividades. No obstante, mientras en el imaginario africano esta tradición se concibe como parte de la realidad social, el hombre blanco la estigmatizó para extirpar dicha memoria de la gente afrodescendiente que llegaba envuelta en cadenas de esclavitud. Condé explica que los colonizadores habían asociado todo aquello que rechazaba los principios cristianos y de obediencia a los blancos con Satanás, aunque la figura del Diablo era sólo conocida por los cristianos y era completamente desconocida entre los esclavos negros. Tituba se muestra asombrada cuando es acusada por primera vez de ser bruja: “—¡Con Satán! Antes de poner el pie en esta casa ignoraba hasta ese nombre” (Condé 63). Esto nos lleva a reflexionar sobre un factor más en la ruptura de identidad de los esclavos negros en América, al ser forzados a aceptar nociones ajenas que reconfiguraron sus creencias y su religión. En este caso, la idea del Mal representada por Satanás provocó miedo y puso en cuestión las creencias anteriores. En consecuencia, los negros dudaron de su tradición y de ellos mismos, pues se había esparcido en su propia mente el miedo de ser malvados y de encarnar el mal, ya que las acusaciones eran tan fuertes que provocaban la duda de su propia identidad.

3. LA MEMORIA COLECTIVA

Cabe señalar que *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* es una novela histórica, respaldada por las investigaciones de Condé en relación con los testimonios de los juicios de la caza de brujas en Salem, en 1692. Sin embargo, de acuerdo con la historia registrada por Bernard Rosenthal, el destino de Tituba después de los juicios es incierto, pues la historia se centra en los personajes blancos involucrados. Al mismo tiempo, otras representaciones literarias como la obra de teatro *The crucible* (1952),⁶ de Arthur Miller, se han enfocado en la historia de Abbigail Williams, sobrina del reverendo Parris, y algunos otros personajes relevantes en los juicios. Existen otros cuentos de horror escritos por H.P. Lovecraft, Henry Kuttner y Alan Moore,⁷ los cuales recuperan el lado fantástico y sobrenatural de las brujas de Salem. Incluso ahora, en las pocas series de televisión que han retomado este tema, como *Salem* (2014), Tituba no es más que un personaje secundario. Maryse Condé resalta el anonimato del personaje debido a su negritud como una doble condena: condenada por brujería y, posteriormente, condenada a ser borrada de la memoria social debido a su negritud:

En aquellos procesos de las brujas de Salem que harían correr tanta tinta y que excitarían la curiosidad y piedad de las generaciones futuras y se revelarían a todos como el testimonio más auténtico

⁶ La obra de teatro se estrenó en 1953 en Broadway, Nueva York. Posteriormente, la obra conoció gran éxito en Europa: Bruselas, París y Londres. Se adaptó varias veces a la pantalla; en 1957 se estrenó la cinta “Les sorcières de Salem”, que fue dirigida por Raymond Rouleau y cuyo guión fue escrito y adaptado al cine por Jean-Paul Sartre. La última versión de la pieza se estrenó en 1996, dirigida por Nicholas Hytner y fue adaptada al cine por el propio Arthur Miller.

⁷ Los cuentos a los que se hace referencia son: “El modelo de Pickman” (1927), de H.P. Lovecraft; “El horror de Salem” (1937), de Henry Kuttner, y “Compañeras de labor”, de Alan Moore (1996).

de una época crédula y bárbara, yo sentía que mi nombre sólo figuraría como el de una comparsa sin interés. Se mencionaría aquí y allá “una esclava originaria de la Antillas que practicaba seguramente el “hoodoo”. No se preocuparían ni de mi edad ni de mi personalidad [...] ¡Condenada para siempre, Tituba! (Condé 175)

Por esta razón, Condé reinventa la vida posterior de Tituba para dar sentido a la experiencia adquirida durante su viaje y visibilizar la memoria de los pueblos afrodescendientes durante su esclavitud en América durante el siglo XVII. De este modo, el sufrimiento de la protagonista se transforma en un medio de aprendizaje. La experiencia de vida de Tituba funciona como una alegoría de muchas mujeres esclavas que fueron reprimidas en sus creencias, conocimientos e incluso en lo más profundo de su humanidad: en su sexualidad y en su maternidad. Tanto Tituba como su madre son violadas y maltratadas y, en consecuencia, la maternidad es negada desde el deseo mismo de concebir. Por un lado, Abena, la madre de Tituba, la rechaza pues la criatura le recuerda su sufrimiento y humillación: “Le recordaba en todo instante su dolor y su humillación. Así, cuando me acurrucaba cariñosa contra ella, como les gusta hacer a los niños, me rechazaba inevitablemente” (Condé 37). Tituba toma consciencia de este rechazo en su vida adulta y la justifica de algún modo porque se da cuenta de que la silueta de su madre, que se manifiesta junto con la de Man Yaya desde el mundo invisible para guiarla en su aprendizaje, ya no expresa rechazo. Una vez libre de la esclavitud y el dolor, Abena es capaz de ser la madre de Tituba, en otro plano de tiempo y espacio.

Cuando Tituba comprende esta situación y, a su vez, queda embarazada de John Indio, decide recurrir a sus remedios para abortar, haciendo ver en su discurso que el aborto no remite al pecado o a la maldad, sino a una salida piadosa para no extender su sufrimiento más allá de su propia persona:

Durante toda mi infancia había visto a los esclavos asesinar a sus recién nacidos clavándoles una larga espina en el huevo aún gelatinoso de su cabeza, seccionándoles con una hoja envenenada el cordón umbilical o, también abandonándolos por la noche en un lugar transitado por espíritus irritados. Durante toda mi infancia, había oído a los esclavos intercambiar recetas de pociones, de lavados, de inyecciones que esterilizan para siempre las matrices y las transforman en tumbas tapizadas de sudarios escarlata. (Condé 94)

Tituba afirma que para una esclava la maternidad no es algo que deba celebrarse, pues es sólo la continuación de la humillación de su raza y del dolor humano. De este modo, Maryse Condé presenta el aborto como una bendición, alejado de la maldad donde lo ha situado el pensamiento cristiano occidental.

El personaje de Tituba rescata dos discursos que fueron relegados durante muchos años: uno es el de las mujeres sanadoras y el otro, el de la tradición cultural afrodescendiente en América. Por esta razón, Tituba puede considerarse una voz emergente que relata la historia de una mujer esclava, negra, curandera y ajena al mundo de los blancos. Condé le da vida para construir un discurso literario e histórico que cuenta la visión de una minoría marginalizada, abriendo un nuevo espacio textual que nos sitúa frente a otra perspectiva histórica que contradice las versiones oficiales.

Tituba se presenta como una mediadora entre el mundo físico y el espiritual según su tradición, pero al mismo tiempo, como mediadora entre el mundo afrodescendiente y el occidental. La protagonista se opone visiblemente a su marido, John Indio quien, debido a su conflicto de identidad, se “occidentaliza” y se pierde en las costumbres de los blancos, haciendo todo lo posible por complacerlos y quedarse a vivir con ellos. Incluso, este llega a traicionar a Tituba y declara en su contra en los juicios de Salem.

El estilo de la narración de Maryse Condé se opone a esa occidentalización, al igual que otros movimientos literarios

surgidos antes, como la negritud, propuesta por Aimé Césaire. Henry Okafor afirma que “les esclaves développaient la mentalité d’une question d’identité et cette question est ce que les fondateurs des différents mouvements aux Antilles ont essayé de répondre en formant l’Antillanité et la Créolité” (7).⁸ Si bien Maryse Condé reconoce la influencia de esos movimientos, buscó otras maneras de construir discursos que dieran voz a sus personajes desde una perspectiva más abierta y más humana, tomando en cuenta su interacción con el mundo occidental.

En ese sentido, Ademola Michael define el realismo mágico presente en la novela como “une réaffirmation des origines et des racines par l’écriture; une forme de lutte contre le modèle de civilisation imposée par les impérialistes occidentaux” (2).⁹ Michael afirma que el realismo mágico está asociado con las voces marginales, pues expone lo que para la civilización occidental resulta incomprensible bajo la forma de magia o fantasía. Según Michael, en la novela y a través del discurso se reafirma la brujería como una forma de alteridad, “on peut postuler que Condé essaie de proclamer que la sorcellerie n’est pas une chose mauvaise mais un réalisme que les Blancs ne comprennent pas” (Michael 8).¹⁰ En la novela de Condé se observa la representación de las creencias y realidades de la cultura no-europea en una obra literaria a través de elementos mágicos como la presencia de los invisibles, las metamorfosis en animales, los sacrificios, el conocimiento de las plantas y el dominio de los elementos naturales. No

⁸ Los esclavos desarrollaban la mentalidad de un cuestionamiento de identidad y esta cuestión es a la cual los fundadores de diferentes movimientos en las Antillas intentaron responder mediante la *antillanidad* y la *creolidad*. La traducción es mía.

⁹ Una reafirmación de los orígenes y las raíces por medio de la escritura; una forma de lucha contra el modelo de civilización impuesta por los imperialistas occidentales. La traducción es mía.

¹⁰ Podemos postular que Condé intenta proclamar que la brujería no es algo malo, sino un realismo que los blancos no entienden. La traducción es mía.

obstante, el poder curativo de Tituba no es un don divino ni una herencia puramente otorgada, sino que implica un largo proceso de aprendizaje y que ella lleva a cabo mediante su experiencia de vida, incluido el viaje a Massachusetts y la confrontación de los puritanos en los juicios de Salem.

La condena y el rechazo hacia Tituba en estos juicios no sólo tienen que ver con el racismo, sino con un completo rechazo hacia las prácticas culturales fuera de los esquemas occidentales-cristianos. Como hemos podido constatar, existe una similitud entre la función de las curanderas en África, en las Antillas y en la Europa pagana. Las acusaciones de brujería representaron el desvanecimiento obligado de la memoria y de las prácticas fuera de la religión dominante, sin importar que se tratase de África, Europa o el Caribe, lo cual debilitaba a las culturas externas y favorecía los procesos de colonización e imposición cultural. Robert Muchembled afirma que la idea del Diabolo como ente supremo de la maldad favoreció los procesos imperialistas: “Lucifer creció en el momento mismo en que Europa buscaba más coherencia religiosa e inventaba nuevos sistemas políticos, como preludio a un movimiento que iba a proyectarla fuera de sus fronteras, a la conquista del mundo desde el siglo XV” (32). En un principio, las acusaciones por brujería sirvieron para hacer una cacería local; sin embargo, una vez iniciada la colonización externa, la relación entre el Mal y lo ajeno reforzó la justificación de la invasión cultural y el sometimiento de los pueblos que quedaban fuera del marco occidental, como también subraya Condé en su novela: “La trata de esclavos se intensificaba. Nuestra gente era arrancada de África por miles. Me explicó que no éramos el único pueblo al que los blancos esclavizaban, sino que sojuzgaban también a los indios” (Condé 90). El hecho de condenar estas prácticas ancestrales enfatizaba el conflicto de identidad de los

esclavos negros y mulatos, quienes pugnaban por sobrevivir, aun a costa de traicionar su raza y sus creencias.

CONCLUSIONES

La brujería siempre ha provocado temor entre las personas, aunque ha sido considerada, al mismo tiempo, como un misterio que resulta atrayente y mágico. Las brujas son vistas como intermediarias entre el plano físico y el sobrenatural y, debido a esto, a pesar de ser temidas, son objeto de miradas, curiosidad e, incluso, fascinación. Sin embargo, de acuerdo con los textos analizados, la conexión con la magia representa la unión natural entre el ser humano, su entorno y el imperante poder de la Naturaleza. Las culturas paganas mantenían dicha relación para establecer un equilibrio en su vida cotidiana, mismo que fue roto debido a la colonización y las prácticas esclavistas. *Tituba* representa entonces esta lucha de los esclavos por configurar la memoria colectiva a pesar de la opresión y el sometimiento.

Asimismo, las brujas han formado parte de la marginalidad desde el siglo XV, como señala Robert Muchembled, y han sido el blanco de ataques donde la sociedad proyecta su miedo hacia lo ajeno y lo diferente. La noción de “bruja” surgió para provocar miedo hacia todo aquello que no se ceñía a las normas del cristianismo y sirvió para justificar el asesinato, la tortura y la esclavitud de aquellos que estaban fuera de la cultura colonizadora, incluyendo a las mujeres blancas, como lo muestran los juicios de Salem de 1692.

En el caso de *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*, la esclavitud es un tema mayor en el argumento, pues la autora moldea el carácter de la protagonista a partir de la violación y pérdida de su madre, de su padre adoptivo y la corrupción que los blancos ejercen en el espíritu de su marido, además de la violencia física y emocional que ejercen contra ella. Como

consecuencia del desmoronamiento interior provocado por este brutal sometimiento, Tituba emprende un proceso de aprendizaje centrado en la búsqueda de su identidad.

La novela puede leerse desde varias perspectivas; puede analizarse a partir del realismo mágico, apelando a los elementos folclóricos y mágicos que recrea la autora. Asimismo, puede verse a través de la lente del feminismo, al observar a una Tituba que intenta por todos los medios reivindicar su función social como mujer sabia (*sage-femme*) y que encuentra la solidaridad de otras mujeres de distintos orígenes a lo largo de la narración. Otra posibilidad de análisis se encuentra, sin duda, desde la perspectiva histórica, pues Maryse Condé recrea y ficcionaliza la historia a partir de testimonios y hechos reales para construir personajes verosímiles que invitan a una reflexión para cambiar su perspectiva respecto del papel que desempeñaron los negros, los esclavos y las mujeres a finales del siglo XVII. No obstante, desde cualquier perspectiva, la identidad negra, la esencia, aquello que llamamos *negritud*, está presente en el discurso de Condé, exponiendo la importancia cultural negra en la conformación de un nuevo continente y una nueva sociedad. Tituba da voz a su pueblo, a muchos esclavos marginados e ignorados; a muchas mujeres violadas y violentadas, y trata, por todos los medios posibles, de reivindicar su negritud. La voz de Tituba en la narrativa de Maryse Condé constituye un discurso contestatario de resistencia de la tradición que emerge desde África y que toma forma en el Caribe. Maryse Condé es una *sage-femme* que continúa la tradición de la oralidad, que preserva la memoria a través del discurso y de las historias narradas y, dentro de estas, los conocimientos y la identidad del pueblo que la ha forjado.

BIBLIOGRAFÍA

- BRASEY, ÉDOUARD, *Brujas y demonios. El universo feérico*, vol. 5. Morgana, 2001.
- BOYER, PAUL S., STEPHEN NISSENBAUM y NORMAN DIETZ, *Salem possessed: the social origins of witchcraft. Old Saybrook*. Tantor Media, 2018.
- CONDÉ, MARYSE, *Yò, Tituba, bruja negra de Salem*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.
- MATHER, COTTON, *The Wonders of the Invisible World. Observations as well Historical as Theological, upon the Nature, the Number, and the Operations of the Devils (1693)*. University of Nebraska. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1019&context=etas>
- MICHAEL, ADEMOLA, *Une étude réalisme magique de Moi, Tituba, sorcière noire de Salem, de Maryse Condé*. https://www.academia.edu/9099590/UNE_%C3%89TUDE_R%C3%89ALISME_MAGIQUE_DE_MOI_TITUBA_SORCI%D0%80RE_NOIRE_DE_SALEM_DE_MARYSE_COND%C3%89_PAR_ADEMOLA_MICHAEL?email_work_card=title
- MUCHEMBLED, ROBERT, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. Trad. Federico Villegas. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- NATHAN BRAVO, ELIA, *Territorios del mal. Un estudio sobre la persecución europea de brujas*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2002.
- NORTON, MARY BETH, *In the devil's snare: the Salem witchcraft crisis of 1692*. Vintage Books, 2003.
- OKAFOR, HENRY AMAECHI, *Étude Critique de Moi, Tituba, Sorcière de Salem, de Maryse Condé*. University of Ibadan, 2015. https://www.academia.edu/24626054/Etude_Critique_de_Moi_Tituba_Sorciere_de_Salem_de_Maryse_Conde?email_work_card=title
- REIS, ELIZABETH, *Damned women: sinners and witches in Puritan New England*. Cornell University Press, 1999.
- ROSENTHAL, BERNARD, *Salem Story. Reading the witch trials of 1692*. Cambridge University Press, 1993.

- SOMOHANO, LOURDES, *Los seres que surcan el cielo nocturno novobispano. Brujas y demonios coloniales*. Fontamara, 2013.
- WOLFF, REBECCA, “Maryse Condé”. *Bomb Magazine*, no. 68, 1 julio de 1999. <https://bombmagazine.org/articles/maryse-cond%C3%A9/>

Del *boddhisattva* budista hacia un mundo post-racial

Eric Martínez Tomasini-Bassols

Resumen

En *La flor púrpura*, la escritora Chimamanda Ngozi Adichie describe una serie de vivencias en África Occidental en el siglo XX que conforman la experiencia común de toda sociedad post-colonial, incluyendo la latinoamericana. Uno de los personajes centrales de la novela, el padre de la narradora, simboliza las contradicciones de la forma de vida instalada sobre las divisiones raciales, la opresión patriarcal y un fanatismo religioso que introduce profundas heridas en la vida de toda la comunidad. Este artículo presenta un análisis teológico-político de las sociedades colonizadas a través de la figura simbólica de los personajes de la autora nigeriana, con vistas a presentar una visión radical de un mundo post-racial.

Palabras clave: Negritudes, teología política, budismo, colonialismo, identidad.

Abstract

In *Purple Hibiscus*, Chimamanda Ngozi Adichie describes a series of common occurrences in West Africa in the 20th century, which conform the daily experience of any post-colonial society, including Latin America. One of the central characters of the novel, the father of the narrator, symbolizes the contradictions of a way of life installed on racial

divisions, patriarchal oppression and a religious fanaticism that introduces deep wounds in the life of the entire community. This article presents a theologico-political analysis of colonized societies, seen through the symbolic lens of the characters of the Nigerian author, introducing a radical vision of post-racial world.

Keywords: Negritude, political theology, buddhism, colonialism, identity.

Résumé

Dans *L'Hibiscus Pourpre*, de Chimamanda Ngozi Adichie, l'écrivaine décrit un nombre de situations vécues communes à l'Afrique de l'Ouest au XXe siècle, qui constituent l'expérience quotidienne de toute société postcoloniale, celle de l'Amérique Latine aussi. L'un des personnages clés du roman, le père du narrateur, symbolise les contradictions d'un mode de vie installé sur les divisions raciales, l'oppression patriarcale et un fanatisme religieux qui introduit de profondes blessures dans la vie de toute la communauté. Cet article présente une analyse théologico-politique des sociétés colonisées, à travers la figure symbolique des personnages de l'auteur nigérienne, dans la perspective d'introduire une vision radicale de monde post-racial.

Mots-clés: Négritudes, théologie politique, bouddhisme, identité, colonialisme.

INTRODUCCIÓN

La historia de la negritud latinoamericana, como toda narrativa, es el reflejo de una interrelación permanente: es la historia de un diálogo con sus raíces —en particular, con África— y de una conversación con la experiencia íntima y cotidiana del colonialismo que sobrevive aún en las sociedades post-independientes

en donde opera como su *arché*, su motor fundacional. Según el filósofo italiano Giorgio Agamben (2012), el *arché* significaba en griego antiguo dos cosas: por un lado, el origen, y por el otro, un mandato, obligación o imperativo. En ese sentido, si la experiencia fundacional de las sociedades latinoamericanas es la colonia, y la red semántica que esta introdujo –raza, clase, patriarcado europeo, cristianización, etc.– en gran medida lo es porque sigue operando de forma velada en todos los procesos de la vida social, como un mandato que no se deja nunca de imponer, reavivando perpetuamente su origen doloroso.

El *arché* colonialista de Latinoamérica es un vector kármico, empleando una terminología budista, que funge como línea directriz, una flecha que atraviesa la experiencia de todos los miembros de una sociedad colonizada, en donde el mandato, la orden que conlleva, se despliega de formas distintas según el espacio en donde acaece: así, por ejemplo, si aterriza en el ser de un “indígena”, ocupa la forma de una duda sobre su humanidad misma, una desaparición del ente-concepto hacia un pasado remoto y glorificado al extremo; si, en cambio, atraviesa a un afrodescendiente, lo subjetiva primero en términos de una raza que lo define, lo categoriza y lo nombra *a priori*, y de ahí le impone una humanidad *menor* frente a la norma, activando escalas de diferenciación jerárquica.

La travesía del *arché* colonialista a lo largo del tiempo, en una sociedad así impactada, produce resultantes variadas en las que un elemento común –tanto a Latinoamérica como a partes de Asia y África– es el surgimiento de procesos de identificación de los propios sujetos con los discursos y las narrativas que el dispositivo teológico-político “colonialismo” introduce constantemente en su propia relación con su cuerpo y con su mente. La dificultad más grande que enfrentan los individuos racializados en este sentido es la interiorización de una otredad invisible, una mirada que no les pertenece y desde la cual están forzados a construir su propia identidad si aspiran a ser

parte de la sociedad, que en sí misma ya está escindida, una sociedad fundamentalmente obsesionada con las imágenes y en especial, con la identidad que se construye a través de la unión del cuerpo, la persona y la imagen.

Si el tema de la identidad y de la identificación de un cuerpo con una mirada que no le pertenece y a la que tiene que responder de una u otra forma para autonombrarse es uno de los ejes rectores de la vida de un sujeto racializado, en cuanto que despliega su estancia en el mundo de forma política, es posible pensar que existe un trasfondo común entre las vivencias de la negritud en América Latina y en el África post-independiente. En ambos casos, las secuelas de esta experiencia traumática forjaron identidades sustentadas en un trasfondo teológico ocultado por la secularización que, al manifestarse en el contexto de los siglos XX y XXI con el telón de la globalización como un fenómeno de masas mundiales, produce experiencias muy similares.

Es por esto que la novela de Chimamanda Ngozi Adichie, *La flor púrpura* (*Purple Hibiscus*, en su título original en inglés), si bien transcurre en Nigeria en los años 1980, nos ofrece claves de entendimiento muy valiosas para la comprensión de estos entramados teológico-políticos y de la forma en que se conjugan distintos vectores kármicos para producir realidades contrastantes y hasta contradictorias, tanto en Latinoamérica como en África occidental, relativas a la negritud y sus vivencias. Así pues, el primer paso será analizar los elementos teológico-políticos en el rito y la liturgia del ser negro en un contexto colonial, así como el doble discurso moral y religioso que la escisión entre voluntad y potencia, persona y acto genera en la figura del padre de la narradora. En segundo término, propondremos dos aproximaciones novedosas al viacrucis fundamental de la identidad en los sujetos afrodescendientes. Por último, estudiaremos el problema del

pasaje al acto en términos de una epistemología y una política post-raciales, sobre la base de una ontología budista.

LA RAZA COMO RITO Y EL RACISMO COMO LITURGIA

En *La flor púrpura*, Chimamanda Ngozi Adichie nos presenta la historia de Kambili, una joven adolescente originaria de Enugu, Nigeria, durante el periodo de la historia de dicho país correspondiente al régimen de la junta militar que tomó el poder a través de un golpe de Estado en 1983. La familia de Kambili, rica y socialmente respetada, tiene dos núcleos: el de su padre, Eugene, su madre Beatrice y su hermano Jaja, por una parte, y el de su tía Ifeoma y sus hijos, por el otro. Ambos representan visiones opuestas de la experiencia colonial africana; en el caso de Papá Eugene, la conservadora moral católica —herencia de la colonia inglesa— es enaltecida hasta el extremo, resultando en muchos casos represora e incluso violenta; en su vertiente contraria, la vida familiar de la tía Ifeoma, una profesora universitaria, es liberal y abiertamente crítica del racismo, el machismo y los estragos de la colonización británica. Kambili se ve escindida entre ambos extremos y la trama de la novela es, *grosso modo*, el venturoso proceso de reconciliación simbólica de las contradicciones familiares en la psique de una adolescente sumamente consciente de sí misma.

A lo largo de la novela se nos ofrecen varios indicios de la manera en que los sujetos racializados atraviesan, primero, sus propios cuerpos y, posteriormente, su imagen social y colectiva en la conformación de una identidad donde la raza, sobre todo la identificación con esta, juega un papel predominante. Para fines de este ensayo, sería valioso recordar que el concepto de raza es fundamentalmente una invención en primer lugar teológica y después secularizada hasta sus últimas consecuencias —como es, por ejemplo, la eugenesia de los años 1930—. Lo que la raza inventa no es otra cosa sino un

dispositivo de clasificación de los sujetos, de jerarquización y ordenamiento dentro de la escala social que inicia con una discusión sobre el nexo entre el color de su piel y su estatus escatológico, o sea, literalmente, sobre su *alma*.

Antes de ser una discusión sobre los cuerpos, lo que preocupaba a los primeros teóricos de la raza era la salvación de los negros, los indígenas, los mestizos y otros no-blancos —ver por ejemplo la famosa *Controversia de Valladolid*— y, por lo tanto, se tuvieron que implementar mecanismos de diferenciación y tipificación de los sujetos que, uniendo un cuerpo con una determinada esencia, podían volver más eficiente el proceso de salvación de sus almas. Recordemos que la Iglesia, presente activamente de una u otra forma en todos los países colonizados, se constituyó desde sus orígenes en la Antigüedad tardía como un dispositivo administrativo destinado a realizar la economía —*oikonomía*, que significa primero administración doméstica— de la salvación, posesora de un modelo burocrático organizado sobre principios teológicos de naturaleza dogmática.

Regresando entonces a *La flor púrpura*, encontramos que la figura de Papá Eugene es un símbolo perfecto de la herencia teológica presente en el *arché* mismo del concepto de raza. En efecto, Papá Eugene es considerado como un miembro sumamente respetado de su comunidad, no sólo por ser dueño de fábricas y de un periódico, sino porque además de todo es un detractor acérrimo de la junta militar, que antepone sus ideales y sus valores cristianos a cualquier egoísmo o beneficio personal, además de ser un ejemplo moral para la sociedad de Enugu. Parte de lo que caracteriza su presencia simbólica en el pueblo, por ejemplo, es el hecho de que el sacerdote local lo utiliza en sus sermones como un referente a la altura de Jesús.

Desde el punto de vista psicoanalítico, esta figura crística es profundamente mesiánica; es decir, que el personaje de Eugene funge como un redentor mesiánico de su comunidad, con todos los atributos morales de dicha figura arquetípica.

Esto es notable en el hecho de que la historia se sitúa temporalmente durante el Domingo de Ramos, una festividad cristiana de suma importancia pues es el inicio de la Pasión de Cristo, bíblicamente su primer reconocimiento como Mesías de Israel, su coronación, en cierto modo –simbolizada por las coronas de ramos–. La entronización social de Papá Eugene es evidente a lo largo del texto, y lo que Ngozi Adiche da a entender es que detrás de esta fachada gloriosa se esconden potentes mecanismos de dominación y de violencia sutil, dirigidos principalmente en contra del círculo interno de la familia, y contra todos aquellos que no se adhieran al fundamentalismo de Papá Eugene.

Más allá de que se trata de una acérrima crítica al dogmatismo de la Iglesia Católica y a su poder psicológico de control, lo que resalta aquí es un nexo oculto entre la raza como dispositivo teológico secularizado y sus efectos visibles, que podrían resumirse empleando los muy teológicos términos de rito y liturgia. En primer lugar, el pensar la raza, en este caso la *negritud*, como un rito, es pensarla como un discurso (un mito) que se repite públicamente, asociado a una cierta práctica de carácter gestual que en conjunto forman algo sagrado. Así al menos define Émile Benvéniste este último término, cuando estudia la relación del rito con el juego. En el caso de Eugene y su relación con su propia raza, se observa a lo largo de la novela una continua necesidad, derivada de las herencias teológicas de la cristiandad en las colonias, de sacralizarla, logrando así extirparla de sí mismo y alienarse de ella, revirtiendo así una profanación incesante de los cuerpos racializados.

La sacralización de la raza es un fenómeno que hoy en día genera, en las sociedades modernas al menos, terrible confusión entre los sujetos, pues han visiblemente perdido toda noción de qué es, profundamente, lo sagrado. Lo sagrado es actualmente inaccesible para los sujetos y, por lo tanto, no se dan cuenta de que la religión, lejos de ser aquello que une a lo

humano con lo divino —como supondría un análisis etimológico banal que haría derivar la palabra “religión” de *religare*— es más bien aquello que los separa, que los coloca en esferas distintas. “Religión” vendría en realidad de *relegere*, la observación meticulosa, al pie de la letra, de las formas apropiadas que deben respetar los seres humanos para con los dioses. Sacralizar la raza significa entonces no sólo asociar un discurso mítico —el de la existencia de la raza como factor tangible de identidad y elemento de emplazamiento en el mundo— a una serie de prácticas o gestos, a un uso determinado de los cuerpos, sino en el fondo imponer una disociación interna entre el sujeto racializado y sí mismo.

El padre de Kambili ejerce en la novela una tremenda presión sobre su propio cuerpo y el de sus familiares, disciplinándolos y adaptándolos a exigencias morales represivas, destinadas a reprimir los impulsos y los deseos, sin caer en cuenta de que el argumento teológico de la raza se concentraba originalmente en definir a los cuerpos negros y amerindios como animalescos y barbáricos, impuros y sujetos a bajas pasiones; su violencia contra sí mismo y contra sus orígenes se proyecta exteriormente como un rechazo a todo lo que pertenece al grupo étnico de los Igbo —percibido por él como pagano y diabólico—, en donde la racialización nos aparece como la inserción de una mirada ajena —la del misionero europeo— que escinde al cuerpo del alma.

Para ser un buen cristiano, se nos dice a través de la figura de Papá Eugene, el hombre negro debe simultáneamente abrazar y rechazar su condición, un doble movimiento que provoca una esquizofrenia no menos peligrosa: debe por un lado aceptar su negritud, incluso enorgullecerse de ella públicamente y, al mismo tiempo, asociarla a un uso de su propio cuerpo que está continuamente en una lucha perpetua por vigilarlo, castigarlo y despreciarlo, pero desde dentro y ya no desde fuera.

Esta sacralización de la raza como dadora de identidad tiene otro cauce que es aún más evidente en la novela, el de la liturgia. La liturgia, si en su origen era el nombre de las acciones públicas llevadas a cabo en la *polis* griega, fue la traducción escogida por los evangelistas del primer siglo para el término hebreo que designaba las actividades culturales llevadas a cabo en el templo; en la patrística latina, quedó para siempre asociada a las acciones de culto realizadas por el sacerdote. Por eso la liturgia es en el cristianismo tan peculiar: trata de una praxis misteriosa, es decir, de la unión de un misterio con una práctica.

En el caso de los personajes de Ngozi Adichie, es claro que el vínculo entre el racismo, lo político y lo religioso se concretiza en una liturgia muy especial: el apelar a la identidad racial —ya sea para subyugarla o enaltecerla— implica solidificarla por medio de una práctica vital intrínsecamente dissociada de aquel que la realiza y que, sin embargo, confiere a dicho sujeto una legitimidad particular. Esta distinción entre un *opus operatum*, la efectividad de una acción sacramental, y un *opus operantis*, la modalidad subjetiva de un agente que la lleva a cabo, es fundamental en toda liturgia, y esto ha sido así, como resalta Giorgio Agamben, desde las controversias religiosas sobre el bautismo, resueltas por Pedro de Poitiers en el siglo XIII. La consecuencia directa de esta distinción es que “el vínculo ético entre el sujeto y sus acciones está roto” (Agamben 41), que son las acciones sagradas mismas las que le confieren al sujeto toda su legitimidad como operador, y no viceversa.

En este sentido, es patente en la novela que el padre de Kambili es un hombre violento, neurótico y obsesivo que hace sufrir a su familia castigos y torturas de toda índole, pero que por el simple hecho de practicar ciertas acciones moralmente legítimas ante los ojos de su pueblo —ser piadoso, generoso, honesto con su congregación, etc.— se ve legitimado y respaldado por toda la colectividad. En la medida en

la que públicamente defiende ciertas opiniones consideradas “correctas” y que su actuar social es respetable, su neurosis y su violencia privadas quedan absolutamente opacadas.

La dialéctica política del eje racismo-antirracismo opera dentro del esquema de una disociación básica entre el sujeto y su propia acción que adopta la forma de una liturgia. El supremacista blanco, por ejemplo, puede ser una persona totalmente aplaudida y celebrada por su comunidad en el día, y de noche cometer los peores actos de crueldad, y habitar sin mayor problema esta escisión porque los actos, dentro de su esquema psíquico, se justifican a sí mismos, no entorpecen ni cambian su autopercepción moral. Sigue permaneciendo, para sí mismo, como “alguien bueno”, aunque cometa actos de terrorismo a escala doméstica o local. Al extremo opuesto de este espectro, encontramos al activista político que justifica y oculta su propia violencia, su propia neurosis, detrás de una praxis reconocida como emancipatoria y libertadora. En términos de liturgia, ambos están situados en el mismo plano.

Trasladar esta experiencia descrita en la novela a los movimientos emancipatorios actuales y ver en Eugene no un caso extremo de fundamentalismo conservador, sino la cifra misma de la mayoría de los movimientos políticos que reivindican una liberación o una emancipación para ciertos grupos —es de hecho notorio, como recalca Agamben, que nuestro siglo sea aquel de los *movimientos*, es decir, de la praxis y los efectos antes que la teoría y las causas—, es alcanzar a percibir la principal problemática de la lucha por los derechos y la libertad en un contexto como el nuestro, movimientos que aún no son capaces de enfrentarse a sus propias contradicciones originarias.

DESENGANCHARSE DE LA IDENTIDAD

Si el problema fundamental en torno al racismo es la identidad, sería valioso analizar más a fondo los modos en que esta

se conforma. En su libro *Identidades asesinas*, Amin Maalouf describe cómo el apego a la identidad, sea cual sea, es una causa primordial de conflicto en el mundo; y en particular, nos hace notar que muchas veces la identidad propia no es otra cosa sino un negativo fotográfico de la supuesta identidad de otro, percibido en su alteridad radical. Esto significa que, siguiendo los pasos de una epistemología budista y no una dualista, cuando decimos “yo soy blanco”, estamos realmente afirmando “yo no soy negro” y si no alcanzáramos a percibir estas diferencias aparentes no podríamos jamás definirnos como tal o cual cosa. Estamos entonces definidos precisamente porque hay contrastes que hacen aparecer los bordes de nuestra identidad, y no porque esta sea intrínsecamente una cosa o la otra. La identidad sólo es el testimonio visible de la interrelación que nos constituye.

Así, por ejemplo, el padre de Kambili se concibe a sí mismo como marcadamente distinto del resto de los Igbo en tanto que los separa en una alteridad –como pecadores y paganos– sobre la cual refuerza su sentido de diferencia y de pertenencia a otra tradición, más noble a sus ojos, más respetable y afianzada moralmente en la rectitud. Dentro de la propia negritud, como al interior de la identidad indígena o nativa, existen aquellos que abrazan sus raíces precoloniales y aquellos que se desmarcan de ellas para ocupar un lugar aceptable para la mirada colonial. Lo paradójico de todo esto es que, de nuevo, se opera desde la base de una falsa dicotomía que dice “puedes ser un buen negro o un mal negro; puedes ser un buen indio o un mal indio; puedes ser un buen mestizo o un mal mestizo”, etcétera. Lo importante es siempre aseverar un estatus moral que defina al sujeto de forma definitiva, que nos indique si *estamos salvados* o no.

En los primeros siglos de la colonia, el estatus moral del sujeto colonizado se ve otorgado por su entusiasta adopción de lo extranjero y su rechazo a la raíz cultural; sin embargo, el

giro espiritual de la modernidad ha sido dar un vuelco de 180 grados en la dirección contraria, es decir, rechazar lo extranjero-occidental y abrazar la raíz como dadora de identidad. El problema sigue sin resolverse pues permanece intacta la dualidad fundamental a la que alude Amin Maalouf. Si antes era su identificación con lo Occidental lo que confería al sujeto un estatus —términos eurocéntricos como *moderno, integrado, cosmopolita, letrado*— parece ser que hoy, en ciertas sociedades es más bien lo contrario —*auténtico, verdadero, genuino* y demás palabras que connotan aquello que ha sido fiel a sí mismo—. Lo que antes era una condición de acceso ahora es cada vez más visto como una traición a su propia raíz, a su propia gente, un intento por pretender ser lo que no se es. El resultado es que muchas veces se viven ambas realidades al mismo tiempo, dejando al sujeto en una línea permanente de escisión interna, al borde de la esquizofrenia.

Todo apunta a que las sociedades colonizadas no consiguen admitir la idea de una identidad fluctuante o plástica, de una maleabilidad fundamental, de una pura potencia abierta. Papá Eugene necesita a los Igbo tradicionales para poder oponérseles, para asentarse en una seguridad identitaria como hombre cristiano, burgués y abierto hacia Occidente. En cierto modo nos da la impresión de que, sin ellos, él no sabría exactamente dónde situarse, pues en Europa sería visto como un excluido, como un ser atípico; sin embargo, en su propio país es visto como una figura de autoridad y de vanguardia en el sentido histórico.

El juego perverso del *arché* colonialista es que, al depositar en la identidad todas sus fichas, logra precisamente empujar al extremo la identificación con ciertos puntos de referencia, datos de índole sociológica, religiosa, étnica o cultural para darnos la impresión de que debemos escoger de una vez por todas, pero no podemos conjugar contradicciones de manera consciente y reflexiva sin sentirnos falsos, como impostores,

traidores o revisionistas; y el verdadero dominio no viene ya tanto de la opresión institucional —que es difusa e insidiosa, pero cada vez más disfrazada de derechos humanos y discriminación positiva—, sino de la obligación —de nuevo el comando, el mandamiento, el *arché*— de decir nuestra verdad, revelarnos de una vez por todas, nombrarnos como pertenecientes a tal o cual clase, raza, comunidad, religión, y que esto además implique un rito y una praxis, todo un aparato de gestos y rituales, además de una narrativa a la cual adherirse. La tesis de Foucault, según la cual la tragedia del hombre moderno no es que se vea en la necesidad de ocultarse, sino de revelarse continuamente y afirmarse a toda costa, nunca quedó más clara que en estos momentos.

En ese sentido, deconstruir al racismo significaría primero y antes que nada observar los engranajes que se articulan entre la praxis vital, el concepto filosófico de raza y la creencia básica en una identidad sólida, fija y estable que unifica al sujeto consigo mismo. Lo contrario del racismo sería, lejos de un retorno forzado a las raíces —el cual que de todas formas sólo puede ser performático, ritual y litúrgico—, la aceptación radical de la multiplicidad que habita lo humano, y la potencia abierta que este siempre es, a todas horas y en todo momento. Ejemplo clave de lo último es el personaje de la tía Ifeoma, que ahora examinaremos con mayor detalle.

Ifeoma es la tía de Kambili, una académica con ideas progresistas que, sin buscar oponer binariamente lo africano y lo cristiano, África y Europa dentro de sí, como lo hace su hermano Eugene, promueve por el contrario una ética de compromiso y mediación fundamental, tendiendo puentes constantes de diálogo entre ambos mundos. Ella y sus hijos, con los cuales la narradora se encuentra viviendo un tiempo, le enseñan a Kambili que es posible ser cristiano y al mismo tiempo abrazar los elementos lingüísticos y culturales de la tribu Igbo, imbricando lo mejor de dos mundos. En efecto, si bien la cultura

Igbo es tradicionalmente patriarcal y marginaliza sistemáticamente a las mujeres (Wosu 2017), Ifeoma es una intelectual reconocida y una mujer con fuerte ascendencia sobre su dinastía, pero ejerce su poder desde el diálogo y la empatía, y no desde el terror, como sería el caso de Eugene.

La tía Ifeoma es un ejemplo claro de lo que Alain Mabanckou propone como la única salida de la negritud contemporánea, a saber, la conformación de identidades múltiples, sincréticas, enriquecidas de la experiencia global del mundo que devuelva al hombre a su infancia, esto es, a su pura potencia, a su apertura ontológica frente al mundo. Ifeoma toma del Norte epistémico sus mejores aspectos (el igualitarismo democrático, el respeto por el individuo, la relativa apertura a la divergencia) y guarda de sus raíces lo que le provee de una sensación de continuidad (los rituales primitivos, la lengua, las ceremonias). De esta forma, se convierte en una figura de rebeldía y de resistencia, para eventualmente huir a Estados Unidos con su familia, no sin antes sembrar en Kambili las semillas de su propia liberación.

Si el sujeto epistémico auténticamente emancipado lo está, no es porque haya renunciado a habitar su propio ser en ciertos modos definidos —una cultura, una religión, un cuerpo con ciertos rasgos y cierta apariencia— sino porque, al adueñarse completamente de su apariencia, de su máscara, de su persona, la cosmetiza al infinito y la vuelve pura visibilidad, pura inmanencia sin relación con una verdad sobre su propio ser. En otras palabras, no se trata de rechazar las raíces o fundirse con ellas, de negar la raza o de sacralizarla, sino de conscientemente configurar una forma de vida indisociable de la vida misma: es decir, inescindible. Ifeoma es libre porque no separa su cuerpo de sus prácticas, no hay nada en ella que sea pura repetición mecánica de gestos aprendidos; a la vez, para ella todo es usable y movable como un elemento más de su

apariciencia, sin jamás reificarla o brutalizarla, sólo amándola tal cual es, en su exterioridad absoluta.

EL PROBLEMA DEL PASAJE AL ACTO

Estamos llegando al punto nodal de esta discusión que es el problema del pasaje al acto. En efecto, la perspectiva de un mundo post-racial parece una promesa utópica que en el mejor de los casos se lee como un gesto de *naiveté* y, en el peor, como una sugerencia del tan controvertido discurso de racismo inverso. No obstante, es vital hacer una aclaración. Si el propósito último de toda terapia es la comprensión profunda de la concepción, de eso que nos dio origen, el enfrentamiento con el *arché* que lo desarticula y lo desmiembra y lo transforma en pura inoperancia, es conveniente recordar que el proceso terapéutico contiene eventos, momentos catárticos y enunciatarios.

Un evento como la enunciación de la diferencia, como nos recuerda el filósofo Achille Mbembe, es parte del proceso, pero no su fin último. Habría que detenernos más pausadamente en este tema. Una enunciación es un acto lingüístico, un *acte de parole* que no tiene un objetivo por fuera de sí mismo; esto significa que, *strictu sensu*, no hay nada que la enunciación posibilite que no esté contenido en el momento mismo de su aparición. Dicho de otro modo, en la enunciación los actos coinciden perfectamente con los efectos. Si esto es así, lo que implica desde el punto de vista de una vida que ha trascendido la raza o se está emancipando del racismo y del colonialismo es que cada instante de enunciación es un evento que forma parte de una historia colectiva de terapia, una aventura de liberación y despertar humanos.

Como evento particularizado, la enunciación de la diferencia puede tener implicaciones políticas longevas o cortas, pero siempre contextuales, siempre locales, nunca universales

ni repetibles. Cada evento responde a condiciones precisas, a contextos delimitados que cifran su aparición misma; y estos momentos de resistencia no son el objetivo ni la meta, ni el destino ni el grial de un peregrinar mundial, sino que constituyen simplemente la serie de ocurrencias, íntimas o públicas, sociales o personales, pequeñas o monumentales, en las que los sujetos pueden deconstruir su propia relación con la raza, el género y la clase social.

La trampa que hay que evitar a toda costa es la de buscar en dichos eventos una redención final o un reconocimiento definitivo por parte de un opresor externo; si se imbrica en la dialéctica del reconocimiento, el sujeto por definición ha perdido toda posibilidad de emancipación, porque persigue *ahí afuera* una reconciliación inconsciente con una figura interiorizada que lo habita y lo persigue *aquí adentro*, entregándole al otro que quiere destruir el poder cuasi absoluto sobre su propio destino. Esto puede explicar en parte la dificultad que tenía Boaventura De Sousa Santos a la hora de expresar el sentido profundo de su *Epistemología del Sur*, ya que todo intento por separarla radicalmente del Norte epistémico termina siendo un diálogo con él: no puede evitar buscar, al menos implícitamente, su mirada.

Una verdadera epistemología del Sur tendría que desprenderse primero del apego a la identidad y, segundo, confiar en que los pasajes de la potencia al acto son una danza que coloca a lo humano en una situación ontológicamente privilegiada. En la medida en la que el humano es capaz de actuar y no actuar, de actualizar su potencia y de no hacerlo, y al hacer su no-hacer sigue haciendo, y que además de todo es consciente de ello, es que puede también desprenderse de las ataduras del mandamiento que le dice “sé” cuando puede simplemente decidir “no ser” y, con esto, seguir siendo.

Como dice la autora afrodescendiente bell hooks, el problema insidioso del colonialismo y el racismo es que atraviesa

a los sujetos incluso en sus posibilidades de despertar o de liberación espiritual colectiva porque les quita herramientas de confianza en su propia naturaleza humana, que es por supuesto anterior al concepto de raza. Sólo descubriéndose en lo pre-racial los humanos pueden aspirar a lo post-racial; y es que, justamente, nada que sea prepersonal es capaz de ser objeto del derecho. El cuerpo en sí no es ni puede ser un sujeto legal, y la *nuda vida* que los dispositivos de control biopolítico se esfuerzan en separar como una esfera aislada, se resiste siempre a ser controlada o dominada, escapa a nuestros intentos por asirla.

En el contexto de *La flor púrpura*, Kambili siembra en su casa flores de hibisco que simbolizan la libertad recobrada con su tía Ifeoma, en cuyo jardín florecían vertiginosamente esas flores tan coloridas. El tema es que, en los actos de enunciación de su diferencia y en sus instantes de resistencia frente a la violencia opresora de su padre, Kambili nunca reconstruye su identidad por medio de ellos, nunca se funde con estos, sino que, como las flores de hibisco, planta semillas de liberación que dan frutos por sí solos y deja que sus efectos sean visibles en el mundo.

Si al final las mujeres de la novela logran vencer la dominación patriarcal y el racismo internalizado de Papa Eugene, esto no es porque se hayan constituido como un movimiento identitario con manifiestos, banderas y propuestas ideológicas, sino porque permitieron que ciertas acciones hablaran, que ciertas palabras tuvieran consecuencias profundas en la consciencia y que despertaran a la posibilidad de recobrar una potencia abierta que no sabían que poseían. La resistencia las volvió más humanas precisamente porque las sumergió en lo que el humano tiene de prepersonal y de abierto, a saber, su pura potencialidad, su desprendimiento constante, su incapacidad de fijarse en un determinado destino o sitio ontológico.

Achille Mbembe concluye su *magnum opus*, la *Crítica de la razón negra*, con las siguientes palabras:

Mientras no se elimine el racismo de la vida y de la imaginación de nuestra época, habrá que continuar la lucha por el advenimiento de un mundo-más-allá-de-las-razas. Pero para acceder a ese mundo a cuya mesa todos estarán invitados a sentarse, habrá que comprometerse con una rigurosa crítica política y ética del racismo y de las ideologías de la diferencia. La celebración de la alteridad sólo tiene sentido si da lugar a la cuestión capital de nuestro tiempo: la de la distribución, la de lo en común y la de la apertura a lo ancho. El peso de la historia estará allí. (Mbembe 308)

La cuestión ético-política del pasaje al acto seguirá siendo central siempre y cuando estemos existiendo en un mundo en el que algunas personas sigan sosteniendo la creencia en la existencia de la raza y en el ordenamiento de los seres según líneas raciales. Esto es a lo que refieren los maestros budistas cuando hablan del *bodhisattva*: el *bodhisattva* es aquel que, habiendo trascendido, regresa a este mundo de confusión e ilusiones (*samsara*) para ayudar a otros a trascender y se rehúsa a permanecer en el nirvana hasta que el último de los seres haya alcanzado la iluminación. En nuestro contexto, un mundo post-racial no será posible hasta que todos hayamos roto nuestra confusión básica con respecto al nexo entre el mito de la raza y la identidad.

El no actuar del *bodhisattva* debe ser entendido de manera completa como una forma de acción que está definida no por la pasividad, sino por la ausencia de participación en las estructuras kármicas que atan a los sujetos. El devenir, que se construye por asociación y mantenimiento de condiciones (palabras, actos, pensamientos, emociones), puede ser alterado no sólo desde la voluntad del individuo racional que activamente las altera y transforma para adaptarlas a su conveniencia, sino desde la suspensión de juicios, opiniones y actos

que sostienen el mundo de dependencias, opresiones y sufrimiento que habita.

El compromiso con una vida kármicamente improductiva, en el sentido de no ser generadora de sufrimiento, potente y dueña de su impotencia, implica para los boddhisattvas que preparan el advenimiento de un mundo más allá de la raza una nueva política, descolocada de las concepciones políticas revolucionarias tradicionales. Esta política coloca al centro la claridad de consciencia sobre las condiciones que hacen posible el sufrimiento de los seres y ofrece caminos alternos a los habituales, que operan desde la base de un desmantelamiento progresivo y desterritorializado de las estructuras kármicas, refundando continuamente un presente diferente, inacabado, inexplorado, formando así la “antesala del Reino”.

Hasta entonces, harán falta muchos boddhisattvas que nos ayuden a comprender el origen y a suspender el mandamiento que interiormente nos invita, de manera violenta o amable, a revelar nuestra supuesta verdad, a aferrarnos a nuestra identidad racial, a conformar una dialéctica que lejos de ayudarnos a trascender nos sumerge más y más en la confusión. Y la tarea de estos ayudantes, por paradójica que sea, será por momentos también la de enunciar la diferencia o imponer una resistencia, un rehusarse a cooperar, una pausa en la lógica habitual. El no-actuar como una forma de actuar, el no-decir como una modalidad del decir que detiene mecanismos kármicos colectivos, es quizás nuestra herramienta de resistencia más potente hoy en día.

CONCLUSIÓN

El libro de Chimamanda Ngozi Adichie, *La flor púrpura*, constituye una novela de primera relevancia sobre la experiencia cotidiana del racismo en el Tercer Mundo, en donde el *arché* colonialista se despliega de formas insidiosas y veladas, como

una mirada internalizada de la que resulta particularmente difícil desprenderse. En este sentido, los personajes de la novela, en especial la figura de Papá Eugene, nos ofrecen pistas de comprensión para los sentidos ritual y litúrgico que la relación con la raza impone.

En primer lugar, la performatividad de la raza aparece a través de la novela como la asociación de un mito (un discurso sobre la raza como fuente de identidad) y una praxis vital en donde la disciplina y el ordenamiento de los cuerpos son parte crucial de la misma; más tarde, vemos cómo existe una liturgia política constante en torno a la manera en la que se posicionan los sujetos en la línea dialéctica del racismo-antirracismo. En particular, se destaca la imposibilidad de escapar a estas contradicciones implícitas desde el mismo movimiento que las genera.

A lo largo de nuestro análisis, descubrimos a través de la figura de la tía Ifeome un gesto opuesto, una auténtica liberación existencial, evidenciada en su manera de desarticular los apegos a la identidad, lo que corresponde a un adueñarse de su propia apariencia como una máscara, un estilo, que no confunde su signatura con su persona, sino que establece la distancia apropiada entre ambos para lograr una subjetividad libre y solar.

Esta propuesta de mundo y subjetividades post- raciales no será una realidad hasta que no se replantee seriamente; sin embargo, el difícil juego ético entre el actuar y el no actuar, la forma en la que decidimos resistir, y el modo en el que reforzamos nexos invisibles entre raza e identidad, reivindicación y aprobación externas, o bien aceptación y desprendimientos internos, como una danza en la que no hay respuestas *a priori* sino tan sólo un recorrido espiritual y político hacia una emancipación colectiva, una trascendencia de las consciencias y una afirmación de la potencia siempre abierta del ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO, *Teología y lenguaje: del poder de Dios al juego de los niños*. Las Cuarenta, 2012.
- DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA, *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI Editores, 2009.
- DUBE, MUSA W., “Purple Hibiscus: a Postcolonial Feminist Reading”. *Missionalia, Southern African Journal of Missiology*, vol. 46, no. 2, 2018, pp. 222-235.
- HOOKS, BELL, “Waking up to Racism”. *Tricycle Magazine*, Fall 1994. <https://tricycle.org/magazine/waking-racism/>
- MAALOUF, AMIN, *Identidades asesinas*. Alianza Editorial, 1999.
- MABANCKOU, ALAIN, *Le sanglot de l'homme noir*. Libraire Arthème Fayard, 2012.
- MBEMBE, ACHILLE, *Crítica de la razón negra*. Futuro Anterior Ediciones, 2016.
- NGOZE ADICHE, CHIMAMANDA, *La flor púrpura*. Random House, 2017.
- SANDWITH, CORINNE, “Frailties of the Flesh: Observing the Body in Chimamanda Ngozi Adichie’s Purple Hibiscus”. *Research in African Literatures*, vol. 47, no. 1, 2016, pp. 95-108. <http://www.jstor.org/stable/10.2979/reseafrilite.47.1.95>
- WOSU, KALU, “Binary Constructs: Gender and Power Relations in Chimamanda Ngozi Adichie’s Purple Hibiscus”. *Journal of Gender and Power*, vol. 82, 2017, pp. 55-69. http://gender-power.amu.edu.pl/JGP_Vol_8_No_2_E.pdf

Belkis Ayón y Abakuá: fuentes etnohistóricas para penetrar en la profunda oscuridad de los espacios prohibidos

Yolanda Wood

Resumen

La obra artística de Belkis Ayón tuvo como eje central los sistemas de creencias abakuá, procedentes de África, asentados en Cuba en los antiguos cabildos de esclavos carabalí; y que tiene como una de sus características –según la leyenda y el mito–, la no aceptación de la mujer en la sociedad secreta. Es un culto esencialmente masculino protegido por la hermandad y la convicción de un hermético silencio. ¿Cómo entonces pudo la artista penetrar a la profundidad de esos espacios?, ¿cómo logró hacer de sus fundamentos una práctica visual con altos niveles de conceptualización y calidad artística de reconocido prestigio nacional e internacional? ¿Cómo traspasó el umbral de lo prohibido en lo que implicó un acto de desobediencia y de legitimación de su condición femenina?

Palabras clave: Belkis Ayón, abakuá, sincretismo, ñañiguismo, ritualidad.

Abstract

Belkis Ayón's artistic work had as its central axis the Abakuá belief systems, from Africa, settled in Cuba in the old Carabalí slave cabildos; and that has as one of its characteristics

—according to legend and myth—, the non-acceptance of women in the secret society. It is an essentially masculine cult protected by brotherhood and the conviction of a hermetic silence. How then could the artist penetrate to the depth of those spaces? How could she make of her foundations a visual practice with high levels of conceptualization and artistic quality of recognized national and international prestige? How did she cross the threshold of what is forbidden in what implied an act of disobedience and legitimation of her feminine condition?

Keywords: Belkis Ayón, abakuá, syncretism, ñañiguismo, rituality.

Résumé

Le travail artistique de Belkis Ayón avait pour axe central les systèmes de croyance Abakuá, originaires d’Afrique, installés à Cuba dans les anciens cabildos d’esclaves du Carabalí ; et cela a comme une de ses caractéristiques —selon la légende et le mythe—, la non-acceptation des femmes dans la société secrète. C’est un culte essentiellement masculin protégé par la fraternité et la conviction d’un silence hermétique. Comment alors l’artiste a-t-elle pu pénétrer au plus profond de ces espaces, comment faire de ses fondements une pratique visuelle à haut niveau de conceptualisation et de qualité artistique de prestige national et international reconnu ? Comment franchir le seuil de l’interdit dans ce qui impliquait un acte de désobéissance et de légitimation de sa condition féminine ?

Mots-clés: Belkis Ayón, abakuá, syncretisme, ñañiguismo, ritualité.

Cuando Belkis Ayón (La Habana, 1967-1999) inició su trabajo artístico, abakuá tenía dos referentes esenciales en la visualidad cubana: las firmas o signos, llamados por el investigador

Jesús Guanche “elementos sacro-gráficos” del sistema *ereniyó* asociados simbólicamente a cultos iniciáticos, sancionadores y funerarios (Guanche 213); y el íreme o diablito, también nombrado anamangüí (Ortiz 506), figura danzante con peculiares características en su vestimenta y en su gestualidad, estudiada por Fernando Ortiz en su libro *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, y con importantes referentes en la obra gráfica del artista de origen español, Víctor Patricio de Landaluze, realizada durante su estancia en Cuba en la segunda mitad del siglo XIX. En ella aparecen otras denominaciones como “El ñáñigo”, nombre popular con el que se conocen los abakuás en Cuba, único territorio donde se encuentran en el continente americano. Otros títulos son “Diablo mongo”, “El Diablito” y la pieza “Día de Reyes en Guanabacoa”, festividad en la que era permitida la salida de los íremes o ñáñigos durante los desfiles, por lo que fueron la imagen pública más identificada de la sociedad secreta abakuá.

René Portocarrero, en el siglo XX, le dio una expresión visual muy potente al íreme en algunos de sus cuadros. La artesanía popular y turística los reprodujo en diversas modalidades y el Conjunto Folclórico Nacional –fundado en 1962– lo subió por primera vez a la escena teatral, lo que es ya una práctica en diferentes grupos danzarios del país. Unas y otras referencias visuales eran como la punta del *iceberg* en el universo hermético y misterioso de la práctica, pues precisa Guanche que a razón del

permanente acoso que han sufrido los abakuás por las autoridades, desde la etapa colonial y durante más de cien años, la recreación del mundo plástico del sistema gráfico *ereniyó* no ha trascendido a plenitud en tanto lenguaje pictórico con toda su potencialidad dinámica; ya que irrumpir en este ámbito ritual no ha sido nada sencillo. (Guanche 214)

Pero no fueron esas imágenes las que se revelaron en la obra de Belkis Ayón, ni fueron en lo esencial sus referentes. La artista construyó su propio sistema simbólico y lo hizo de la mano de los autores fundamentales del tema y de sus investigaciones etnohistóricas, las más importantes sobre la cuestión del ñañiguismo en Cuba: *La Sociedad secreta Abakúa. Narrada por viejos adeptos* (1959) de Lydia Cabrera, en el que se combinan –como en otros libros de esta autora–, lo etnográfico y lo literario; y *Los ñañigos* de Enrique Sosa, Premio Casa de las Américas de Ensayo en 1982. Ambos autores desmontaron el sistema y aportaron luces sobre el universo oscuro –por silencioso e impenetrable– del mundo abakuá. Belkis Ayón tuvo en esos textos sus fuentes esenciales; según sus propias palabras

En lo que a la Leyenda de la Sikán se refiere, considero que fue trascendental la lectura que hice del libro *El monte* de Lydia Cabrera, aunque mi conciencia sobre el episodio fue total cuando estudié *Los Ñañigos* de Enrique Sosa. (Mateo, s/p)

La autora confirmó en más de una ocasión no tener filiación familiar con el ñañiguismo, por lo que acudió a esos textos con la intención de documentarse y hacer de esos saberes una poética visual para sus obras. Cuando optó por el suicidio a los 32 años de edad y en pleno reconocimiento nacional e internacional de su labor creativa, fueron muchas las especulaciones e incertidumbre, pues al romper otra vez las veladuras y partir para siempre, había legado una obra única, al penetrar conceptualmente –y por múltiples intersticios– los fundamentos del abakuá para hacer de ellos una filosofía interpretativa que proyectó una inquietud humana y existencial.

En la escritura cubana, a los textos mencionados antecede una obra literaria que, si bien no fue mencionada por Belkis Ayón como uno de sus referentes, es necesario aludir por sus significados durante la pasada centuria, se trata

de ¡Écue-Yamba-Ó! (versión original: Cárcel de La Habana, 19 de agosto de 1927. Versión definitiva: París, enero-agosto de 1933), la primera novela de Alejo Carpentier que sitúa su trama en los inicios del siglo XX y narra la vida de Menegildo Cué, un negro cubano, amigo de infancia del escritor, cuyos familiares –dijo Carpentier en el prólogo de su novela– “supieron recibirme, a mí, muchacho blanco a quien su padre, para escándalo de las familias amigas, ‘dejaba jugar con negritos’” (8). Desde el punto de vista del tema que nos ocupa, la novela aporta pasajes ilustradores en torno al ñañiguismo a partir de sus apuntes en ceremonias a las que había asistido en compañía del compositor Amadeo Roldán, “cuando –dijo– trabajábamos en la música y los textos de los ballets *La Rebambaramba* (1928) y *El milagro de Anaquillé* (1929)” (Thompson 76). Otro de los autores a mencionar es Fernando Ortiz, quien brindó atención a esta sociedad secreta en sus investigaciones, según consta en las 32 carpetas sobre ñañiguismo que se conservan en su acervo documental. En ellas se atesoran:

fotos y libretas de informantes, de enorme importancia, pues constituyen registros del patrimonio cultural intangible al recogerse allí firmas, ceremonias, fiestas, leyendas y otras cuestiones que entonces sólo se transmitían de forma oral. (Díaz 27)

El gran antropólogo cubano aportó diversas miradas sobre el tema en sus libros *Abakuá una secta secreta* (1993) y *Los negros brujos. Apuntes para un estudio de etnología criminal* (1995).

Fue a partir de los textos que la artista penetró en las profundidades de esos espacios prohibidos, simbólica e intelectualmente, para hacer del ñañiguismo un basamento conceptual de su poética artística. Podríamos distinguir ciertos modos de actuación en el proceso de fundar sus imágenes y otorgarles sentido con los que elaboró una estética muy

personal con estrategias críticas contemporáneas. Para esta ocasión examinaré tres claves fundamentales para ese análisis: la construcción de una visualidad gráfica, el entramado mítico-religioso abakuá y los fundamentos éticos de la práctica.

CONSTRUCCIÓN DE UNA VISUALIDAD GRÁFICA

Belkis Ayón fue una artista del grabado y realizó toda su obra con medios gráficos. Exploró diversas técnicas y procedimientos de impresión e hizo suyo el profundo contraste del blanco y el negro que la identifica. Solo en un conjunto de obras tempranas utilizó el color con técnicas litográficas, calcográficas y mixtas. En ellas empleó la colografía sólo de manera puntual. Realizó ese conjunto de piezas cuando era aún estudiante en la Academia de San Alejandro y comenzó a incursionar en la temática abakuá. Incorporó entonces uno de los pasajes más interesantes de la leyenda procedente de África, la de las sociedades secretas llamadas Ngbe –también conocida como Epke en lengua efik– que reverencia la figura totémica del leopardo ancestral, ser semidivino entre los africanos (Thompson 79-81). En esas obras, las figuras se muestran silueteadas e imprecisas en su anatomía, y al respecto la artista decía:

siempre he sido muy mala dibujante [...] por eso comencé a buscar un tipo de imagen que fuera creíble pero que no hiciera hincapié en exquisiteces anatómicas [...] descubrí que con esa síntesis de detalles protegía más el misterio de las imágenes, y que debía seguir haciendo énfasis en las poses, los gestos, y la mirada, tratando de evadir ciertas definiciones. (Mateo, s/p)

Esta aparente limitación en el dibujo, Ayón la convirtió en uno de los efectos más potentes de su visualidad gráfica.

Ella fue parte de una generación de artistas que renovaron el lenguaje y el uso de los medios para dar nuevos rumbos a

la estampa cubana en los años finales del pasado siglo. Y fue artífice de ese proceso no sólo como creadora sino también como profesora, gestora y artista muy comprometida con el gremio de grabadores y con la promoción de la manifestación en el país y más allá, especialmente la de los jóvenes creadores. Sus impresionantes matrices colográficas, realizadas con diversos materiales, texturas y calidades, son parte esencial de sus aportes al grabado cubano a partir de los años 90 y fue con esa técnica que se consagró como grabadora y como gran maestra.

“La Cena” de 1988 fue realizada en técnica colográfica a color, pero en 1991 la artista decidió hacer una reimpresión, modificándola. Al respecto dijo: “la llevé a blanco y negro”. Si apreciamos estas dos piezas en simultaneidad resulta evidente que se trató de un cambio notable en su obra. Con ella inauguró la visualidad gráfica de su trayectoria de madurez artística en los años noventa. Ahora podríamos pensar que el blanco y el negro fueron premonitorios de un estado de inquietud que culminaría en desastre ocho años después. Pero con los extremos de la gama y sus múltiples matices, la artista introdujo una expectativa, una imagen de sobrecogimiento ante lo sagrado y ceremonial de la secta abakuá. Un contraste de máxima significación para nuestros contextos antillanos, pues con esas polaridades se insinúan también las marcas de ancestralidad de la historia colonial-moderna-esclavista. La artista describió la obra así:

La cena es de mujeres, excepto dos hombres, uno que está a la derecha, la figura negra que está completamente indiferente, como que va a salir de la composición y otra que tiene el rostro negro. [...] el fondo. Está hecho con los anaforuanas o “firmas”: la cruz, el círculo y la cruz dentro del círculo, simbología de las diferentes ramas que influyeron o donde surgió como tal el mito este tipo de sociedades, *efik*, *efor* y *ori bibi*. El signo + corresponde a *efik*, el 0 a *efor* y a *oru-bibi*. Otro elemento que uso es la escama. La escama del pez, el pez sagrado. Y también el tipo de simbología que he

tomado para significar al hombre de la piel de leopardo, que es de círculo concéntrico, un poco alargado con varios puntos alrededor [...] ¿Y la venda? –indaga el entrevistador–. Cuando alguien que está en proceso de ser iniciado va a entrar al cuarto sagrado, al Fambá, antes de penetrar en el mismo le vendan los ojos. Es como una especie de cena ceremonial. Hay una figura que se está iniciando o que se va a iniciar [...] Esto es totalmente simbólico [...] Esos personajes, aparentemente pasivos, traducen una atmósfera de tensión, de sospecha. Extraños comensales que, además, son símbolos. (Saruský, s/p)

A través de los cuerpos y sus marcas, Belkis Ayón interconectó los tiempos del mito para fabular sobre los misterios genealógicos de la secta. Todo vino del permanente juego con las matrices y con las siluetas corporales. De los muchos recursos puestos en ruedo, el cuerpo se convirtió en el cómplice principal para el cifrado conceptual de la obra de Belkis Ayón, donde las figuras y los signos de los atuendos enigmáticos, provocaron subversiones del mito que la artista interpretó desde una visión personal. En ellos buscó y halló. Por eso cuando escribí el primer texto que vio la luz después de su muerte en la revista *Unión* (37, 1999), lo titulé “Belkis Ayón: la resurrección de los cuerpos marcados” pues consideré que ella había encontrado en su propia obra el permanente retorno, y me inspiró también un título recurrente en varias de sus exposiciones de los años 1990: “Siempre vuelvo”. La artista había afirmado: “soy la modelo de mis figuraciones. Ellas pasan conmigo de un estado a otro continuamente, y hasta bajan de peso a la par que yo” (Mateo s/p).

EL ENTRAMADO MÍTICO-RELIGIOSO ABAKUÁ

Creó así un universo personal e inconfundible, caracterizado por marcas etnoculturales de género y de ancestralidad, preservadas en el espacio del silencio mítico y la compleja

ritualidad abakuá. Ticio Escobar ha dicho que los mitos están suficientemente protegidos para no ser definitivamente revelados y, por tanto, no vale la pena intentar descifrarlos. En ese sentido la transgresión del espacio de lo prohibido desde la visualidad gráfica de Belkis Ayón –según David Mateo– hace, “tan conmovedora la atmósfera poética [...] que casi parece atenuarse la alegoría a la leyenda Abakuá y su iconografía particularmente litúrgica” (Mateo s/p). Pero sin dudas, allí está.

El cuerpo le sirvió de pretexto para esa indagación y en particular el femenino –silueteado en sus perfectas matrices colográficas– asociado desde los primeros momentos de su obra a un estigma genérico dentro del ñañiguismo: Sikán, la princesa africana víctima, según el tiempo y la leyenda, a quien los cofrades

consideran como una madre (Akanarán), quien halló en la margen del río que bañaba el territorio de su padre, rey de la tribu de Efor, un pez, Tanse o Tansi, cuya forma extraordinaria animaba un espíritu sobrenatural o el espíritu de un antepasado. Pero aquella mujer reveló el secreto del prodigioso hallazgo, que debía mantenerse inviolado, y en justo castigo fue sentenciada a muerte o se le sacrificó por pura necesidad religiosa. (Cabrera 140)

Lydia Cabrera ofrece una segunda versión: la “verdadera dueña del Poder era una mujer que mataron los hombres para apoderarse de su Secreto”. Y para que nunca volviese a manos de una mujer, les prohibieron participar en sus “juegos”, es decir, en el ritual de la práctica. Sin embargo, “por el sacrificio, Sikán se unió a Ekue”, el tambor sagrado, y es inseparable de él (Cabrera 140). Por su parte, Enrique Sosa precisa que Sikán no sabía sobre lo sucedido, pues el pez se introdujo en su vasija de calabaza cuando la había dejado sumergida en el río durante la noche, pero escuchó su voz, la voz sagrada, y por eso fue sacrificada (Sosa 317). El fundamento de este pasaje fundador de la leyenda tiene una fuerte carga desde la

perspectiva de género que la artista no desconoció en su propuesta, ya que expresó:

Yo jamás he pensado que mi obra sea feminista. Nunca he tenido esa vocación incorporada. [...] La leyenda de Sikán es un tema que he venido trabajando en mis grabados desde San Alejandro y lo que más me ha llamado la atención siempre es la condición de víctima del personaje femenino [...] (Mateo, s/p)

Y precisó, “son personajes que yo someto porque me agrada la idea de decidir sus destinos. Ellos son la única alternativa de desquite, o de corrección [...]” (Mateo, s/p). Belkys era consciente de su transgresión y de la subversión del canon. Situó a la mujer, en fin, ella misma como ya se ha dicho, en el lugar de todas las interdicciones. Y el entrevistador no escapa a la pregunta oportuna: “La imposición de los destinos debería alterar, como consecuencia, el sentido de la ficción Abakuá que aludes. ¿No temes ofender la leyenda?” (Sarusky s/p).

Fue esta zona de la religiosidad cubana la que Belkys exploró. Fue probablemente la que le generó la mayor impaciencia. El saber que interactuaba con una cultura religiosa llena de impedimentos representacionales la condujo a una síntesis en lo artístico-conceptual y en lo estético-comunicativo. El hermetismo se constituyó en premisa. Ciertas zonas del cuerpo quedaban reemplazadas por códigos simbólicos, los ojos vendados reviven el drama de Sikán, al hacer sentir al cófrade la misma angustia que la primera víctima a quien se le ataron los ojos durante el momento del suplicio. El pez es un signo muy importante para el abakuá, su deidad suprema Abasi, que alude a los dioses antiguos y a los muertos,

se manifestó a los hombres en la forma del mitológico pez Tanze [...] que luego se materializó en el tambor secreto o de fundamento, llamado Ekue, el cual contiene la voz divina o sonido que emitía Tanze. (Moliner, s/p)

Desde finales del siglo XIX que se introdujo el crucifijo en la práctica, se consideró un atributo de Abasi, quien lo custodia. Y acerca del Ekue, el tambor sagrado, ha dicho Lydia Cabrera que:

Los obonekues-cofrades-deberán amarse y servirse como hermanos y guardar la más absoluta reserva sobre el culto de Ekue y los ritos herméticos de la confraternidad: este es el primer compromiso que contraen al iniciarse. La liturgia se celebra a puerta cerrada y sólo entre adeptos, en el interior del Fambá o cuarto sagrado destinado al Secreto, en las casas que ocupan las Potencias o “tierras”. (Cabrera 139)

Ekue, precisa la autora, es un espíritu varonil, fuerte y bravo, guerrero que detesta a las mujeres (Cabrera 140); es la materialización de Tanze, por eso es pez y tambor.

El raro influjo de este mundo desconocido por Belkis Ayón fue resuelto plásticamente con modos diferentes: en ocasiones por la fuerza de ciertos atributos de poder como el bastón de mando, “ los cetros de los dignatarios”, los llama Lydia Cabrera, objeto ancestral procedente de los tronos de edad de las aldeas africanas, o por la estructura piramidal de la composición desde la estabilidad del triángulo, más asociada al imaginario de la trinidad católica, lo que hace su obra subversiva hacia lo transcultural y sincrético. La presencia de ciertos animales míticos en el ñañiguismo, como la serpiente y el chivo, parecen remitir a las fuentes de lo oculto ceremonial.

“La familia” (1991) es en ese sentido una obra ejemplar: un hombre blanco y una mujer negra posan ante el espectador. Ella sentada y él de pie. Ella con dos atributos de religiosidad, la cruz sobre el pecho y el pez en el vientre. Él con un olivo sobre el sexo y la serpiente en el cuello, que:

En la mitología abakuá es el animal que envía el brujo de la tribu para averiguar qué había ocurrido en el río cuando el pez Tanze desaparece. Entonces el Nasakó envía dos serpientes a ver qué ha

pasado. Y en el camino de regreso se le aparecen y sorprenden a Sikán que se asusta y deja caer el güiro que llevaba en la cabeza. Por eso la serpiente siempre es una compañía para ella. Puede ser de amenaza, puede ser de prevención, o ser simplemente compañía. Y en dependencia de la idea también la usó como un elemento fálico. (Sarusky, s/p)

El chivo y el gallo completan la imagen. La sangre de estos animales es sagrada. La del chivo es la de Sikán, ha precisado Lydia Cabrera, por lo que, al beberla durante la ceremonia de iniciación, el practicante “ha comulgado [...] lo que le sacramento el cuerpo y acrecienta su vitalidad” (Cabrera 163).

LOS FUNDAMENTOS ÉTICOS DE LA PRÁCTICA

En la metamorfosis de las pieles mutantes que le servían de atuendo a sus figuras, y en los ojos penetrantes y cuestionadores que, por la escala humana de muchos de sus grabados, interpelan directamente al observador, la obra de Belkis Ayón supera cualquier relación unívoca con el mito abakuá, sin desconocerlo, para hacer de él un pensamiento simbólico, abierto a otras posibles interpretaciones. En esa apropiación de ambigüedades y polisemias, rostros y cuerpos parecen reversibles y funcionan como parabanos de nuevos ocultamientos, de otros secretos profundamente escondidos que parecen interesar, y mucho, a la artista.

En el gesto artístico va implícito un acto de transgresión y una vulneración del límite por las tensiones internas en la obra. En ese tránsito se reordenan los sistemas de referencia; los elementos se interconectan para el acto de la resistencia cultural que Belkis Ayón agencia en relación con el tema abakuá. Se trata de un espacio de mixturas e hibridaciones conformador de nuevas versiones donde se gesta la creativa originalidad de sus obras, en las que —desde el mito— la artista se propone enunciar algo más.

Con una voluntad inclusiva, estableció una ruptura desafiante y recolocó sus marcas de género a partir de una búsqueda antropológica y cultural. La artista procedió del modo en que Octavio Paz ha señalado que lo hacen los poetas, “descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo” y es desde ese proceso de montaje y desmontaje, de construcción y deconstrucción, donde se enuncia su obra mayor, que se hizo desde las analogías representacionales en las que el mito, ha dicho Adolfo Colombres, “traduce al imaginario no sólo aspectos ciertos de la realidad sino también profundos” (44).

Lydia Cabrera precisaba —como ya sabemos— que “la Sociedad es exclusivamente de hombres; no admite mujeres en su seno. Ekue las rechaza, así como a todo lo que se relacione con su género” (Cabrera 140). Lo que parecería en términos éticos un juego de dobles entre la exclusión femenina que supone el mito y la conducta social ante la mujer. En ese sentido es interesante confirmar, según investigaciones sociológicas recientes, el respeto a la mujer entre los iniciados más jóvenes y los de mayor edad como parte del código ético abakuá, por considerarse “un pilar fundamental en la religión, basada precisamente en el respeto a la madre”, y la investigadora precisa que “se refieren a las mujeres con deferencia y respeto” (Castro 198). Sin embargo,

se siguen perpetuando estereotipos de la masculinidad hegemónica en los sujetos estudiados: hay un disfrute en ser protectores y proveedores de su familia y un rechazo manifiesto a todo lo que se acerque a lo femenino, pues la masculinidad se sigue considerando un asunto de hombres heterosexuales. (Castro 197)

En esas ambigüedades se asienta la reflexión de Belkis Ayón, pues en el espacio prohibido de misterios profundamente escondidos, introdujo las simulaciones ante “la repulsa ineluctable del poder” masculino y patriarcal que deriva del mito original para otorgarle un poder a la imagen excluida. Sus figuras

habitan un tiempo que parece existir al margen de un ahora y un después porque provienen de los relatos fundacionales de la “antropología filosófica” que los creó. En las coordenadas complejas de esa intemporalidad que propicia el mito se confrontan las subjetividades en el espacio abakuá entre lo que se muestra y lo que se oculta en los tiempos en que la artista produce su obra.

Los títulos de algunas de sus piezas confrontan esas ambigüedades: “¿Arrepentida?” (1993), “La Sentencia” (1993) “Perfidia” (1998) o “Intolerancia” (1998). Así, alude a aspectos de la cosmogonía como el bien y el mal, la traición y el sacrificio, y confronta a víctimas y victimarios en el orden de lo cotidiano y social con todos los matices de la imaginación. Esa dimensión ética de vocación universal supera todo reduccionismo temático. Hay lecciones de sabiduría humanista que están impregnadas en sus perspectivas críticas desde los fundamentos moralistas de la creencia, lo que explica ciertas palabras de la artista:

en alguna medida yo siempre he estado distante de la mitología Abakuá porque mi posición es más bien de observadora. La distancia es precisamente esa perspectiva en la que yo me ubico para establecer las analogías e incorporar cualquier experiencia universal en la lógica particular del mito. (Mateo s/p)

La construcción de su visualidad gráfica nos remite a un estado primitivo favorecido por la gestualidad y la mímica escénica de sus imágenes. En algunas piezas las figuras parecen levantarse sus vestimentas para dejarnos ver una segunda piel, igualmente marcada por otros símbolos ancestrales. Una sobre otra, las capas simbólicas se superponen. Los atributos se muestran impregnados al cuerpo que los sustenta y en la práctica, precisa Lydia Cabrera:

los signos que se dibujan en el cuerpo del recipiendario para las pruebas de la iniciación –“rayas”, “firmas”, “marcas”– lo unirán

hasta la muerte y más allá de la muerte, a la fuerza misteriosa que veneran, a los espíritus de los antepasados y a sus hermanos en la religión, con lazos más estrechos que los del parentesco sanguíneo. (Cabrera 139)

Los cuerpos figurados de Belkis Ayón remiten a esa zona de contacto y protección que es la piel con sus tatuajes y sus marcas, un límite sensible entre lo uno y lo otro, entre el aquí y el allá: en la obra “¿Arrepentida?” –ha dicho la autora– “una mujer aparece desgarrándose la piel como símbolo de la ambivalencia entre lo que queremos ser y lo que somos realmente” (Mateo s/p).

Es precisamente en esos oscuros equívocos de las mujeres de cabeza rapada y cuerpos tatuados donde se compone un efecto único e irrepetible en sus obras. Como si portaran licras ajustadas, esas imágenes se transforman en figuras de pieles híbridas. De esos camuflajes se ha servido la artista para hacer entrar a la mujer a los espacios prohibidos de los que fue segregada y excluida. En ocasiones, el cuerpo se separa de su atuendo como serpiente que muda la piel, y un pellejo escamoso –y aparentemente húmedo– forma con sus manchas la imagen del laberinto.

Estos elementos de su discurso sustentan una poética del cuerpo y una apropiación contemporánea del mito desde un ángulo esencialmente filosófico y existencial. Dijo que la mujer:

está fuera desde el punto de vista de profesar la religión. Pero está dentro, muy adentro, porque fue una mujer la que descubrió el secreto. Y a partir de ese descubrimiento es que, de alguna manera, surge todo este tipo de historia. (Sarusky s/p)

En este sentido la obra de Belkis Ayón se abre a una profunda reflexión crítica sobre la condición humana... La propia autora dijo que la temática Abakúa “va a ser por un tiempo el punto de partida, el pretexto para las comparaciones con

la vida” (Mateo s/p). Lo que confirma que Abakúa fue una apropiación artística consciente para Belkis Ayón.

CONCLUSIONES

Desde ese territorio sagrado, la artista construyó un discurso que trascendió el universo cerrado e impenetrable de la secta cubana, y lo hizo a partir de los textos con los que penetró en las profundidades de los espacios prohibidos, simbólica e intelectualmente. Hizo del ñañiguismo un basamento conceptual de su poética artística y convirtió al cuerpo en su cómplice principal para el cifrado simbólico de las obras. Como excelente artista contemporánea, Abakuá fue el espacio de su “apalencamiento” crítico para muchas otras revelaciones éticas y culturales. Desde el mundo del misterio construyó sus estrategias liberadoras y reivindicativas de género y ancestralidad. A la manera de una autodefensa compartida, su obra tiene el sello de escapar de la exclusión como mito de resistencia y libertad. Ella misma huyó de los trajines cotidianos, cuando nadie lo imaginaba, un día de septiembre del año 1999.

BIBLIOGRAFÍA

- CABRERA, LYDIA, “Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá”. *Journal de la Société des Américanistes*. vol. 58, 1969. pp. 139-171. https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1969_num_58_1_2101
- CARPENTIER, ALEJO, *¡Écue-Yamba-Ó!* 2017. <https://www.ebookelo.com/ebook/39752/ecue-yamba-o>
- CASTRO VALIENTE, JOVIANA DE LA CARIDAD, “El hombre esotérico: expresiones de masculinidad en hombres iniciados en la Sociedad Abakuá en La Habana”. *Revista Sexología y Sociedad*, vol. 21, no. 2, 2015, pp.

- 192-207. <http://revsexologiaysociedad.sld.cu/index.php/sexologiaysociedad/article/view/543>
- COLOMBRES, ADOLFO, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. CONACULTA, 2014.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, MARÍA DEL ROSARIO, “Los archivos personales en Cuba: el fondo Fernando Ortiz”. *Bibliotecas. Anales de investigación*, no. 8-9, 2012-2013, pp.20-30.
- MATEO, DAVID, “En confidencia irregular”. Entrevista. 4 de marzo de 1997. <http://www.ayonbelkis.cult.cu/es/enconfidencia-irregular/>
- GUANCHE PÉREZ, JUAN JESÚS, “Los signos cubanos de los ritos abakuá. (Nueva versión con ilustraciones)”, 2020. <https://www.researchgate.net/publication/341508397>
- SARUSKY, JAIME, “Hablar de los mitos del arte”. Entrevista, 1999. <http://www.ayonbelkis.cult.cu/es/hablar-de-los-mitos-del-arte/>
- MOLINER CASTAÑEDA, ISRAEL, “Los ñañigos”. *Del Caribe*, no. 12, 1988, pp. 13-18.
- ORTIZ, FERNANDO, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana, 1981.
- SOSA, ENRIQUE, “La leyenda ñañiga en Cuba: su valor documental”. 2006. <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/tebeto/id/38/filename/39.pdf>
- THOMPSON, ROBERT FARRIS, “Tres fechas desde el monte: la influencia *ejagham* en el arte mundial”, s.f. <https://dialnet.unirioja.es/descargavarticulo1455830pdf>
- WOOD, YOLANDA, “Belkis Ayón. La resurrección de los cuerpos marcados”. *Unión*, no. 37, octubre-diciembre 1999, pp. 66-69.

III

Género, feminismos e identidades sexo-diversas

Jamaica Kincaid, fragmentos del pasado-presente. Reconstrucción de narrativas caribeñas desde la perspectiva femenina

Luisa María Pérez Ocampo

Resumen

La literatura caribeña de las islas francófonas y anglófonas se consolidó en las primeras décadas del siglo XX. En su etapa inicial, el panorama literario fue dominado por hombres, hasta los años setenta y ochenta del siglo pasado cuando creció exponencialmente la producción literaria femenina, es a esta generación de mujeres que pertenece la escritora antigua Jamaica Kincaid. En el presente texto se hace un acercamiento a algunas obras de Kincaid para analizar dos de los temas presentes en su obra: educación bajo el sistema colonial inglés y la condición de las mujeres bajo un sistema patriarcal que condicionó el comportamiento de las mujeres caribeñas.

Palabras clave: Literatura caribeña, colonialismo, educación colonial, sociedad patriarcal, literatura femenina, Jamaica Kincaid.

Abstract

The Caribbean literature of the Francophone and Anglophone islands was consolidated in the first decades of the 20th century. In its initial stage, the literary scene was dominated by men, until the seventies and eighties of the last century when

female literary production grew exponentially, it is to this generation of women that the Antigua writer Jamaica Kincaid belongs. In this text an approach is made to some of Kincaid's works, to analyze two of the themes present in her work: education under the English colonial system and the condition of women under a patriarchal system that conditioned the behavior of Caribbean women.

Keywords: Caribbean literature, colonialism, colonial education, patriarchal society, women's literature, Jamaica Kincaid.

Résumé

La littérature caribéenne des îles francophones et anglophones s'est consolidée dans les premières décennies du XXe siècle. Dans sa phase initiale, la scène littéraire était dominée par les hommes, jusqu'aux années soixante-dix et quatre-vingt du siècle dernier, lorsque la production littéraire féminine a connu une croissance exponentielle, c'est à cette génération de femmes qu'appartient l'écrivain d'Antigua Jamaica Kincaid. Dans ce texte, une approche est faite de quelques-unes des œuvres de Kincaid, pour analyser deux des thèmes présents dans son travail : l'éducation sous le système colonial anglais et la condition des femmes sous un système patriarcal qui conditionnait le comportement des femmes caribéennes.

Mots-clés: Littérature caribéenne, colonialisme, éducation coloniale, société patriarcale, littérature féminine, Jamaica Kincaid.

En el año 2020, dos mujeres caribeñas figuraron entre las literatas "favoritas" para recibir el Premio Nobel de Literatura: la escritora guadalupeña Maryse Condé, quien recibió el Premio Nobel alternativo en 2018, y la narradora antiguana Jamaica Kincaid. La mera inclusión en la lista de escritores favoritos para el premio es un reconocimiento a su obra y

trayectoria individual,¹ pero de manera colectiva es el reconocimiento a las escritoras y mujeres caribeñas que día a día han participado de la vida política, económica, social y cultural de las islas y que por largo tiempo han sido invisibilizadas, minimizadas o silenciadas.

Desde el siglo XVI, las mujeres caribeñas tuvieron un importante papel en el trabajo de las plantaciones, en los procesos de resistencia y cimarronaje, en las luchas por la libertad, fueron (y son) portadoras de conocimiento colectivo; en los siglos XX y XXI, las mujeres caribeñas han continuado interviniendo activamente en el desarrollo de la región, pero, como en el resto del mundo y de América Latina, enfrentan dificultades para lograr una vida digna y equitativa respecto a las ocupaciones y oportunidades de desarrollo que tienen los hombres (Reddock y Foster).

En lo que respecta a la producción literaria, mundial y caribeña, el desequilibrio a favor de los hombres ha sido la norma general, basta con revisar algunas antologías e historias literarias, para visualizar el menor número de escritoras presentes en las mismas, respecto al género masculino. Para el caso específico del Caribe,² al revisar los movimientos culturales y

¹ Hasta ahora únicamente tres hombres nacidos en el Caribe insular han sido galardonados con el Premio Nobel de Literatura: en 1960, Saint-John Perse de la isla Guadalupe; en 1992 se otorgó a Derek Walcott de Santa Lucía; en 2001 fue premiado V.S. Naipaul nacido en Trinidad y Tobago.

² Al referirme al Caribe, considero únicamente al Caribe insular, área altamente compleja donde conviven una serie de islas con situaciones y estatus políticos diversos, lo que la convierte en una región balcanizada en algún sentido, como sugiere Gerard Pierre-Charles, además de las diferentes lenguas; sin embargo, igualmente comparten elementos comunes que le dan cohesión y que conectan con temáticas afines como puede ser la historia de plantación, la esclavitud, el colonialismo, entre otras importantes expresiones culturales. Este Caribe insular comprende a las Grandes Antillas: Cuba, Haití, República Dominicana, Jamaica y Puerto Rico; y las pequeñas Antillas, donde se ubican territorios independientes y posesiones o territorios de otros países: los países independientes son Antigua y Barbuda, Barbados, Dominica,

literarios de la primera mitad del siglo XX, aquellos que conformaron la identidad y la cultura “propiamente caribeña” –como la llama Antonio Benítez Rojo–, predominan hombres: hacia las décadas de 1920-1930 se desarrollan movimientos de carácter reivindicativo racial como la *negritud*, encabezada por Aimé Césaire y Léopold Sédar Senghor, el *negrismo* cubano de Nicolás Guillén, el *indigenismo* haitiano desarrollado por Jean Price Mars y Jacques Roumaine, vinculado este último con tendencias antiimperialistas que se enlazan a los movimientos político-independentistas, anticolonialistas y nacionalistas de las décadas 1950 y 1960 (390-2).

En el Caribe anglófono, área cultural a la que pertenece Jamaica Kincaid, se establece el imaginario literario del Caribe inglés a través del programa de radio en la BBC de Londres, *Caribbean Voices* (1943-1958), producido inicialmente por la periodista y poeta Una Marson y continúa en el importante movimiento de revistas culturales (*Planters' Punch*, *The Beacon*, *Bim*, *Kyk-Over-Al* y *Focus*), donde participaron primordialmente hombres, autores como George Lamming, Samuel Selvon, V.S. Naipaul, Edgar Mittelholzer, Michael Anthony, Edward Kamau Brathwaite, escritores que conformaron el canon literario del Caribe de habla inglesa. Hacia los años 80, se desarrollaron obras enmarcadas en la posmodernidad y el poscolonialismo con destacados intelectuales como Édouard Glissant de Martinica o Derek Walcott de Santa Lucía. Para este mismo periodo es de suma importancia reconocer el crecimiento exponencial de la producción femenina, las escritoras

Granada, San Cristóbal y Nieves, San Vicente y las Granadinas, Santa Lucía, Trinidad y Tobago; mientras que entre las islas que pertenecen a otros países se encuentran: Islas Vírgenes (EUA), Guadalupe, Martinica, Saint Martin, Saint Barthélemy (Francia), Aruba y las Antillas Neerlandesas compuestas por Bonaire, Curazao, Saba, Sint-Barthélemy y Sint-Maarten (Países Bajos), Anguila, Islas Vírgenes Británicas y Montserrat (Reino Unido), Estado Nueva Esparta y las Dependencias Federales Venezolanas (Venezuela).

nacidas en las décadas de 1940 y 1950, publican sus obras en los años 1980 (Donnell y Lawson 294).

Sin embargo, a pesar de las ausencias femeninas en la historia y las antologías, de la falta de reconocimiento oficial y de las tímidas menciones a su labor, “la mujer se piensa a sí misma y se contextualiza, pensando a los demás en sus raíces, en su devenir y en sus proyecciones” (Ricardo 161). En la segunda mitad del siglo XX es posible encontrar una vasta producción literaria, que da cuenta del quehacer intelectual y creativo de las mujeres, abordando además temas tan amplios, complejos y diversos como la misma zona cultural en la que habitan, como es el caso de la autora a tratar en las siguientes páginas, Jamaica Kincaid.

SOBRE LA AUTORA

Elaine Cynthia Potter Richardson, nació en Saint John’s, capital de Antigua en 1949. A los 16 años, mediante el programa *Au pair*,³ abandonó la isla y se mudó a Nueva York. Mientras trabajaba como niñera estudiaba fotografía y escritura por las noches. Desde 1973, con 24 años comenzó a escribir una columna en la revista *The New Yorker*, bajo el seudónimo de Jamaica Kincaid.

Otro elemento biográfico de la autora que debemos tener presente al acercarnos a su obra, pues se manifiesta en sus textos, es el estatus político de su isla natal. El territorio que hoy comprende Antigua y Barbuda, fue “propiedad” de España, después de Francia y se convierte formalmente en una colonia inglesa en 1667 hasta 1981, es decir, Jamaica nace, vive

³ Programa mediante el cual mujeres jóvenes se mudan con familias de clases económicas altas para ayudar en el cuidado de los niños a cambio de cierta remuneración económica y asistir a cursos académicos. Generalmente las mujeres que se integran al programa *Au pair* son originarias de países en vías de desarrollo y viajan a países desarrollados.

su infancia y parte de su juventud aún dentro de una colonia británica; sale en su adolescencia y regresa a la isla en 1983, dos años después de que esta obtiene la independencia (1981).

En 1978 aparece su primer cuento “Girl” (Chica), seguido de otros cuentos, novelas y ensayos donde se cruzan temas diversos como la migración, género y raza, sexualidad y erotismo, genealogías e identidad, entre otros; a su vez, cada una de estas publicaciones ha sido estudiada desde diferentes enfoques. El acercamiento a la obra de Kincaid que nos proponemos realizar aquí es la exploración al proceso de formación y crecimiento de los personajes centrales femeninos en dos sentidos: primero, la formación escolar básica bajo un sistema colonial y los efectos que ello genera en los personajes y, segundo, la formación sociocultural dentro de una sociedad patriarcal que establece roles de comportamiento específicos para las mujeres. Es decir, su experiencia como sujeto colonizado y como mujer caribeña que logra romper con esquemas sociales y generar sus propias reglas para enfrentar sus necesidades vitales.

Si bien las novelas de Kincaid son independientes, es posible encontrar elementos que hilvanan ciertos textos como una unidad y un proceso, así como identificar el crecimiento de los personajes femeninos en las diferentes obras: Xuela, personaje de *Autobiografía de mi madre* (1996), corresponde a la infancia y los primeros años de la vida escolar. Annie John, protagonista de la novela del mismo nombre (1985), tiene ocho años al iniciar la historia y 15 al final. La chica, personaje del relato *Girl* o *Chica* (1978), es una joven adolescente, probablemente de 15 años. Lucy, heroína de la novela homónima (1990) tiene 19 años al iniciar su historia y 20 al concluirla, pero destaca la retrospectiva a su infancia en la novela. Nos valdremos de este elemento para ilustrar la revisión de las temáticas propuestas.

LA ESCUELA: PATRONES
Y VALORES CULTURALES DEL IMPERIO

Imágenes prestadas

*nos hicieron desear pálidas pieles
abogaron nuestras risas
atenuaron nuestras voces
alargaron nuestras faldas
plancharon nuestro pelo
negaron nuestro sexo con túnicas y bombachos
enjaezaron nuestras voces a madrigales
y aires refinados
uncieron nuestras mentes a las declinaciones latinas
y la lengua de Shakespeare*

*No nos decían nada sobre nosotras
Nada en lo absoluto sobre nosotras*

Fragmento del poema "Colonial
Girls' School", Olive Senior

La escuela juega un importante papel en todas las sociedades. Es una institución en la que se transmiten conocimientos de generación en generación de tal forma que se instruye a los individuos para participar posteriormente en los procesos económicos, políticos y sociales de las naciones, también que se transfieren y reproducen valores ligados al gobierno en turno de la sociedad o nación en cuestión.

Lo que sucede en el Caribe, en este caso en las colonias británicas, es que por siglos se enseñó la historia del imperio británico, la literatura inglesa y, de manera especial, se fomentaron los valores del imperio, principalmente aquellos surgidos del protestantismo tales como la estima al trabajo y al ahorro, la importancia de la moral, los deberes de la fe, entre otros. Antigua y Barbuda no fue independiente hasta el último tercio del siglo XX, por lo que la educación de las antiguanas y los antiguanos fue aquella que se proyectó para el Caribe desde

la metrópoli. En este sentido, el escritor barbadense George Lamming recuerda en su importante ensayo *Los placeres del exilio* que: “La enseñanza en las Antillas inglesas era importada en forma muy similar a aquella en que se importa la harina y la mantequilla...” (51), es decir, sin consideración alguna a las necesidades educativas particulares de las colonias, tanto de la población como de la realidad social y cultural gestada desde la colonia. En las islas se estudiaba aquello que convenía o era pertinente a la metrópoli, situación aludida una y otra vez en la obra de Jamaica Kincaid.

Un ejemplo de los primeros años de educación lo ofrece la narración de Xuela, la niña protagonista de la novela *Autobiografía de mi madre*:

Llegamos a la escuela [...] Era un edificio pequeño con una puerta y cuatro ventanas; [...] en la pared, detrás de la mesa y la silla de madera había un mapa; en la parte superior del mapa estaban las palabras “IMPERIO BRITÁNICO”. Ésas fueron las primeras palabras que aprendí a leer.

En aquella estancia siempre había exclusivamente niños; no me senté en un aula donde hubiera otras niñas hasta que fui mayor. (Kincaid, *Autobiografía de mi madre* 18-9)

Los niños antiguanos, así como los niños habitantes del resto de las colonias, inglesas o francesas, aprendieron la historia del imperio.

Si bien Xuela se describe y reconoce como una niña inteligente, también es suspicaz y desarrolla una inmediata resistencia a un sistema educativo que la distingue y condena:

Mi maestra era una mujer que había sido educada por misioneros metodistas; era de origen africano [...] y encontraba en ello una fuente de humillación y de aversión por sí misma; llevaba la desesperación como si fuera una prenda de vestir, como un manto o un bastón en el que apoyarse constantemente, una herencia que nos transmitía a nosotros. [...] Éramos siete niños y yo. [...] Mi maestra y esos niños no dejaban de mirarme [...] Yo era de origen

africano, pero no exclusivamente. Mi madre era caribe, y eso era lo que veían cuando me miraban: los caribes habían sido vencidos y luego exterminados, eliminados como la mala hierba de un jardín; la gente de origen africano había sido derrotada, pero había sobrevivido. Cuando me miraban a mí veían sólo la parte correspondiente al pueblo caribe. (*Autobiografía...* 19-20)

En el párrafo anterior tenemos dos ideas: primero el papel de la profesora, un personaje que transmite humillación y desesperación al joven grupo, rasgos obtenidos al parecer de su propia formación con los misioneros metodistas y consecuencia de la “derrota” colonial, elementos de “psicosis” que genera la colonización sobre los sujetos colonizados, como diría Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*; lo que va en sentido opuesto a la tradicional figura de autoridad y respeto que suelen tener los educadores, transmisores de conocimiento, valores y orgullo. El segundo elemento de la educación colonial presente en el fragmento citado es la evidencia de que la escuela no era un lugar para las mujeres. Xuela es afortunada pues, a pesar del abandono de su padre, este decide enviarla a la escuela ya que tiene un puesto importante dentro del sistema penitenciario en las islas. Es un hombre ambicioso y en un futuro desea contar que su hija es maestra, según relata Xuela como única explicación posible a tan insólita situación; otra posible razón es que el hombre, padre de Xuela, es practicante metodista, grupo religioso que se ocupa de este aspecto, aunque, no siempre con buenos resultados como se lee en el fragmento anterior.

Desde la abolición de la esclavitud en el Caribe inglés, la educación de la población emancipada quedó en manos de diferentes órdenes religiosas; sin embargo, no existió una metodología para llevar a cabo el proceso educativo, e incluso se falsificaron resultados exitosos.

La Oficina Colonial promovía la educación religiosa, las exigencias de los pequeños granjeros y un conocimiento gramatical del

idioma inglés como el “agente civilizador más importante para la población de color de las colonias” y creía que los libros de enseñanza de las escuelas coloniales deberían también enseñar cuáles son los intereses mutuos de la madre patria y sus dependencias, el fundamento lógico de su relación y los deberes sociales y domésticos de las gentes de color. (*Circular de la Oficina Colonial 1847*, citada en Ramchand 24)

Incluso voces de los propios religiosos, como el reverendo John Sterling, señalaban los peligros y defectos de la educación religiosa y apuntaban a que la educación fuera administrada y organizada por el gobierno británico, con profesores preparados y dirigida a toda la población de jóvenes, incluso aquellos que no pudiesen pagarla, cuidando la educación moral y religiosa. En 1847 la educación pasa a manos de la administración colonial, pero no se separa totalmente de los grupos religiosos. Las consecuencias de este sistema educativo, erróneo desde su origen, se manifestaron en la primera mitad del siglo XX, en los comentarios del informe de la Comisión Moyne sobre la educación en las islas de 1938-1939, donde se lee:

Las actuales edificaciones están con frecuencia mal planificadas y se encuentran en un estado total de deterioro e insalubridad. El número de profesores es insuficiente y en la mayoría de las colonias el salario no es justo; además, su adiestramiento es bastante defectuoso o simplemente inexistente y la dependencia en el sistema del alumno instructor es demasiado grande... Los contenidos no se ajustan a las necesidades de la inmensa mayoría de la población y se apegan demasiado a los modelos de los cuales fueron copiados ciegamente y que han caído en desuso en Gran Bretaña. (Ramchand 25)

Lucy, personaje de la novela homónima, también enfrenta el drama de haberse formado en un sistema educativo que no correspondía a su contexto caribeño. Lucy le cuenta a Mariah, la mujer que la contrata como niñera en los Estados Unidos,

que de niña, en Antigua, fue elegida en la escuela para recitar un poema que hablaba de narcisos.⁴ Le cuenta cómo todos la felicitaron por su excelente pronunciación y énfasis exacto en las palabras; sin embargo, ella se había propuesto olvidar cada palabra, pues no encontraba nada real en ellas, y más aún, en la isla no existían los narcisos y quizá nunca los conocería.

Sin duda, otro ejemplo de la psicosis generada en los sujetos colonizados es el proceso de negación de Lucy, que se da una noche antes del recital, cuando tuvo una pesadilla en la que era perseguida y enterrada por cientos de narcisos. Lo cual se puede interpretar como la eliminación de Lucy, siendo enterrada como antillana ante la imposición de los patrones culturales y estéticos de la metrópoli, simbolizados en los narcisos. El episodio de la charla entre Lucy y Mariah acerca de los narcisos concluye con la explosión del sentimiento de frustración de Lucy; Mariah intenta conciliar a Lucy con la belleza de la pequeña flor y la lleva a un campo donde florecen los narcisos anunciando la primavera; sin embargo, la emoción y buena intención de Mariah se torna en desilusión cuando Lucy dice:

—Mariah [...] ¿se da cuenta de que a los diez años tuve que aprender de memoria un poema sobre unas flores que no vería en la vida

⁴ El poema “I Wandered Lonely as a Cloud”, más conocido como “The Daffodils” o “Los narcisos” del poeta William Wordsworth. “I wandered lonely as a cloud / That floats on high o’er vales and hills, / When all at once I saw a crowd, / A host, of golden daffodils; / Beside the lake, beneath the trees, / Fluttering and dancing in the breeze. / Continuous as the stars that shine / And twinkle on the milky way, / They stretched in never-ending line / Along the margin of a bay: / Ten thousand saw I at a glance, / Tossing their heads in sprightly dance. / The waves beside them danced; but they / Out-did the sparkling waves in glee: / A poet could not but be gay, / In such a jocund company: / I gazed—and gazed—but little thought / What wealth the show to me had brought: / For oft, when on my couch I lie In vacant or in pensive mood, / They flash upon that inward eye / Which is the bliss of solitude; / And then my heart with pleasure fills, / And dances with the daffodils”.

real hasta cumplir diecinueve? [...] sentí pena por haber colocado a sus amados narcisos bajo una perspectiva que ella nunca había considerado, una perspectiva de conquistadores y conquistados, una perspectiva de brutos que se hacían pasar por ángeles y ángeles retratados como brutos. (Kincaid, *Lucy* 29)

Mariah percibe la belleza de la flor, es una mujer blanca y rica, que vivió sus veranos junto a los lagos, bosques y campos de narcisos, comparte los valores estéticos del conquistador, mientras que para Lucy los narcisos son un instrumento de opresión y alienación.

A este respecto, George Lamming recuerda que:

Inglaterra había adquirido, de algún modo, el derecho divino de organizar las lecturas de los indígenas, era de esperar que la exportación de la literatura por Inglaterra, fuera inglesa. [...] De modo que los exámenes que determinarían el futuro de aquel trinitario en la Administración Pública, imponían a Shakespeare y a Wordsworth y a Jane Austen y a George Eliot [...] (51-2)

Hasta la independencia de las colonias inglesas, los trabajos de mayor rango eran reservados para los blancos, los mejores empleos a los que los nativos podían aspirar eran trabajos en la Administración Pública o bien optar por una beca de estudio en Inglaterra que les diera la posibilidad de convertirse en médicos o abogados para ascender socialmente, pero la competencia por las becas era ardua y los lugares escasos.

Los correctivos o ciertas sanciones generalmente son parte del entorno escolar y es evidente que en el contexto colonial estos dependen de las normas y valores del colonizador. Un ejemplo sumamente interesante de rebeldía y castigo en esta situación, corresponde al personaje adolescente Annie John, quien atraviesa por una etapa conflictiva, de ruptura y descubrimiento; cierto día, en la clase de historia, encuentra en su libro de texto una ilustración, era la pintura “Colón encadenado”, donde el navegante aparece amarrado de pies y manos en una

bodega de un barco, la pintura fascinó a Annie, lo veía: “Como merecía”, [...] ¡Cómo me encantaba aquella escena, con el casi siempre triunfante Colón así humillado, sentado en la bodega de un barco sin poder hacer nada!” (Kincaid, *Annie John* 80), quizá Annie encontraba en aquella escena de la pintura una pequeña venganza por los cientos de esclavos traficados a las tierras americanas y en especial al Caribe, igualmente encadenados, pero en condiciones brutales a diferencia de las “cómodas” circunstancias de Colón. En líneas posteriores, Annie es sometida a una inspección debido al comportamiento inadecuado, a su falta de atención en clase y su poca aportación a la misma, pero la sorpresa de su profesora de historia fue mayor cuando encontró el libro de texto de Annie:

Ya era bastante que hubiese desfigurado el libro escribiendo en él. Pero que hubiese escrito debajo de la figura de Colón aquello de «El gran hombre...», era sencillamente excesivo. Esta vez había ido demasiado lejos, ultrajando a uno de los grandes hombres de la historia, Cristóbal Colón, el descubridor de la isla que era mi hogar. Y encima, había que verme: ni siquiera bajaba la cabeza como muestra de arrepentimiento. ¿Habían visto mis discípulas alguna vez a alguien tan arrogante, tan blasfema? (Kincaid, *Annie John* 84-5)

La pequeña venganza que la joven experimentó sobre el colonizador, que disfrutó y celebró en secreto, fue descubierta y castigada. Por si fuera poco –en voz de la profesora– presentaba una actitud arrogante o soberbia, situación por demás inaceptable, ya que se esperaba que el sujeto colonizado, en este caso Annie, mostrara arrepentimiento y humillación, una vez más, ante el colonizador blanco. Como consecuencia de su mal comportamiento Annie fue enviada a la dirección, la despojaron de cargos que le daban cierta autoridad ante el grupo y “Como castigo adicional, se me ordenó copiar los libros I y II de *El Paraíso perdido*, de John Milton, y tenerlo hecho en una semana” (Kincaid, *Annie John* 85). Texto por

demás sugerente y simbólico en la novela *Annie John*, por una parte, el sujeto colonizado y rebelde será castigado, expulsado y despojado como Satanás del paraíso; Annie fue despojada de cierto prestigio que gozaba pues se rebeló contra “el gran hombre”; por otra parte, Annie pierde el confort del amor de la madre, el paraíso que disfrutó en la infancia, pero este tema se verá más adelante.⁵

Otros dos factores, componentes negativos del sistema educativo en las islas, abordados en la obra de Jamaica Kincaid, son: la escuela como espacio de delación y el uso de la lengua como elemento diferenciador y de segregación, el inglés *versus* creole. La desconfianza entre compañeros, quienes no podían convertirse en amigos, fue sembrada desde los hogares por los padres, la pequeña Xuela señala: “No debíamos confiar jamás uno en el otro. Era una especie de consigna que continuamente nos repetían nuestros padres; fue parte de mi educación, como una forma de demostrar buenos modales.” (Kincaid, *Autobiografía de mi madre* 47-8). Conducta que se premiaba dentro de las pequeñas aulas pues los niños eran recompensados, como parte de un juego perverso, al delatarse mutuamente, sobre todo cuando usaban el creole y no

⁵ En relación al mismo poema, *El Paraíso perdido*, Lucy, nombre de la novela y personaje principal de la obra homónima, se llama así por Lucifer, según la madre de Lucy, porque dio problemas desde su concepción, pero cuando Lucy conoce el origen de su nombre se siente un poco más libre: “Fui el fracaso del triunfo. En aquel momento supe quién era. Cuando era pequeña me enseñaban a leer con la *Biblia*, *Paradise Lost* y algunas obras de William Shakespeare. Conocía bien el Génesis, y de vez en cuando me hacían memorizar fragmentos de *Paradise Lost*. Las historias de los ángeles caídos no eran nuevas para mí, pero nunca había pensado que mi propia historia pudiera estar relacionada ni siquiera remotamente con ellos. Lucy, la versión femenina del nombre Lucifer. El hecho de que mi madre me encontrara diabólica no me extrañaba, pues a menudo yo pensaba en ella como una diosa, ¿y no es verdad que los hijos de los dioses son diablos?” (Kincaid, *Lucy* 131).

el inglés dentro de la escuela.⁶ Así, el creole, la “lengua del cautivo” como lo llama Xuela, quedó restringido a la intimidad, y sólo era usado en público cuando el fin era humillar o menospreciar, la pequeña protagonista lo aprende cuando su madrastra se dirige a ella: “reconocí en ello un intento por su parte de volverme ilegítima, de asociarme con aquella lengua bastarda de la gente considerada irreal, la gente de las sombras, los eternamente humillados, los que siempre estarían en el peldaño más abajo” (Kincaid, *Autobiografía* 33). Así, tener dos lenguas no es tener dos instrumentos para comprender el mundo sino un conflicto, puesto que se confrontan: la lengua del colonizador y del colonizado, corresponden a prácticas y experiencias vitales opuestas.

Como sugiere Martin Carnoy en su texto *La educación como imperialismo cultural* “Las escuelas [...] acentúan la socialización en lenguaje, valores y normas europeos [...] y la degradación de todo lo indígena” (77), y en el caso que nos ocupa, se degradaba todo aquello que no era inglés. Asimismo, desde la psiquiatría, Frantz Fanon habló del impacto negativo del sistema educativo colonial en los niños; si bien se enfoca al Caribe francófono es posible encontrar el mismo patrón para las islas de dominio inglés, los niños “que en la escuela no se cansan de repetir ‘nuestros padres galos’, se identifican con el explotador, el civilizador, el blanco” (Fanon 111), no se

⁶ Esta práctica no era exclusiva del Caribe; otras colonias inglesas experimentaron las mismas reglas. El escritor keniano Ngugi wa Thiong’o narra cómo, en su infancia, “en las escuelas una de las experiencias más humillantes que podías sufrir es que te sorprendieran hablando en gikuyu en los alrededores de la escuela. Al culpable se le infligían castigos físicos [...] o le colgaban al cuello una placa de metal con inscripciones como SOY UN ESTÚPIDO o SOY UN BURRO. [...] A veces a los culpables les ponían multas económicas que difícilmente podían pagar [...] La actitud hacia el inglés era exactamente la contraria: se recompensaba con largueza cualquier logro en el inglés escrito o hablado: premios, prestigio, aplausos; un billete hacia reinos más elevados. El inglés se convirtió en la medida de la inteligencia y de la habilidad en las artes, las ciencias y todas las demás ramas del conocimiento” (41).

asumen como negros porque estos viven en África, tal como se lee en la literatura, en las canciones o películas importadas, de acuerdo con Fanon, de ahí la importancia de crear material educativo acorde a la realidad de las islas del Caribe:

Está claro, pues, que nosotros queremos ni más ni menos, crear revistas ilustradas destinadas especialmente a los negros, canciones para los negros y, en el límite, obras de historia, al menos hasta la obtención del certificado de estudios. Porque, mientras no se demuestre lo contrario, estimamos que, si efectivamente hay traumatismo, éste se sitúa en esa edad. (Fanon 112)

Lucy recuerda cómo en su adolescencia mantenía amistad mediante correspondencia con una joven de la isla vecina, una colonia francesa. Las cartas de su amiga lucían más bonitas pues en los sellos postales se leía “libertad, igualdad y fraternidad”, pero comprendió que a pesar de aquellas palabras ambas estaban en la misma situación, apunta Lucy: “Yo sabía que el origen de mi presencia en la isla, mi historia ancestral, era el resultado de un acto deshonroso”, la conquista, el exterminio, la esclavitud y la dominación colonial, la misma experiencia de su amiga y el resto de los habitantes de las islas, colonias de grandes imperios.

Los personajes y los habitantes de las colonias inglesas del Caribe, conocieron “el mundo a través de Inglaterra, y si el mundo tenía interés en conocerme (conocerlo/as), tendría que hacerlo a través de ese país” (39-40), afirma Kincaid en el ensayo *Un pequeño lugar*, su texto más crítico al colonialismo y poscolonialismo.

CONFRONTACIÓN CON LOS ROLES FEMENINOS ESTABLECIDOS

El segundo tema que nos proponemos revisar aquí es la ruptura de las mujeres con el sistema patriarcal, herencia

del colonialismo británico blanco. Cada personaje principal femenino dentro de las novelas de Kincaid es un *alter ego* de la autora y es a través de estas protagonistas que relata las experiencias de muchas mujeres que tenían que satisfacer las expectativas sociales y los comportamientos dentro de estas sociedades machistas. No obstante, al mismo tiempo Kincaid construye un discurso liberador para sus personajes y para las mujeres caribeñas.

Annie John, una novela de aprendizaje, es la historia de una niña que nace en Antigua, con una vida ideal y feliz, que profesa un profundo amor y admiración por su joven y hermosa madre, quien a su vez demuestra una gran capacidad para ocuparse de todas las actividades de la casa: la comida familiar, lavar, planchar, llevar a cabo la rigurosa limpieza diaria del cuerpo, entre muchas otras actividades; en todo momento Annie John seguía a su madre, también llamada Annie, tomando parte de todo y preparándose para cuando ella tuviera su propio hogar, como se esperaba de una buena mujer, siguiendo el rol dictado por una sociedad conservadora y machista. Sin embargo, dos eventos marcaron la ruptura con la figura materna: el primero, un momento de terror al ver a su madre abrazando a una niña recién fallecida y pensar que después la tocaría a ella con esas mismas manos; el segundo evento que la marcó de manera especial fue la negativa de la madre de Annie John de continuar confeccionando vestidos con la misma tela para madre e hija, acción con la que Annie se sintió rechazada, abandonada e insegura, desde entonces confrontó las reglas y valores que hasta ese momento eran normales: se acercó a lo prohibido, jugaba canicas con chicos, robó libros, entabló amistad con personas que su madre no aprobaba ni aceptaba; así se cumplió el constante temor que Annie padecía de niña: alejarse de su madre, la separación irremediable, fue la pérdida del paraíso, como se trató

simbólicamente con el castigo-lectura obligada de *El Paraíso perdido* de John Milton, mencionado anteriormente.

El relato *Chica* (1978) es anterior a la novela *Annie John*, pero al seguir el crecimiento de los personajes, es posterior a la novela. En dos páginas Jamaica Kincaid resume la educación y comportamiento social y moral que debía tener una chica en la isla, con lo que se percibe un carácter asfixiante que corresponde a la adolescencia del personaje Annie John:

El lunes lava la ropa blanca [...] el martes [...] fríe los buñuelos [...] pon en remojo tus paños menores en cuanto te los quites [...] los domingos, intenta caminar como una señora, y no como la guarra en la que tienes tanta tendencia en convertirte; no cantes *benna* en la escuela dominical; no debes hablar con golfos, [...] así se le sonrío a alguien que [...] así debes comportarte en presencia de hombres que [...] no te pongas en cuclillas para jugar a las canicas: tú no eres un chico [...] así se ama a un hombre [...] aplasta siempre el pan para comprobar que es tierno; “¿y si el panadero no me deja tocar el pan?”; ¿me estás diciendo que, después de todo, vas a convertirte realmente en el tipo de mujer a la que el panadero no deja ni acercarse al pan? (Kincaid, *Chica* 9-11)

El relato no es más que una serie de indicaciones para la chica, la comunicación es unidireccional, salvo la parte final donde la chica hace una única pregunta: “¿y si el panadero no me deja tocar el pan?”, para inmediatamente ser reprendida por cuestionar; incluso, pareciera haber sido marcada con un destino deshonoroso por expresar una duda, “si es una mujer respetable” el panadero o cualquier persona de una sociedad no podrá oponerse.

Infancia similar vivió Lucy. Incluso su madre reprodujo patrones machistas que privilegiaban la educación de los varones, reduciendo a las mujeres a las labores domésticas:

Cada vez que nacía un nuevo hijo, mi padre y mi madre se decían el uno al otro con solemnidad que iría a la universidad en Inglaterra para convertirse en médico, abogado [...] A mí no me molestaba

que mi padre dijera esas cosas de sus hijos, sus congéneres, y me dejara de lado. Mi padre no me conocía en absoluto y yo no esperaba que imaginara para mí una vida llena de emoción o triunfo; pero mi madre me conocía bien [...] sentía que una espada me atravesaba el corazón porque a mí, su única hija idéntica, jamás me imaginaba en un escenario parecido ni en una situación remotamente similar. (Kincaid, *Lucy* 112-3)

Sin embargo, Lucy salta esos límites. La migración que emprende tanto por razones económicas como personales le permite lograr la independencia para llevar a cabo proyectos propios; estar fuera del contexto social tradicional implica que Lucy pueda decidir, elegir qué hacer, cómo y cuándo, la compañía que desea y, por supuesto, ejercer libremente su sexualidad. A partir de diferentes encuentros y parejas sexuales, Lucy descubre su cuerpo, las emociones y sensaciones hasta poco antes reprimidas, se reconcilia con ella misma, con su origen isleño y logra comprender sus necesidades emocionales, pero no necesariamente con la compañía de un hombre. A casi un año de su llegada a Estados Unidos, una mañana de enero, Lucy se dio cuenta de que había cambiado; si bien su cuerpo, sus ojos, su cabello eran los mismos, por primera vez se consideró hermosa y, más importante aún, su interior no era el mismo, lo único que la heroína tenía claro era que “estaba inventándome [...] mi forma de hacerlo se parecía más a la de un pintor [...] sólo podía contar con mi intuición. No tenía nada claro en mente, pero cuando el retrato estuviera listo la sabría” (Kincaid, *Lucy* 116), la heroína crece y se fortalece como ser humano, comienza la vida de una mujer adulta, bajo sus propias reglas, pero consciente de que es apenas el inicio de su vida.

Asimismo, en esta parte final de la obra, encontramos el tema de la escritura como salvación. Lucy, *alter ego* de Jamaica Kincaid, escribe en un bello cuaderno forrado en piel roja que le regaló Mariah su nombre completo con una hermosa tinta azul, acto de afirmación y aceptación de su persona e

identidad, enseguida comienza una catarsis a través del llanto que, junto con la escritura, lentamente “la libera” del pasado vivido. Lo anterior, podríamos entenderlo también como el inicio de la vida como escritora de la propia Kincaid.

Es posible apreciar que todos los personajes femeninos mencionados mantienen un conflicto con la figura materna, pero el tema es más profundo, se trata de una confrontación con aquello que simboliza la madre: la patria, los valores de una sociedad conservadora, el señalamiento constante de lo que es permitido, o no, hacer, la imposición de una dirección a sus vidas; todos estos elementos a su vez son producto de una experiencia histórica que marcó el devenir de los sujetos en las islas, y en el caso concreto de las mujeres un sistema patriarcal y colonial que ha impuesto y decidido sobre ellas, sobre sus cuerpos y sus destinos.

CONCLUSIONES

En síntesis, los conflictos que enfrentan Xuela, Annie John o Lucy fueron en mayor o menor medida los que enfrentaron numerosas generaciones de antillanas y antillanos formados bajo sistemas educativos, culturales y sociales que no correspondían a su realidad. El sistema colonialista dejó una marca considerable en la vida de los pobladores de las colonias, pero también es cierto que para muchos hombres y sobre todo mujeres la escritura ha sido un medio para reconstruirse y tejer nuevas historias, no sin antes cuestionar aquellos que parecían valores absolutos en generaciones previas.

Jamaica Kincaid se encuentra en una importante corriente de escritores y escritoras impulsados por el proceso de descolonización, momento en el que se desarrolla una “toma de conciencia [...] no sólo sobre su ubicación personal y social como entes colonizados, sino también sobre el hecho de que eran representados como tales” (Anaya Ferreira, *Literatura*

anglófona: del yugo 10). En este tenor recordemos que Edward Said destaca la importancia de las narraciones en este proceso; si bien los relatos hechos por viajeros y exploradores de los imperios representaron a los sujetos bajo su mirada que va, en ocasiones, desde el temor, el exotismo, lo extraño y “la barbarie”. Lo cierto es que se construyó un discurso para justificar el dominio colonial, pero, por otra parte, la narración también “se convierte en el método que los colonizados utilizan para afirmar su propia identidad y la existencia de su propia historia” (Said 13). Kincaid se representa como sujeto histórico caribeño colonizado y como mujer dentro de ese sistema, doblemente violento e injusto para las mujeres, escribe, donde el discurso se representa y transforma, se rebela y trastoca su vida, al romper con aquello que parecía un destino inamovible.

Otra cualidad de Jamaica Kincaid es que establece un puente entre generaciones. Es una escritora cuya obra es una “bisagra” (Stecher Guzmán 2010), pues si bien sigue la línea de los escritores de la primera mitad del siglo XX, que valoraron su identidad, cuestionaron al imperio, generaron estilos propios de escritura, simultáneamente se suma a las generaciones de fin de siglo y, sobre todo, es parte del despliegue de la creatividad femenina que han abordado temas tan diversos e interesantes como el rescate de las ancestras: *Yo Tituba, la bruja negra de Salem* (1986) de Maryse Condé, *Pluie et vent sur Téliumée Miracle* (1972) de Simone Schwarz-Bart, *L’Ancêtre en Solitude* (1972) de Simone y André Schwarz-Bart, *Anacaona: Golden Flower, Haiti, 1490* (2005) de Edwidge Danticat o aquellas que denuncian la brutalidad de las dictaduras como Marie Vieux-Chauvet en su trilogía de novelas *Amor, Ira y Locura* (1968) o *Cosecha de Huesos* (1998) de Edwidge Danticat, por mencionar ejemplos sobresalientes. Y afortunadamente la lista de mujeres y temas es extensa. Y podemos ver que las escritoras más jóvenes hablan de la migración e identidad, de

la falta de recursos económicos, de la presencia militar imperialista en la zona, del deseo y la represión de la sexualidad, el cuerpo y el disfrute del mismo, del carnaval, entre múltiples expresiones más.

La literatura femenina de fin de siglo XX e inicio del siglo XXI proporciona rostros y nombres a los miles de mujeres que cada día enfrentan la realidad insular. Si bien la obra literaria no es un documento histórico, para el caso del Caribe es de suma importancia la reivindicación de personajes y eventos que desde la literatura se ha hecho. Las mujeres han sido esenciales en la recuperación de las negaciones u omisión de los discursos oficiales. En muchos de esos acontecimientos, las mujeres fueron participantes decisivas o destacadas, pero no se contaron o fueron escondidas intencionalmente. Así, son las escritoras quienes hacen la recuperación de las “historias” que se cruzan y terminan con la Historia (discursos oficiales), como apuntó Édouard Glissant en su revelador ensayo *El discurso antillano*. La inequidad entre hombres y mujeres persiste en el terreno político, económico y cultural, pero de manera afortunada cada vez más escritoras tienen la posibilidad de expresarse y dar voz a otras mujeres que no tienen las herramientas para hacerse escuchar, como en el caso de Jamaica Kincaid.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRITEAU, VIOLET EUDINE, “Aportaciones del feminismo negro al pensamiento feminista: una perspectiva caribeña”. *Caribe feminista. Ensayos desde el Caribe descolonial y antirracista*. Ediciones La Social, 2018, pp. 47-97.
- ANAYA FERREIRA, NAIR MARÍA, *Literatura anglófona: del yugo colonial a la liberación creativa*. CEIICH-UNAM, 2000.
- , “Historia de la literatura del Caribe de expresión inglesa”. *Historia de las Antillas no hispanas*. Coordinadoras Ana

- Crespo Solana y Ma. Dolores González-Ripoll. Ediciones Doce calles, 2011, pp. 271-297.
- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO, *La isla que se repite*. Editorial Casiopea, 1998.
- CARNOY, MARTIN, *La educación como imperialismo cultural*. Siglo XXI, 2000.
- DONNELL, ALISON y SARAH LAWSON WELSH, *The Routledge Reader in Caribbean*. Cambridge University Press, 1996.
- FANON, FRANTZ, *Piel negra, máscaras blancas*. Caminos, 2011.
- GLISSANT, ÉDOUARD, *El discurso antillano*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.
- KINCAID, JAMAICA, *Un pequeño lugar*. Txalaparta, 2003.
- , *Autobiografía de mi madre*. ERA/Txalaparta, 2008.
- , *En el fondo del río*. Txalaparta, 2007.
- , *Lucy*. ERA/Txalaparta, 2010.
- LAMMING, GEORGE, *Los placeres del exilio*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.
- LÓPEZ MORALES, LAURA, “Literatura y cultura. Letras y artes”. *Historia de las Antillas no hispanas*. Coordinadoras Ana Crespo Solana y Ma. Dolores González-Ripoll. Ediciones Doce Calles, 2011, pp. 105-120.
- MAXWELL, ELSA, “La literatura del caribe anglófono, una revisión de la primera mitad del siglo XX”. *Acta Literaria*, no. 48, 2014, pp. 101-106. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S071768482014000100007&script=sci_abstract
- PIERRE-CHARLES, GÉRARD, *El Caribe a la hora de Cuba*. Casa de las Américas, 1981.
- RAMCHAND, KENNETH, “La educación popular en las Indias Occidentales en el siglo XIX”. *Contexto: revista anual de estudios literarios*, no. 11, pp. 21-37. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1382206>
- REDDOCK, RHODA y JULIANA S. FOSTER, “El impacto de la crisis en las mujeres del Caribe”. https://www.awid.org/sites/default/files/atoms/files/brief_2_el_caribe.pdf
- RICARDO, YOLANDA, “Del imaginario de las mujeres del Caribe”. *Cuadernos Americanos*, vol. 4, no. 146, 2013, pp. 151-177.
- SAID, EDWARD, *Cultura e imperialismo*. Anagrama, 1996.

- SENIOR, OLIVE, “Colonial Girls’ School”. *Poetas del caribe anglofónico*, tomo I, editor Keith Ellis. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011, pp. 104-107.
- STECHEER GUZMÁN, LUCÍA, “Los placeres del exilio y los descontentos de la migración: *Lucy*, novela de Jamaica Kincaid”. *Alpha*, no. 30, pp. 181-193. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012010000100014>
- STERLING, JOHN, “El relato del reverendo John Sterling 1835”. *Ideas pedagógicas en el Caribe*. Juan Manuel De la Serna. Ediciones el Caballito-SEP, 1985, pp. 21-30.
- THIONG’O, NGUGI WA, *Descolonizar la mente: La política lingüística de la literatura africana*. Debolsillo, 2015.
- WORDSWORTH, WILLIAM, *The Daffodils*. <https://litinglesa.wordpress.com/2015/12/27/zona-de-traduccion-william-wordsworth/>
- “Y el Nobel de Literatura (alternativo) es para la guadalupeña Maryse Condé”, *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/10/12/actualidad/1539342635_891551.html

Subjetividades afrofemeninas en la literatura colombiana contemporánea: una lectura de *Aguas de estuario* de Velia Vidal y *La perra* de Pilar Quintana

Liz Moreno-Chuquen

Resumen

Este trabajo se propone analizar y comparar la representación de las subjetividades afrofemeninas en dos obras de la literatura contemporánea colombiana: *Aguas de estuario* (2020) de Velia Vidal y *La perra* (2017) de Pilar Quintana. En particular, se estudiarán las estrategias narrativas que cada autora utiliza para representar a las protagonistas de sus obras y la manera en que estas protagonistas se convierten en el núcleo que estructura al Pacífico y a la selva como geografías culturales. En este ejercicio comparativo se utilizará la metáfora del motete y de la selva como un entramado de experiencias vitales y recuerdos, propuestas por Vidal, para analizar la representación de la selva como un repositorio de la pérdida y la soledad que propone Quintana en su novela.

Palabras clave: Colombia, literatura contemporánea, región del Pacífico, subjetividades afrofemeninas, *Aguas de estuario*, *La perra*.

Abstract

This study aims to analyze and compare the representation of Afro-feminine subjectivities in two works of contemporary Colombian literature, *Aguas de estuario* (2020) by Velia Vidal and *La perra* (2017) (*The Bitch*, 2020) by Pilar Quintana. This study examines the narrative strategies used to depict female characters as protagonists and how they produce the Pacific and the jungle as cultural geographies. The motete's metaphor and the jungle concept as a web of life experiences and memories proposed by Vidal will be used in this study to analyze the portrayal of the jungle as a repository of loss and loneliness that Quintana suggests in her novel.

Keywords: Colombia, contemporary literature, Colombian Pacific region, afro-female subjectivities, *Aguas de estuario*, *La perra*.

Résumé

Cet article vise à analyser et comparer la représentation des subjectivités afro-féminines au-dedans de deux œuvres de la littérature colombienne contemporaine : *Aguas de estuario* (2020) de Velia Vidal et *La perra* (2017) (*La chienne*, 2020) de Pilar Quintana. Les stratégies narratives que chaque écrivaine privilégie pour représenter les protagonistes de ses œuvres seront étudiées au même temps que la façon dont les différents personnages deviennent le noyau qui structure le Pacifique et la forêt comme géographies culturelles. Les métaphores du motet et de la forêt sont utilisées dans cet exercice comparatif à la façon d'un enchaînement d'expériences de vie, lesquelles sont proposées par Vidal au but d'analyser la représentation de la forêt comme un dépôt de la perte et de la solitude au sein du roman de Quintana.

Mots-clés: Colombie, littérature comparée, région Pacifique, subjectivités afro-féminines, *Aguas de estuario*, *La chienne*.

En los últimos años, el Pacífico colombiano,¹ que comprende los departamentos de Chocó, parte de Antioquia, Valle del Cauca, Cauca y Nariño, ha tomado un mayor protagonismo en la literatura colombiana contemporánea. En particular, sobresale el gesto de algunos autores colombianos de situar sus obras en algún lugar específico de esta zona del país, así como elegir personajes afrodescendientes como los protagonistas o personajes principales y recrear o reelaborar el pasado histórico como eje central de sus narraciones. El corpus literario contemporáneo sobre o situado en el Pacífico se caracteriza por problematizar narrativas dominantes sobre la identidad nacional, la representación de personajes afrodescendientes y los imaginarios en torno a esta región que aún prevalecen.² Dentro de este creciente conjunto de obras sobresalen *Aguas de estuario* (2020) y *La perra* (2017) por proponer otro tipo de representaciones de las mujeres negras al incorporarlas en sus narrativas como protagonistas y no solamente como personajes secundarios que refuerzan jerarquías raciales dominantes. Este gesto de Vidal y Quintana cuestiona la marginalización de las mujeres negras en el espectro de la literatura canónica nacional.³

¹ Esta región se caracteriza por ser una de las más biodiversas del mundo y pluriétnicas del país; es el territorio ancestral de comunidades como los emberá, wounann, gunas (kunas) y awá, las cuales comprenden el 30% de las comunidades indígenas de todo el país. Asimismo, el Pacífico alberga al 44% de la población afrodescendiente del país. Paradójicamente, el Pacífico ha sufrido un abandono estatal sistemático, racismo estructural y altas cifras de desigualdad y violencia (Observatorio Pacífico y territorio 2010).

² Ejemplos de este corpus narrativo comprenden obras como *El fin del océano pacífico* (2020) de Tomás González, *Afuera crece un mundo* (2015) de Adelaida Fernández y *Virus tropical* (2009) de Power Paola, entre otras. No obstante, entre los antecedentes de este corpus sobre el Pacífico se encuentran *El litoral recóndito* (1934), obra de no ficción de Sofonías Yacup, *Las estrellas son negras* (1949) de Arnoldo Palacios, así como la obra de Teresa Martínez de Varela y Óscar Collazos.

³ En este trabajo se entiende que conceptos como “negro”, “negra”, “afrodescendiente” son construcciones socioculturales y que su uso guarda una

Aguas de estuario (2020) de la escritora chocoana afrodescendiente y gestora cultural Velia Vidal fue el libro ganador de la beca para la publicación de obras de autoras afrocolombianas, negras, raizales y/o palenqueras del Ministerio de Cultura de Colombia en 2019.⁴ La obra se puede catalogar como una obra epistolar de corte autoficcional, pues se compone de cartas que Vidal le escribe a un amigo entre 2015 y 2018 y que fueron editadas y adaptadas para su publicación.⁵ La estructura epistolar de la obra realza la voz narrativa afrofemenina que, específicamente, construye una perspectiva sobre su regreso al Chocó —después de vivir varios años en Medellín—, su interioridad, cotidianidad y sus proyectos culturales. Asimismo, el yo-epistolar comenta sus viajes por varios municipios del Pacífico, lo que otorga a su obra ciertos rasgos de la narrativa de viajes no tradicional. A diferencia de la mayoría de estas narrativas en las que un sujeto —por

estrecha relación con debates contemporáneos sobre la identidad. De acuerdo con Valero, es posible encontrar el concepto de “afrodescendiente” “para denominar y autodenominar(se) subjetividades en las literaturas y la crítica literaria de otros momentos históricos en América Latina (2015). Sin embargo, la palabra “afrodescendiente” nunca había sido portadora de un contenido como en este momento, avalado, evidentemente, por “unas condiciones de posibilidad extraliterarias que lo sustentan y retroalimentan [...] y que, además de las especificidades nacionales a las que sería un error no reconocer, responde a un flujo conceptual que conforma una red discursiva con un alcance translocal nunca antes rastreado” (Valero 2015, 87-88).

⁴ Cabe mencionar que este apoyo del Ministerio a la población afrocolombiana se enmarca dentro de lo dispuesto en la Constitución política de 1991 respecto a garantizar el acceso de esta población a educación y con el proceso de categorización étnica que, con el apoyo del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, dividió a la población afrocolombiana entre raizales, palenqueros y afrodescendientes.

⁵ Vidal ha comentado en varias entrevistas que las cartas que componen su libro fueron originalmente escritas y enviadas a uno de sus amigos más cercanos. Cuando sus editores la animan a compilar las cartas y publicarlas, ella decide mantener las fechas originales, borrar cualquier referencia o nombre de su destinatario, a pedido del mismo, y editar las cartas agregando descripciones y anécdotas pensando en el público lector.

lo general un hombre— recorre un territorio desconocido y desde su posición privilegiada representa a los habitantes y el espacio que recorre como la otredad, en la obra de Vidal se observa un giro al enfatizar en la mirada local de su protagonista sobre los lugares que recorre.

Por su parte, *La perra* (2017) de la escritora caleña Pilar Quintana es una de las novelas más sobresalientes en la literatura colombiana reciente. Esta obra ha tenido un gran éxito comercial y ha gozado del reconocimiento internacional, hecho del que hablan sus traducciones al alemán, inglés, francés, holandés, portugués, entre otras lenguas. Gran parte de su creciente reconocimiento se debe a la temática que aborda: Damaris, una mujer afrodescendiente que añora con ser madre, pero al no conseguirlo, decide adoptar una perra a la que llama Chirli. Damaris cuida a la perra como si fuera un miembro más de la familia hasta que decide quitarle la vida y ocultar su cadáver. La relación entre Damaris y Chirli desata emociones latentes en la protagonista como el abandono, la soledad, la frustración y la culpa. Damaris vive con su pareja, Rogelio, en un pueblo cercano al puerto de Buenaventura, el más importante de la región y el país. La narración es un punto de entrada a la selva densa, la pobreza y la discriminación que aqueja a los pobladores, especialmente a las mujeres.

Aunque Quintana nació en Cali, una de las ciudades más importantes del Pacífico colombiano, y vivió por casi nueve años en la región donde localiza a los protagonistas de *La perra* —tras mudarse de allí, gracias al nacimiento de su hijo, surgió la inspiración para su novela—, no es afrodescendiente,⁶ a diferencia de Vidal. No obstante, este estudio coincide con

⁶ Respecto de su experiencia viviendo en el Pacífico, específicamente en Juanchaco, Quintana afirmó en una entrevista para la revista *Semana* lo siguiente: “allí viví con austeridad. No nací pobre, como Damaris, ni soy negra, pero mi mejor amiga de allá sí. Es una mujer que hizo hasta segundo de primaria y ahora se dedica a cuidar la casa de una gente de la ciudad. Y ella era igual a mí, éramos lo mismo. No había ni condescendencia ni simpleza” (Vegas).

Audre Lorde cuando afirma que al examinar las obras literarias de mujeres negras y de color se requiere que sean vistas –las escritoras– como individuos con todas las complejidades que esto encierra, más allá de los estereotipos raciales y de género creados por la sociedad (229). Prejuicios como los anteriores impiden apreciar imágenes genuinas de las escritoras, de sus personajes y sus obras. Asimismo, Lorde propone que las obras literarias de las mujeres de color tienen el potencial de recrear las texturas que componen la vida de las mujeres negras y que algunas mujeres blancas se empeñan en ignorar o desestimar (229). De otro lado, la cuestión sobre la identidad/ identificación étnico-racial de Vidal y Quintana invita a preguntarse por las categorías que se utilizan a la hora de definir la literatura del Pacífico, en particular, y la afrocolombiana, en general, así como la importancia que se les otorga a la hora de conformar un corpus de trabajo.⁷ Valero advierte sobre la necesidad de no caer en esencialismos sobre la experiencia negra –*black experience*–, pues resulta más relevante asumir que la raza y la etnicidad son constructos sociales y culturales que se encuentran mediados por cuestiones políticas, de clase y de género (20-1).

La importancia de incluir la obra de Vidal y Quintana en este estudio descansa sobre el tipo de decisiones de carácter formal que cada autora tomó para representar y construir las subjetividades afrofemeninas que protagonizan sus obras.

⁷ En este sentido, sería más productivo pensar en otros aspectos que definen la producción literaria del Pacífico colombiano como la oralidad, la sostenida producción poética, el carácter profesional y no profesional de los escritores que escriben sobre la región y, por supuesto, la diversidad de experiencias de las autoras y autores. Como afirma Jerome Branche, es necesario amplificar el propio concepto de escritura, en su sentido canónico, y englobar diversos registros y técnicas artísticas cuando se considera la producción literaria afrodescendiente en Latinoamérica (1). Para una discusión sobre el uso de la categoría “literatura afrocolombiana” y la necesidad de problematizar el contexto en el que surge, ver Valero.

Así, este estudio presta atención a las implicaciones derivadas del desarrollo de una voz afrofemenina que se expresa en primera persona, para el caso de *Aguas de estuario*, en comparación con el predominio de un narrador en tercera persona a través del cual se filtra la emocionalidad y perspectiva de Damaris, para el caso de *La perra*. En este orden de ideas, el propósito principal de este capítulo es analizar estas subjetividades afrofemeninas y la manera en que las protagonistas de cada obra se convierten en el núcleo que estructura al Pacífico y la selva como geografías culturales. Resulta imprescindible señalar que, en las propuestas estéticas de Vidal y Quintana, el Pacífico colombiano no se asume como un espacio exótico o un simple trasfondo de sus obras, sino que se erige como lugar de enunciación para las autoras. El concepto de selva como un entramado de relatos tejidos que leemos, que activan el pasado y lo sensorial, se retoma de la obra de Vidal como categoría central en el análisis propuesto. Se usa la definición propuesta por Vidal para analizar la concepción de la selva como repositorio de pérdida y la memoria irresuelta que se aprecia en la obra de Quintana.

“RESISTIR EN ESTE PALENQUE
QUE TAMBIÉN SON LAS LETRAS”

De acuerdo con Toni Morrison, uno de los mayores desafíos a los que se ha enfrentado como escritora negra es el hecho de expresarse con y a través del lenguaje escrito. El lenguaje es una herramienta fundamental que puede evocar y reforzar de forma implícita la superioridad racial, la hegemonía cultural y el desprecio por lo que se considera como la otredad (x-xi). Por lo tanto, Morrison propone liberar el lenguaje de lo que considera un uso siniestro, con frecuencia perezoso —en cuanto a que no se busca ir más allá de lo establecido— y casi siempre predecible del discurso racial (xi). Una de las estrategias que

permitirían la liberación de lenguaje es considerar que la imaginación no es simplemente mirar algo o alguien, tampoco es incorporarse intacto en la perspectiva del otro, sino, para los fines de la obra, se trataría de un “convertirse”, de un “llegar a ser” (Morrison 4). Considerar la imaginación como una entidad fluida, en constante devenir, y el acto de escribir como un proceso transformador de la experiencia será muy relevante para el análisis de la obra de Vidal y Quintana.

De manera similar al autor que llega a ser otros –sus personajes– a través de su escritura, el yo-autobiográfico de *Aguas de estuario* se construye a través del acto de escribir cartas. Este gesto compositivo de la autora hace que en su obra confluyan diversos géneros como el diario, el libro de viajes y la autobiografía.⁸ Por su parte, el yo-ficcional es una mujer afrocolombiana del Chocó, el *alter ego* de Vidal que al compartir sus experiencias vitales con su interlocutor construye un espacio propio de expresión, autonomía y de ejercicio de su autoridad autorial. Vidal proyecta la voz de su protagonista desde lo que Doris Sommer expresa como un “tipo de libertad alcanzado por los escritores afrodescendientes: la autonomía inherente a la escritura creativa, el sentido de autoridad en la autoría” (381). Este posicionamiento de la escritora muestra a su protagonista como sujeto de su propia historia, es decir, que narra sus experiencias desde su propia voz, sin la intermediación de terceros.

En este espacio sobre el cual ejerce su autoridad autorial y autonomía, el yo-autobiográfico reflexiona sobre la

⁸ Al respecto es importante señalar que la dificultad de clasificar *Aguas de estuario* dada su heterogeneidad discursiva nos habla de unas condiciones culturales de creación complejas y de la reelaboración, por parte de la autora, de otros géneros discursivos como el diario, el libro de viajes y la autobiografía. En su conjunto, los elementos que conforman estos géneros –las cartas, las digresiones, las descripciones de los paisajes, entre otros– se transforman en acontecimientos artísticos y ficcionales una vez ingresan al universo narrativo de Vidal, lo cual dota a la obra de complejidad compositiva.

escritura como un espacio de resistencia y como un espacio de poder simbólico y sociocultural a través de sus cartas. Al respecto escribe: “no creas que he olvidado las cartas que quedaron pendientes después de Tumaco: me gusta que queden cartas pendientes, son una buena excusa para resistir en este palenque que también son las letras” (Vidal 31). El yo-autobiográfico expresa que la escritura, particularmente el ejercicio epistolar, es también un gesto de resistencia que se practica más allá de los límites que reconocía Morrison en el lenguaje escrito. La comparación entre el palenque –como espacio de resistencia de la población africana y afrodescendiente desde la época colonial– y la escritura resuena como una metáfora poderosa en la que se imaginan y construyen espacios simbólicos de expresión más allá de la proyección estereotipada de voces y personajes afrodescendientes. Asimismo, la referencia al palenque actualiza la experiencia de la esclavitud, al contraponerla a uno de los espacios de resistencia por excelencia, lo cual ubica a la voz narrativa en una posición activa y autónoma que bloquea su revictimización.⁹ En ese sentido, el yo-autobiográfico establece una distancia con respecto a los lugares comunes en los que han ubicado las representaciones de las mujeres afrodescendientes. De ese modo, el alter ego de Vidal no responde al establecimiento de pautas de significación para las mujeres y los autores que se identifican como afrodescendientes desde una perspectiva dominante.

El gesto de resistir y de asumir una posición más activa a través de la escritura no sólo encuentra su correlato en los siglos de esclavitud, sino también en el contexto en que se encuentra escribiendo la autora, lo cual evidencia su perspectiva

⁹ La tradición del cimarronaje, el quilombismo y los palenques constituye prácticas sociales de resistencia y autonomía local en un contexto de colonización y esclavitud en las Américas. Abundan estudios sobre este fenómeno para el caso del Caribe y el Brasil; específicamente, para el caso de lo que actualmente corresponde con Panamá, el Golfo de Urabá y el Chocó, a partir del siglo XVII; pueden verse los trabajos de Mario Diego Romero.

histórica sobre las cuestiones que han aquejado a la región. En la misma carta citada previamente, donde se incluye la referencia al palenque, el yo-autobiográfico comenta que la escribió en Guapi (Cauca, suroccidente del país) en octubre de 2016.¹⁰ Este municipio del litoral Pacífico ha sufrido la incursión de grupos armados como las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y los paramilitares por su importancia geográfica para desarrollar actividades relacionadas con el narcotráfico. Sobre esta situación, Vidal menciona en la misma carta que “junto al muelle, en una pequeña isla de manglar, ondea una bandera de las FARC. Su presencia aquí no desaparece aún, es una presencia que resiste en Chico Pérez, en Guapi, aunque en el resto del país creamos que estamos muy cerca de acabarla. No vimos a ninguna persona armada, pero esa bandera basta” (Vidal 30).¹¹

La referencia anterior conduce a pensar en la resistencia desde una perspectiva más amplia, pues “lo fácil es pensar que está relacionado con que se trate de un pueblo negro; eso de resistir parece de mujeres, homosexuales y negros, pero aquí lo he sentido de otro modo” (Vidal 29). Dado que el alter ego de Vidal está construido desde una perspectiva crítica e histórica del discurso racial y la identidad afrocolombiana, se refiere a la resistencia como un conjunto de prácticas comunitarias, cotidianas y ancestrales no violentas que van más allá de la identificación o la categorización de la población

¹⁰ Resulta llamativo que Vidal leyó esta carta en público, hecho que constituyó el primer intento de socialización de lo que posteriormente sería *Aguas de estuario*.

¹¹ Es importante resaltar que el gobierno colombiano y las FARC firmaron un acuerdo de paz el 26 de septiembre de 2016 con el propósito de concluir más de cinco décadas de conflicto armado en el país. La carta a la que se hace referencia en este apartado fue escrita un mes después de la firma del acuerdo, lo cual constituye una temprana representación de un periodo que algunos han denominado como de “posconflicto”. Los comentarios del yo-autobiográfico revelan que en pueblos o comunidades como la de Guapi continúan los desafíos, aún después de la firma de los acuerdos.

afrodescendiente como minoría. Al respecto, resalta varios proyectos comunitarios en Guapi relacionados con el cultivo de plantas medicinales, la recuperación de recetas tradicionales y el mantenimiento de sus formas de subsistencia.

La resistencia como práctica individual, a través de la escritura, y colectiva –de carácter histórico–, a través de proyectos comunitarios, resuena en la obra de Vidal a través de la metáfora del agua, particularmente en lo que se refiere al encuentro entre los ríos Guapi y San Juan, y el océano Pacífico. Para el yo-autobiográfico, en la desembocadura el río Guapi “corre hacia atrás”, la fuerza de las mareas del Pacífico lo obliga a hacer algo que se supone que no hacen los ríos, el agua que baja parece devolverse; pero entonces el río se resiste a dejar de ser río, conserva su cauce, su color, pero corre hacia atrás, aunque se resiste. A ratos pareciera que esa resistencia lo lleva a una especie de suspensión. Creo que es el momento en el que la marea deja de subir para empezar a bajar; puedes descubrir que no es quietud, es resistencia (Vidal 28-9).

De hecho, esta dinámica entre los ríos y el océano es lo que se conoce como “aguas de estuario”, y de ahí el título de la obra. En este sentido, Vidal inscribe el código semántico de la novela dentro de una continua práctica de resistencia que, entre otras cosas, dota a su *alter ego* de una conciencia histórica y ubica a *Aguas de estuario* por fuera de las narrativas que han representado a los personajes y las voces afrodescendientes a partir de estereotipos culturales o en un plano secundario, algunas veces sin voz propia o sin la misma agencia que otros personajes. Para Vidal, la resistencia es necesariamente un elemento esencial en la representación y la construcción de la identidad afrocolombiana.

En su obra, la resistencia es un gesto que se lleva a cabo orgánicamente en varios niveles: material, simbólico y comunitario. La referencia al agua también engloba un sentido de fluidez en esas mismas prácticas, y de dinamismo –un espíritu

de resistencia activo— que aunque puede ser imperceptible para los demás, se está llevando a cabo en lo profundo tal y como sucede en el encuentro de los ríos con el océano Pacífico.¹² De esta forma, Vidal construye diversas reflexiones que apuntan a problematizar el concepto de resistencia en su acepción más tradicional como una respuesta de ciertos grupos sociales ante los sistemas de opresión.

Sobre la autonomía y la agencia en la narración de su propia experiencia, el yo-autobiográfico comenta que le sorprenden las similitudes entre este lugar y el Chocó donde vive, y que “descubrir este Pacífico es también ir detrás de múltiples historias, es ir encontrando palabras que me permitan hablar de él, es de cierto modo una lucha por intentar decir lo que parece indecible” (Vidal 29). Esta lucha por intentar poner en palabras, incluso omitir ciertos detalles y no decirlo todo, relaciona a Vidal con una larga tradición de escritoras y escritores afrolatinoamericanos que se han apropiado de su propia experiencia y han utilizado su voz para tomar decisiones estratégicas sobre textos de su autoría. En términos formales, esto se traduce en cierta fragmentariedad y discontinuidad caracterizada por silencios y lagunas que se relacionan con diversas estrategias narrativas que emplean las escritoras afrodescendientes para responder y cuestionar estructuras imperialistas y discursos de poder patriarcales (Feracho 127).

Particularmente, las prácticas de resistencia y su expresión a través del lenguaje son mecanismos de participación en los campos de poder simbólico que en la obra de Vidal se relacionan con la construcción de una identidad y una memoria,

¹² El agua es otro de los temas centrales en esta obra. Vidal construye la interioridad y emocionalidad del yo-autobiográfico haciendo numerosas referencias al agua —tanto al océano como a los ríos—. En ese sentido, cabe recordar la importancia del agua en la cotidianidad de los pobladores en una de las regiones en las que más llueve durante todo el año, y se hace uso de los ríos como medio de comunicación entre municipios, dado el difícil acceso y la ausencia de una adecuada infraestructura de carreteras y otros medios de transporte.

a nivel individual y colectiva. Para la voz narrativa, la cultura chocoana se define a partir de un “nosotros”, lo cual implica la necesaria coexistencia de hombres y mujeres. Al respecto, el yo-autobiográfico expresa que:

La cultura chocoana es historias. Relatos tejidos y que nos tejen. Cruzados y anudados una y otra vez, como la catanga, como los motetes. Todo el tiempo leemos esta selva. Cada uno de ellos la lee, la pasa por su piel, por sus antepasados, por su propia experiencia vital y nace un nuevo relato. Se narra esta selva otra vez y ese relato queda estampado, escrito, cantado, cocinado; y entonces los otros lo miramos, lo escuchamos, lo degustamos. Y así nos encontramos una y otra vez alrededor de esas múltiples lecturas de nuestra selva. (Vidal 85)

Los relatos y las experiencias de hombres y mujeres chocanos conforman un gran tejido que a su vez sustenta la cultura y la identidad de la región. El motete al cual hace referencia el yo-autobiográfico de Vidal alude a un objeto con un gran valor simbólico y material para las comunidades indígenas del Pacífico norte colombiano. Al respecto, ella le pregunta a su interlocutor: “¿tú ya sabes bien qué es un motete? Creo que ya te había mandado una foto de uno. En esencia, es un canasto de los que usan los indígenas para cargar la comida, lo llevan con un bejuco que cuelga en sus cabezas. Así le decimos a esos canastos en el Pacífico norte (Bahía Solano, Juradó y Nuquí) y en Panamá” (Vidal 14). La referencia al motete invita a comprender la experiencia de los hombres y mujeres afrodescendientes, indígenas y demás pobladores como un motete, una gran red de historias y experiencias que anudan y unifican el pasado y el presente de la región.¹³

¹³ De hecho, en una segunda línea narrativa muy importante de la obra, “motete” es el nombre que Vidal –la escritora– le da a su proyecto de gestión y promoción cultural en la región. En este caso, motete simboliza el recipiente donde Vidal guarda los libros que lee a los niños y con los cuales realiza talleres de lectura en la comunidad.

La importancia de los lazos comunitarios en la definición de la cultura chocoana señala que la subjetividad afrofemenina en *Aguas de estuario* se construye y se percibe en y a través de la comunidad. Aunque el *alter ego* de Vidal se refiere a sí misma como una mujer autónoma, no por ello desestima una perspectiva comunitaria y del trabajo conjunto de hombres y mujeres para enfrentar la opresión que se ha ejercido sobre la comunidad negra e indígena en el país. En ese sentido, es bastante significativa la expresión “nosotros” para englobar la pertenencia a una comunidad desde la cual se produce la cultura y la selva como geografías culturales.

De hecho, en la obra de Vidal se reafirma un concepto de comunidad ancestral que incluye a la población afrodescendiente e indígena. Al respecto, la narradora afirma:

Se escucha frecuentemente que los chocoanos “Somos pacífico”, que somos “África en Colombia”; y tienen las expresiones algo de cierto. Sin embargo, nos reducen, puesto que no somos solo eso. El Chocó es Caribe, el Chocó es la Colombia indígena y, como bien dicen nuestros hermanos Embera, es al mismo tiempo Eyábida (de la montaña), Dóbida (del río) y Pusábida (del mar). Y con cada partecita que somos se va formando una amalgama donde la cultura ya no tiene límites, simplemente es. (Vidal 83-4)

La identidad chocoana posee un carácter geográfico, histórico y multiétnico ya que comprende una población espacialmente configurada en el Pacífico colombiano, abraza la diáspora africana e incorpora la cosmogonía y el acervo cultural indígena en el núcleo de la formación de la cultura y el sentido de comunidad. Cuando el yo-autobiográfico de Vidal menciona que los chocoanos no sólo son “África en Colombia” está problematizando un estereotipo que se ha perpetuado sobre el Chocó como una región eminentemente poblada por afrodescendientes o “negros” —en la acepción peyorativa del término—, invisibilizando a las comunidades indígenas que han habitado el Pacífico desde antes de la llegada de los

colonizadores a América. Asimismo, el yo-autobiográfico propone una comprensión de la memoria simbólica de la región que exigiría necesariamente la incorporación de la cosmología de comunidades indígenas como la embera. En este sentido, nuevamente la metáfora del motete como un tejido de experiencias e historias resulta muy poderosa para comprender estos planteamientos sobre la cultura, la identidad y el Pacífico que propone el yo-ficcional femenino en *Aguas de estuario*.

La decisión –estética y formal– de Vidal de articular su obra a partir de su yo-autobiográfico abre numerosas posibilidades para la expresión de una voz afrofemenina que comunica su perspectiva sobre el ejercicio de escribir, el gesto de resistir, la cultura chocona y de la selva como una geografía cultural. Esta subjetividad femenina impulsa una manera de verse a sí misma, con lo cual se activan otras funciones de los personajes afrofemeninos en la literatura colombiana. Este conjunto de ideas que se derivan del análisis de *Aguas de estuario* configura un panorama que resulta muy apropiado para analizar a Damaris, la protagonista de *La perra*, y las implicaciones de las decisiones que a nivel estético y formal tomó Quintana en la representación de esta subjetividad afrofemenina.

“TODO EL TIEMPO LEEMOS ESTA SELVA. CADA UNO DE ELLOS LA LEE, LA PASA POR SU PIEL, POR SUS ANTEPASADOS, POR SU PROPIA EXPERIENCIA VITAL Y NACE UN NUEVO RELATO”

De acuerdo con *Aguas de estuario*, los relatos sobre la selva del Pacífico colombiano forman un motete y la selva es un repositorio o archivo abierto de experiencias, narraciones, canciones y comidas que pertenecen a la comunidad y reflejan la

diversidad étnica de la región.¹⁴ Asimismo, la selva también engloba el cúmulo de emociones y experiencias vitales que dan origen a nuevos relatos. En este escenario, se puede leer y analizar *La perra* como parte de ese entramado cultural, histórico y de experiencias vitales que simboliza la selva.

Una de las características más fascinantes de *La perra* es justamente la manera en que Quintana proyecta la cotidianidad, interioridad y emocionalidad de su protagonista, Damaris. Sobre la inspiración para crear este personaje, Quintana comenta que el tema de la maternidad hacía parte de su vida cotidiana cuando vivía en Juanchaco. Quintana comenta en una entrevista para la revista *Semana* que era mujer en sus treintas que no quería ser madre y cuyas amigas se encontraban teniendo hijos o haciendo todo lo posible por quedar embarazadas (Vegas). Se podría afirmar que la experiencia de vivir en un pueblo del Pacífico, en la selva, y la cuestión de la maternidad funcionan como “estructuras del sentimiento” en las que se inspira la novela.¹⁵

¹⁴ Resulta muy interesante la perspectiva de la protagonista sobre la selva, dada su importancia como cronotopo en la literatura colombiana y latinoamericana. Representaciones tradicionales de la selva, en especial de la selva amazónica y del Pacífico en Colombia, han enfatizado su racialización, carácter barbárico y liminal, es decir, como una frontera imaginada dentro del territorio nacional, abandonada por el Estado. En este sentido, la perspectiva de Vidal, por su parte, señala una visión disidente de la selva. Sobre el imaginario del Pacífico colombiano como una región aislada, Manuel Zapata Olivella afirmaba, a principios de los años noventa, que “aunque no existen leyes que lo prohíban, en el litoral Pacífico Colombiano se impone una especie de ‘apartheid’ geográfico y cultural a más de dos millones de habitantes de ascendencia africana que se han conservado puros en comparación con el litoral caribeño” (54).

¹⁵ El concepto de “estructura del sentimiento” se retoma del análisis de Darío Henao Restrepo sobre *María* (1867) de Jorge Isaacs y *La marquesa de Yolombó* (1926) de Tomás Carrasquilla, en los que afirma que las experiencias vitales de cada autor son “estructuras del sentimiento” clave en su comprensión de la influencia afrodescendiente en la vida cotidiana y, posteriormente, en la escritura de sus respectivas novelas. En el caso de Isaacs y Carrasquilla, las estructuras del sentimiento se derivan de sus experiencias en la infancia con

Entre los elementos esenciales en la escritura de la obra se cuenta la decisión de la autora de proyectar la estructura del sentimiento de la maternidad a través de un personaje femenino afrodescendiente que vive en una de las regiones más marginalizadas del país. De acuerdo con Vegas, en la misma entrevista, “encontrar la esencia de ese personaje y descubrir que era a través de ella que debía contar la historia, fue lo que le tomó a Pilar [Quintana] más de una década”. Esto quiere decir que la elección de construir el personaje de Damaris como una mujer afrodescendiente fue una decisión consciente de la autora. En la misma entrevista para la revista *Semana*, expresa que Damaris se inspiró también en una mujer del Pacífico que “era absolutamente hermosa. Tenía 45 años y yo no sé si me inventé esto o si era verdad, pero siempre veía que era muy triste, que tenía una mirada muy triste”. En la entrevista añade que “aquella mujer no tenía hijos, sacaba a pasear a sus sobrinas. Era señalada por todos en la comunidad y su historia se consideraba una tragedia” (Vegas).

De manera similar al yo-autobiográfico de Vidal, resulta llamativo corroborar la manera en que en *La perra* subyacen experiencias vitales —estructuras del sentimiento— de su autora que son reelaboradas y reimaginadas a través de la escritura y la creación literaria. No obstante, se trata de estructuras del sentimiento y de personificaciones muy diferentes en cada obra. Por ejemplo, mientras la experiencia de Vidal a través de las cartas se representa como una en primera persona, la de Quintana se establece en tercera persona. Sobre las implicaciones de la elección de esta última, Morrison establece que la ficción narrativa provee un terreno salvaje, una oportunidad para ser y llegar a ser *el otro*, el forastero, con simpatía, claridad,

mujeres negras que desempeñaban labores domésticas y de cuidado de los niños en sus respectivas casas. Para el caso de Quintana, sus reflexiones sobre la maternidad y su experiencia en Juanchaco constituyeron estructuras del sentimiento esenciales para la escritura de su obra.

y el riesgo de autoexaminarse, lo que ella experimentó cuando escribió *Beloved* (1987).¹⁶ En esta iteración —como la entiende Morrison—, es decir el ejercicio de ser y llegar a ser el otro en el acto de escribir, el autor o la autora elige cómo posicionarse, quién es *el otro* y el propósito de tal perspectiva.

Para el caso de *La perra*, aunque Damaris es *el otro* y la protagonista, un narrador en tercera persona es quien domina la narración, estas decisiones acerca del narrador y el tono de la narración son relevantes para el análisis pues ayudan a comprender cómo se adapta el lenguaje literario cuando se trata de imaginar personajes afrodescendientes y cuáles códigos y estrategias literarias se implementan en la obra literaria (Morrison, *Playing in the Dark* 16). *La perra* se desarrolla a través de un contrapunto entre los cortos diálogos entre los personajes y la perspectiva del narrador —muy cercana a la de Damaris—, que va guiando al lector a través del paisaje, el pasado de la protagonista, su interioridad y emocionalidad. Una de las consecuencias de la perspectiva y el tono del narrador es que ayuda a acortar la distancia entre el lector y Damaris, creando cierta familiaridad entre estos.¹⁷ A través de un movimiento sutil en el discurso, el narrador no se representa como una entidad erudita o con un registro más “elevado” que el de los personajes. Por el contrario, es una voz

¹⁶ A continuación, se puede leer la cita del texto de Morrison que parafraseo, originalmente escrito en inglés: “Narrative fiction provides a controlled wilderness, an opportunity to be and to become the Other. The Stranger. With sympathy, clarity, and the risk of self-examination. In this iteration, for me the author, *Beloved* the girl, the haunter, is the ultimate Other. Clamoring, forever clamoring for a kiss” (Morrison, *The Origin of others* 91).

¹⁷ Esto es particularmente importante si se tiene en cuenta que, en la literatura canónica colombiana y latinoamericana, la racialización de personajes afrodescendientes se ha llevado a cabo de la mano de narradores omniscientes o en tercera persona y de estrategias narrativas que ubican a los lectores en una posición de privilegio que, justamente, reafirma los estereotipos, exotiza y marginaliza a estos personajes (Hena Restrepo).

familiar que se alinea la perspectiva de Damaris y, a su vez, establece el marco narrativo de la novela.

Desde el inicio de *La perra*, se establece que el narrador es quien verbaliza los pensamientos y emociones de Damaris. En la primera escena, después de un corto diálogo entre Damaris y Doña Elodia sobre la muerte de su perra en la playa, el narrador anota que: “muchos perros del pueblo morían envenenados. Alguna gente decía que los mataban aposta, pero Damaris no podía creer que hubiera personas capaces de hacer algo así y pensaba que los perros se comían por error las carnadas con veneno que dejaban para las ratas o a las ratas que están envenenadas eran fáciles de cazar” (Quintana 9). A lo largo de la obra, el lector comprenderá que la muerte de esta perra y la opinión de Damaris sobre la causa de ésta —por envenenamiento pues “no podía creer que hubiera personas capaces de hacer algo así”—, son clave para comprender la complejidad de la protagonista y el desenlace de la novela.

Una de las consecuencias de este posicionamiento de Quintana y el narrador es que asumen la tarea de reconocer la diferencia racial y el racismo estructural como parte del universo narrativo y el contexto de Damaris. Sobre el lugar donde ella vive, el narrador comenta: “el pueblo de Damaris era una calle larga de arena apretada con casas a lado y lado. Todas las casas estaban destartaladas y se elevaban del suelo sobre estacas de madera, con paredes de tabla y techos negros de moho” (Quintana 11). Al inicio del apartado donde aparece la cita anterior, el narrador ha descrito el pueblo de Damaris cuando sube y baja la marea, ha comentado que ella vive en un pueblo adyacente al de su tía que está sobre tierra firme y donde se pueden ver hoteles y restaurantes en concreto. La descripción de las mareas, la calle y de las casas sitúa al lector en un lugar cercano al mar, pero caracterizado por la marginalidad.

De igual manera, el racismo estructural se expresa a través de la ausencia de infraestructura en su pueblo, sobre todo en

lo relativo a los servicios de salud. Por ejemplo, la muerte de la madre de Damaris a causa de un disparo y la ausencia de un hospital en su pueblo que la hubiera podido atender a tiempo revela esta desigualdad en el acceso a hospitales. Otra manifestación de las consecuencias del racismo estructural que aqueja a la región se manifiesta en el hecho de que, ante la dificultad para quedar embarazada, en el pueblo de Damaris no es posible acceder a servicios de reproducción asistida.

De forma más precisa, el narrador expresa que es posible identificar una racialización del espacio. Aunque Damaris vive en un acantilado selvático “donde la gente blanca de la ciudad tenía casas de recreo grandes y bonitas con jardines, andenes empedrados y piscinas” (Quintana 15-6), el espacio que habita “tenía una salita, dos cuartos estrechos, un baño sin ducha y una barra sin lavaplatos donde habrían podido poner su estufa [...] la cabaña era pequeñísima, Damaris no se demoraba más de dos horas en limpiarla” (24). La descripción espacial del acantilado –un espacio de difícil acceso para los pobladores– y la cabaña de Damaris representan un contexto más amplio de marginalización y racismo estructural que históricamente ha dificultado el acceso a la vivienda de la población afrodescendiente o la ha desplazado paulatinamente. De forma sutil, el narrador describe un espacio en donde la identificación racial y la exclusión enmarcan la geografía cultural del pueblo en el cual la “gente blanca” –blancos mestizos de la ciudad– ha logrado establecer el control sobre la propiedad, ya que probablemente poseen los mejores terrenos del pueblo. Por su parte, pobladores como Damaris y Rogelio viven en esta zona como cuidadores de la vivienda de los Reyes –también blancos mestizos de la ciudad–, no como propietarios, mientras sus condiciones de vivienda no son óptimas.

La situación de vivienda de Damaris y su esposo en el presente de la narración y, de forma más amplia, la racialización del espacio se enmarcan en un proceso de paulatino

desplazamiento interno. En la década de los setenta, el tío Eliécer había sido el dueño del acantilado hasta que decidió dividir los terrenos y venderlos a familias de la ciudad para que construyeran sus casas de campo y veraneo (Quintana 29). Durante su niñez, Damaris vivió en uno de los terrenos con la familia de su tío mientras su madre trabajaba como empleada doméstica en Buenaventura. En el presente de la narración, un comentario del narrador subraya la culminación de un proceso que presenta a Damaris y su familia como forasteros en estos terrenos y, paradójicamente, como usurpadores de un espacio que “no les corresponde”, dada la naturalización del racismo y de jerarquías de clase en relación con la ocupación del espacio:

Nadie dijo “Qué tal nosotros tan atrevidos”, pero a Damaris le parecía que todos debían estarlo pensando, y, aunque se reía de los chistes y jugaba con las niñas, no la estaba pasando bien [...] Damaris se dijo que nunca nadie podría confundirlos con los dueños. Eran una partida de negros pobres y mal vestidos usando las cosas de los ricos. Unos igualados, eso pensaría la gente, y Damaris se quería morir porque para ella ser igualada era algo tan terrible o indebido como el incesto o un crimen. (Quintana 67)

Justamente, a partir de la venta de los terrenos en la década de los setenta —cuando la familia Reyes llega al pueblo a construir su casa de veraneo—, se desencadena uno de los hilos narrativos más importantes de la novela: la muerte de Nicolasito Reyes. Entre las múltiples interpretaciones que se pueden hacer alrededor de este hecho, cabe resaltar la representación de la selva como un lugar hostil, violento e indomable, que se conecta con representaciones canónicas de la selva en la literatura latinoamericana. No obstante, si se considera el planteamiento sobre la selva que propone Vidal en *Aguas de estuario* como un cúmulo de relatos y, a su vez, lecturas, entonces se plantea un panorama en el que la selva también sería un repositorio, una memoria de sus pobladores.

Sobre el accidente de Nicolasito, el narrador comenta que:

La imagen quedó grabada en la memoria de Damaris así: un niño blanco y alto frente al mar, a continuación, el chorro blanco de la ola y luego nada, las peñas vacías sobre un mar verde que a lo lejos parecía tranquilo. Y ella ahí, junto a las arrieras, sin poder decir nada.

Damaris tuvo que devolverse sola por una selva que le pareció más cerrada y oscura que nunca. (Quintana 30-1)

El vocabulario que utiliza el narrador para comentar este suceso es fundamental. Más allá de las palabras y el lenguaje escrito, Damaris guarda en su memoria la imagen traumática de un niño blanco que literalmente es engullido por el mar verde o el mar selva, sin que ella pueda hacer algo para evitarlo. Luego de este suceso, viene la soledad, el silencio, la oscuridad y una suerte de simbiosis simbólica entre la protagonista y la selva:

Arriba las copas de los árboles se juntaban y abajo cruzaban sus raíces. Los pies se le enterraban en la alfombra de hojas muertas del suelo y se sumían en el barro y ella empezó a sentir que la respiración que escuchaba no era suya sino de la selva y que era ella –y no Nicolasito– la que se estaba ahogando en un mar verde repleto de hormigas y plantas. Quiso huir, perderse, no decirle nada a nadie y que la selva se la tragara. Empezó a correr, se tropezó, cayó, se levantó y volvió a correr. (Quintana 31)

Los pies de Damaris hundiéndose en el suelo y ella ahogándose en un mar verde no sólo es una metáfora de la selva, sino también de la herida y la soledad que la embarga a partir de ese momento. La fusión entre Damaris y la selva se lleva a cabo, en un sentido profundo, al nivel de lo que Vidal planteaba como un motete de relatos tejidos y anudados que afectan tanto la racionalidad como la emocionalidad, y los sentidos

de los pobladores.¹⁸ En este caso, la experiencia traumática de Damaris en la selva se configura como un relato tejido que es fragmentario –a pesar de que el narrador provee bastante información al respecto– y en varios sentidos irresuelto. Damaris se refiere a este suceso como “una parte muy fea de su pasado”, es decir, algo que ella preferiría no haber vivido pero cuyo recuerdo la persigue hasta su adultez (Quintana 37). Aunque la perspectiva de Vidal sobre el motete supone una visión más optimista de la selva como acervo de experiencias, Quintana dialoga y complementa esta noción.

Los eventos postraumáticos que sufre Damaris a partir de la muerte de Nicolás generan una memoria aún más violenta e irresuelta. Como castigo por supuestamente haber generado el accidente del niño, su tío Eliécer la golpea diariamente; treinta y cuatro días después encuentran el cadáver:

Damaris sabía que esa era la señal para que se acercara. Lo hacía sin demora, pues no quería que él se enojara más de lo que ya estaba. Entonces el tío agarraba una rama de guayabo dura y elástica y la azotaba [...] el susto y el estallido del primer latigazo hacían que apretara todos los músculos, y cada nuevo latigazo la lastimaba más que el anterior. (Quintana 32)

La acción de golpearla podría ser eco de otro trauma intergeneracional: el de la violencia de los amos sobre la población esclavizada y las diversas maneras en que se violentaban

¹⁸ A través de esta perspectiva de análisis sobre la relación entre la selva y Damaris se pretende ir un poco más allá de ciertos estudios que toman como punto de partida la concepción de que la mujer es una metonimia de la naturaleza en tanto entes reproductores, dado el mandato social de las mujeres como parte del ciclo de la reproducción de la vida y la reproducción de la familia. De hecho, *La perra* problematiza esta noción al representar a Damaris como una mujer que no puede quedar en embarazo y a la selva como un espacio voraz. En este sentido, la novela ubica a la mujer y la maternidad como construcciones culturales, no exentas de prejuicios, y a Damaris como un personaje que resignifica esta experiencia (Leonardo-Loayza 159-62).

los cuerpos de las mujeres racializadas. Como consecuencia, la selva también produce y guarda la memoria de los antepasados, de las huellas interiorizadas de la esclavitud, susceptibles de actualizarse a través del castigo y la culpa que recae sobre Damaris.

A pesar de que la selva es el repositorio de la herida, la pérdida, la soledad y la violencia que rodean a Damaris, ella decide internarse y enfrentarla en un intento por salvar la esperanza que en cierto sentido simboliza la perra. Cuando Chirli crece, la relación maternal que Damaris pretendía construir entre las dos se fractura pues la perra no atiende a sus llamados, no va a dormir a su casa y desaparece por días. Cuando Chirli parece no regresar a casa, Damaris decide ir a la selva a buscarla a pesar de lo que simboliza la selva y los recuerdos que le trae:

Damaris fue a la cabaña, se puso las botas pantaneras, agarró el machete y la linterna y se metió al monte por donde habían andado los perros. En ningún momento sintió miedo de todo lo que daba miedo en esa selva: la oscuridad, las equis, las fieras, los muertos, el finado Nicolásito, el finado Josué y el finado señor Gene, los espantos de los que había oído hablar cuando niña... Tampoco se asombró de su valentía. Sólo tenía un pensamiento: la perra estaba en peligro y ella necesitaba salvarla. (Quintana 50)

Los muertos a los que se refiere el narrador fallecieron de forma violenta e inexplicable como el caso de Josué y el señor Gene. Sobre esta y las demás muertes mencionadas, parece que se teje un pacto de silencio, pues nadie en el pueblo parece interesado en averiguar sus causas. No obstante, son sucesos que generan miedo en Damaris: “es como si, a pesar de que existen estas manifestaciones de violencia, se prefiriera silenciarlas, negarlas. Solo ocurren y ya. A nadie (incluyendo al narrador) le interesa saber ni decir más de la cuenta, se las acepta como un hecho más de la cotidianidad” (Leonardo-Loayza 166). Se trata, entonces, de cierta naturalización de la

violencia local y doméstica sobre la que no se reclama ningún tipo de justicia o reparación.¹⁹

Al no encontrar a Chirli en la selva, Damaris decide regresar a casa y esa noche sueña que se convierte en la selva:

Soñaba con ruidos y sombras, que estaba despierta en su cama, que no podía moverse, que algo la atacaba, que era la selva que se había metido en la cabaña y la estaba envolviendo, que la cubría de lama y le llenaba los oídos con el ruido insoportable de los bichos hasta que ella se convertía en selva, en tronco, en musgo, en barro, en todo al mismo tiempo, y ahí se encontraba con la perra, que le lamía la cara para saludarla. (51)

En un sentido más profundo, el pasaje anterior simboliza otra etapa de la simbiosis entre la selva y Damaris. Asimismo, representa una capa aún más compleja de la psiquis y la interioridad del personaje. Si en la primera muerte, la de Nicolás, la selva y Damaris representaban la pérdida y la herida, en este segundo momento, de ensoñación, la simbiosis entre la protagonista y la selva simboliza al mismo tiempo la voracidad, la esperanza y la posibilidad del vínculo maternal entre Damaris y Chirli. No obstante, la realidad devuelve a la protagonista a la dureza de la soledad y la imposibilidad de concretar su esperanza: “cuando se despertó seguía sola. Afuera caía

¹⁹ Aunque Leonardo-Loayza afirma que por momentos parece que la novela se refiere al posconflicto que vive Colombia, no es posible establecer el año exacto en el cual suceden los hechos narrados en la novela o saber si la autora pretendía representar alguna época particular del conflicto armado del país. En todo caso, en la entrevista citada en este estudio, se observó que Quintana planeó la escritura de su novela por casi diez años inspirada en su experiencia viviendo en Juanchaco y que la primera edición de la novela data de 2017, apenas un año después de la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno y las FARC en 2016, lo cual hace difícil pensar en una etapa de postconflicto representada en la novela. Lo que sí se puede inferir es que, de alguna manera, los pobladores han interiorizado, experimentado o se han relacionado con hechos violentos irresueltos que podrían relacionarse con el contexto de violencia por el que ha atravesado el país desde mediados del siglo XX.

una tormenta brutal, con los vientos que azotaban las tejas” (Quintana 51).

El punto culminante de esta relación de Damaris con la selva y la perra se produce al final de la novela, cuando Chirli embarazada regresa a casa de la protagonista y destroza las cortinas de la habitación de Nicolasito. En pasajes anteriores, el narrador ha comentado la fascinación del niño por *El libro de la selva*, una colección de relatos inspirados en la infancia de Rudyard Kipling en la India, que inspira una película de Disney de 1967 que lleva el mismo nombre.²⁰ Nicolasito le explica a Damaris que esa es su película favorita y que se trata de un niño que se perdía en la selva y lo salvaban los animales, a lo que ella reacciona con “una risotada porque eso era imposible” (Quintana 97). Los padres de Nicolasito adornaron la habitación del niño con imágenes y estampados de la película que Damaris conserva desde que los Reyes abandonaron la casa —hace más de veinticinco años—, hasta que Chirli los destruyó. Después de este hecho, la perra muere a manos de la protagonista, que abandona su cadáver en la selva para agilizar su descomposición. De manera similar a lo sucedido con Nicolasito, aunque por razones distintas, el sentimiento de culpa en Damaris es creciente a tal punto que cree que ningún castigo será suficiente:

se dijo que ni Ximena ni la gente del pueblo podrían castigarla como se merecía. Así que pensó que tal vez debería irse al monte, descalza y apenas en su licra corta y su blusa de tiras desteñida, y caminar más allá de La Despensa, la estación de cultivo de peces, los terrenos de la Armada, los lugares que había recorrido con

²⁰ Esta obra de Kipling es un producto cultural del control imperial británico sobre la India durante el siglo XIX e inicios del siglo XX. Ambientada en la región tropical del norte y centro de dicho país, se caracteriza por la representación de la selva como un espacio exótico y exuberante. Mowgli, el protagonista, al igual que Nicolasito, es un niño blanco privilegiado de la ciudad.

Rogelio y los que no habían llegado a conocer, para perderse como la perra y el niño de las cortinas de Nicolasito, allá donde la selva era más terrible. (108)

Perderse en la selva simboliza para Damaris el deseo latente de atravesarla y enfrentarla en cuanto repositorio de la pérdida y de sus experiencias más traumáticas. En otras palabras, representa el deseo de Damaris de cuestionar su propia percepción de la selva como un archivo de la memoria violenta y como un conjunto de imágenes que se imponen desde una perspectiva colonial, como en el caso de *El libro de la selva*. Si bien este tipo de relatos fascinaron a muchos niños como Nicolasito alrededor del mundo, la risotada sarcástica de Damaris denuncia el poco valor simbólico de estas narrativas en contextos específicos como la selva en el Pacífico colombiano. De hecho, esta referencia metatextual a la obra de Kipling puede ser entendida como un gesto de Quintana para señalar el carácter cultural y social que entraña cualquier relato sobre la selva, incluido el suyo, como también proponía Vidal en *Aguas de estuario*. Para las dos autoras cualquier representación de la selva guarda unas implicaciones ideológicas que son muy importantes de tener en cuenta.

La imagen o el relato de esta selva en la cual los niños se pierden y se salvan –“como el niño de las cortinas de Nicolasito”– no encuentra un asidero en el contexto y en el imaginario de Damaris. Por lo tanto, hacia el final de la novela, ella visualiza un más allá donde se pierde; finalmente, se entrega a la voracidad de la selva y, como consecuencia, ella misma se convierte o se fusiona con ese repositorio violento que conserva las experiencias, los relatos y las historias de los pobladores –como proponía Vidal con la metáfora del motete.

CONSIDERACIONES FINALES

En *Aguas de estuario* y *La perra*, el Pacífico colombiano y en particular la selva se representan como espacios con un gran simbolismo para sus protagonistas. A partir de sus experiencias y reflexiones sobre lo que significa la selva se producen discursos e identidades complejas que involucran a la comunidad para el caso del yo-autobiográfico de la obra de Vidal, y la pérdida y la memoria irresuelta para el caso de Damaris. En *Aguas de estuario*, se observa la necesidad de construir una memoria vinculante que cohesione a la población multiétnica de la región y que permita la continuación de sus prácticas de resistencia. El planteamiento de que las experiencias de los pobladores en la selva del Pacífico forman un entramado de tejidos que se anudan y que forman un motete —o memoria colectiva— se ha utilizado en este trabajo como punto de entrada al análisis de *La perra*. En la novela de Quintana, las experiencias de Damaris, sobre todo las relativas a la pérdida, la herida, la soledad y la desesperanza, dialogan con la perspectiva sobre la selva ofrecida por Vidal. Aunque se trate de dos proyectos literarios diferentes, sus perspectivas sobre la selva resultan complementarias.

Las miradas que ofrecen las protagonistas de *Aguas de estuario* y *La perra* sobre el Pacífico plantean la importancia de estudiar y analizar representaciones de personajes afrofemeninos más allá de su marginalidad y sexualización en el imaginario cultural. Las obras de Vidal y Quintana posicionan un discurso de lo femenino que se opone a silenciar y reducir a los personajes afrofemeninos al espectáculo y la mirada lasciva de los lectores y, con ello, contribuyen a la descolonización del imaginario racista y sexista de sus audiencias por medio de diversas estrategias narrativas.

En el caso de *Aguas de estuario* sobresale el gesto de Vidal de construir un yo-autobiográfico y, con ello, plantear una

ruptura con respecto al silencio histórico al que han estado sometidas las afrocolombianas en la literatura y en otro tipo de discursos. Por su parte, una de las estrategias narrativas más sobresalientes de *La perra* consiste en conectar a su protagonista con su interioridad a través de la herida, la memoria irresuelta y su compleja relación con la selva. *Aguas de estuario* y *La perra* amplían el escenario literario contemporáneo al ofrecer novedosos puntos de partida para reflexionar sobre la representación y la relación entre raza, género, sexualidad y autoridad autorial en la literatura colombiana y latinoamericana contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

- BRANCHE, JEROME, "Introduction". *Black Writing, Culture, and the State in Latin America*. Editor Jerome Branche. Vanderbilt University Press, 2015.
- CARRASQUILLA, TOMÁS, *La marquesa de Yolombó*. Alfaguara, 2008 [1926].
- DUNCAN, QUINCE, "El afrorealismo: una dimensión nueva de la literatura latinoamericana". *Revista Virtual Istmo*. <http://istmo.denison.edu/n10/articulos/afrorealismo.html>
- FERACHO, LESLEY, "Uprising Textualities of the Americas: Slavery, Migration, and the Nation in Contemporary Afro-Hispanic Women's narrative". *Black Writing, Culture, and the State in Latin America*. Editor Jerome Branche. Nashville, Vanderbilt University Press, 2015, pp. 127-147.
- HENAO RESTREPO, DARÍO, "Improntas africanas: la negredumbre en la novela colombiana". *Revista CS*, no. 30, enero-abril 2020, pp. 73-95. <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3844>
- ISAACS, JORGE, *María*. Edición crítica de María Teresa Cristina. *Obra completa*, vol. 1. Universidad Externado de Colombia/ Universidad del Valle, 2005 [1867].
- LEONARDO-LOAYZA, RICHARD, "Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela *La perra*, de Pilar

- Quintana. *Estudios de literatura colombiana*, 47, 2020, pp. 151-168. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a08>
- LORDE, AUDRE, “Age, Race, and Sex: Women Redefining Difference”. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Crossing Press, 2007, pp. 108-117.
- MORRISON, TONI, *The Origin of Others*. Harvard University Press, 2017.
- , *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Vintage books, 1993.
- OBSERVATORIO PACÍFICO Y TERRITORIO, Página web. <https://pacificocolombia.org/mapas-del-pacifico-colombiano/>
- QUINTANA, PILAR, *La perra*. Penguin Random House Grupo editorial, 2017.
- ROMERO, MARIO D., *Poblamiento y sociedad en el Pacífico colombiano*. Universidad del Valle, 2017.
- SOMMER, DORIS, “Libertades literarias: la autoridad de los autores afrodescendientes”. *Estudios Afrolatinoamericanos: una introducción*. Editores Alejandro de la Fuente y George Reid Andrews. CLACSO, 2018, pp. 381-413.
- VALERO, SILVIA, “La construcción del ‘sujeto afrodiaspórico’ como sujeto político en *Un mensaje de Rosa* (2004) y *El pueblo afrodescendiente* (2012), de Quince Duncan”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 41. no. 81, 2015, pp. 83-107.
- , “¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura afrocolombiana? O los riesgos de las categorizaciones”. *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, no. 32, enero-junio 2013, pp. 15-37.
- VEGAS, CAROLINA, “‘Yo no invento nada’, Pilar Quintana”. *Revista Semana*, 6 de junio 2020. Entrevista. <https://www.semana.com/impresa/literatura/articulo/escritora-pilar-quintana-calena-novela-la-perra-maternidad-soledad-silencio/64755/>
- VIDAL, VELIA, *Aguas de estuario*. Laguna libros, 2020.
- ZAPATA OLIVELLA, MANUEL, “Los ancestros combatientes: una saga Afro-norteamericana”. *Afro-Hispanic Review*, vol. 10, no. 3, septiembre 1991, pp. 51-58.

Cuerpos y espacios racializados: presencias y ausencias en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez

Aída Chacón Castellanos

Resumen

Mediante una aproximación a la obra de Pedro Juan Gutiérrez comprendida dentro del ciclo *Centro Habana* se exploran las diferentes representaciones culturales en torno al cuerpo y la racialidad durante el llamado “periodo especial” en Cuba. Se hace un análisis minucioso de los cuerpos femeninos y también se propone una tipificación de los personajes femeninos en *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *Carne de Perro* (2003) y *El Rey de La Habana* (1999). Además, se hace un reconocimiento de los espacios físicos en los que se desarrollan los acontecimientos y se reflexiona sobre cómo la distribución social de la ciudad corresponde a criterios de racialización.

Palabras clave: cuerpo, territorio, geografía crítica, literatura cubana, racialización, periodo especial.

Abstract

Through an approach to the literary work of Pedro Juan Gutiérrez comprised within the *Centro Habana* cycle, the different cultural representations around the body and race are explored during the “special period” in Cuba. A meticulous analysis of female bodies is made, and a typification of female characters is also proposed in *Trilogía*

sucia de La Habana (1998), *Carne de Perro* (2003) and *El Rey de La Habana* (1999). In addition, a recognition is made of the physical spaces in which events take place and a reflection is made on how the social distribution of the city corresponds to criteria of racialization.

Keywords: Body, territory, critical geography, cuban literature, racialization, special period.

Résumé

À travers une approche de l'œuvre littéraire de Pedro Juan Gutiérrez comprise dans le cycle *Centro Habana*, les différentes représentations culturelles autour du corps et de la racialité sont explorées pendant la «période spéciale» à Cuba. Une analyse minutieuse des corps féminins est faite et une typification des personnages féminins est également proposée dans *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *Carne de Perro* (2003) et *El Rey de La Habana* (1999). De plus, une reconnaissance est faite des espaces physiques dans lesquels se déroulent les événements et une réflexion est faite sur la façon dont la répartition sociale de la ville correspond aux critères de racialisation.

Mots-clés: Corps, territoire, géographie critique, littérature cubaine, racialisation, période spéciale.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como objetivo el análisis de tres obras narrativas de Pedro Juan Gutiérrez desde una perspectiva que permita deshebrar las relaciones entre cuerpos, territorios y racialidad. Se parte de analizar el paso del tiempo y la modificación de las construcciones culturales que giran en torno al cuerpo durante los primeros años posteriores al triunfo de la Revolución cubana y su transformación evidente en el contexto de la crisis del periodo especial en tiempos de paz.

Para el estudio se toman como corpus de análisis algunas de las obras que conforman el ciclo *Centro Habana* de Pedro Juan Gutiérrez. Lo expuesto a continuación pretende describir la forma en que la racialización se encuentra presente en los relatos del autor. Los espacios físicos, los personajes, la miseria y el contexto de crisis ponen en evidencia la distribución racializada de los barrios, de los edificios, la exotización de los cuerpos, la emergencia de colectivos cuya existencia fue negada en el discurso oficial hasta que la crisis erosionó las formas y prácticas de represión que impedían su aparición en los espacios sociales.

LA NARRATIVA DE GUTIÉRREZ EN EL PERIODO ESPECIAL

La obra de Pedro Juan Gutiérrez, colocada por la crítica dentro de la corriente del *dirty realism*, es una de las más significativas y conocidas en casi todo el mundo que aborda el periodo especial en Cuba. Su tema principal es la vida habanera en el contexto de crisis y escasez, siempre desde la perspectiva de sujetos marginados. Esta propuesta narrativa configura lo que podría ser el contracanon o la caída del *hombre nuevo*. Sin embargo, es preciso estudiar los espacios y los sujetos que son dibujados desde la perspectiva narrativa de Pedro Juan Gutiérrez. A lo largo de sus páginas brinda pistas que son piezas del rompecabezas del imaginario racial en Cuba, nación que, desde el triunfo de la Revolución, luchó por la inclusión y la creación de un suprahombre más allá de los vicios de la sociedad que precedió a los revolucionarios.

Durante la crisis posterior a la caída del muro de Berlín, Gutiérrez construyó una obra literaria que narra visiones fragmentarias de los arquetipos sociales. En estos trazos se puede apreciar que tanto los espacios como los sujetos obedecen a un constructo popular profundamente racializado. En este

capítulo se pretende apenas un acercamiento a estas representaciones, y para ello he centrado el análisis en algunas de las obras que conforman el ciclo *Centro Habana* del autor. Dada la extensa obra de Gutiérrez las que conforman el *corpus* para esta aproximación son *Trilogía sucia de La Habana* (1998), *El rey de La Habana* (1999) y *Carne de perro* (2003) porque son las que se centran mucho más en el periodo especial dentro de Cuba, tanto en la narrativa como en la producción autoral.

El ciclo *Centro Habana* se centra en las vicisitudes de un personaje principal y muchos otros que lo circundan en esa zona de la ciudad de La Habana, para retratar lo crudo de la supervivencia en medio de la crisis. En este ciclo se dibuja una ciudad derruida, sus espacios y los sujetos racializados y marginados que no tenían sitio en la discursividad revolucionaria de las décadas anteriores. No se trata de seres que emergieron con la crisis, de problemáticas habitacionales producto del impacto que sufrió la isla con la caída de la URSS; se trata de los sujetos que fueron negados por décadas por el régimen dominante y de crisis habitacionales que no se resolvieron por completo con el triunfo revolucionario. Emergieron, en todo caso, en los espacios narrativos del momento de ruptura económica y política que terminaron por crear una grieta ideológica en la sociedad de aquel momento y, me aventuraría a señalar, que esa ruptura fue decisiva para las generaciones actuales. Es necesario decir que el autor también tiene una sólida formación periodística y mucho de ello también se encuentra expresado a lo largo de sus obras. Algunos elementos autobiográficos y así como sucesos reales inspiran muchos de sus relatos. Otro recurso importantísimo que el autor explota en gran parte de su obra es la *autoficción* que también se trata de un rasgo característico de la narrativa cubana postsoviética, pero en el cual no profundizaremos en esta investigación (Chacón, *Poéticas transgresoras*).

Trilogía sucia de La Habana se trata de un conjunto de cuentos breves protagonizados por el mismo personaje y bien pueden

ser leídos como una novela. El tema central de los tres cuentos es la supervivencia a través de los años noventa y la escasez que hay en la isla. Pedro Juan, el personaje, narra lo que atraviesa cotidianamente en la búsqueda de un medio de subsistencia. Sus valores, su formación académica, sus anhelos... todo pasa a último término cuando se trata de sobrevivir a la crisis. Asimismo, describe los paisajes y muchas de las prácticas comunes de las personas “de a pie” con quienes convive.

El rey de La Habana es formalmente la primera novela del autor. En ella no aparece Pedro Juan, el personaje recurrente que protagoniza el resto del ciclo *Centro Habana*, sino que narra la vida de Rey, un chico marginado que está marcado por la miseria, y que intenta sobrevivir en una ciudad salvaje que termina por tragarlo sin que nadie reclame su presencia. Rey fue recluido en un reformatorio acusado de matar a su madre y hermano. Aunque nunca entendió bien lo que pasó, aprendió a vivir con las normas no escritas de prisión. Después de su fuga se incorporó a la vida callejera y se abrió paso en ella. Este personaje es descrito durante la novela como un poco tonto, incivilizado, sin intelecto, brutal y lleno de ira. Ni feo ni guapo, solamente mulato.

Carne de perro es una reunión de cuentos cuyo personaje principal es nuevamente Pedro Juan. Este cuentario se caracteriza por dibujar el mundo interior de sus personajes, la furia, el desenfreno, la lujuria y la desesperación de hombres y mujeres que atraviesan la crisis económica sin más motivo que sobrevivir el día.

LAS ESTRECHAS RELACIONES ENTRE CUERPO Y ESPACIO

Para continuar con el análisis, es preciso reflexionar sobre la actualidad de los estudios del cuerpo en diferentes disciplinas de las ciencias sociales. Al respecto, numerosos investigadores

han tornado sus intereses a esta reflexión; por ejemplo, Maya Aguiluz (2018) considera que el cuerpo es el generador de la sociabilidad, así como vector histórico y político. También considera que las relaciones entre cuerpo y espacio no son complementarias, sino que se trata de una relación conjunta. Para esta investigadora no hay cuerpo sin espacios ni espacios sin cuerpo, porque: “el cuerpo es parte del proceso de hacer o lograr un espacio en su efectualidad” (2021).

Por lo anterior, el entendimiento del cuerpo más allá de lo estudiado desde la biología permite la creación de epistemes que lo colocan en un rol indispensable para el quehacer humano. Mientras que los enfoques biologicistas conciben al cuerpo como un mero recipiente en el que se plasman las cuestiones sociales, las propuestas que lo sitúan al centro de la discusión y lo abordan como la materialidad que hace posible lo social, lo humano, permiten notar las diversas y complejas relaciones que involucran al cuerpo.

Tal y como ya lo adelanta Aguiluz, los cuerpos están situados en un tiempo y espacio determinados, producen el *espacio social* y al mismo tiempo son *producto social* (Lefevre 47). Son producto y productores de *espacios vividos* (Soja 192). Por otro lado, al ser “productos”, cumplen con las expectativas culturales de las diferentes sociedades a través del tiempo, estas expectativas atraviesan la raza, el género y la clase social, pero también se vuelven, y producen a su vez, espacios de resistencia. A este respecto, Ibáñez, Ortega y Pérez (2017) mencionan lo siguiente:

El cuerpo, a simple vista, parece una entidad contenida, coherente, con un principio y un fin que se mueve en diferentes espacios y escenarios. Los límites del cuerpo no son materiales o evidencias como pudiera parecer a primera vista. Pensemos en el cuerpo que habita lugares, pero que también produce espacios [...] O el cuerpo que se extiende más allá de la epidermis y amplía la capacidad sensorial. (10)

Por su parte, Edward Soja explica el espacio vivido —mismo que también denomina *tercer espacio*— a través de cinco características clave; señala que se trata de una manera particular de mirar, interpretar y actuar “para cambiar la espacialidad de la vida humana” (194-5); también considera que se trata de una parte integral de la *trialéctica*¹ de la espacialidad; esto permite concebir al espacio vivido como una perspectiva espacial englobadora; por tales razones, Soja agrega que se convierte en un lugar de encuentro para la acción política contra la opresión y, por extensión, también se trata de un lugar de partida para nuevas exploraciones del estudio de la espacialidad.

Por otro lado, Rafael Rojas (2006) es quien propone un análisis en la literatura postsoviética en Cuba que contemple las implicaciones del cuerpo, puesto que hay una profunda transformación de los sujetos y subjetividades que dan voz a la literatura cubana del presente. A esto, Rojas lo llama *poéticas literarias* que posteriormente se tornan en *políticas del cuerpo*. Asimismo, Wendy Guerra (2017) también da cuenta de lo importante que es reflexionar sobre el territorio y el cuerpo puesto que el cuerpo se convierte en el único espacio de libertad y de resistencia frente a la opresión en la isla.

Un concepto que puede mostrar la relación entre cuerpo y espacios es el de *habitabilidad* que Carlos Véjar (2013) define de la siguiente manera:

El ambiente, para decirlo en dos palabras, es la unidad del hombre y el entorno. [...] quedó definido el sistema ambiental —*el hábitat*— como el “ámbito físico natural y artificial en el que desarrollan su vida las sociedades humanas”. Es el *habitar* lo que le da sentido a un sistema ambiental, trátase de minúsculos poblados rurales o de grandes centros urbanos. Las obras arquitectónicas y

¹ Soja señala que, en las últimas décadas del siglo XX, los estudios críticos sobre la espacialidad han dado un giro ontológico y han extendido la imaginación geográfica al prestar atención a la inherente espacialidad del ser, y lograr trascender la dialéctica dominante de historicidad-socialidad para crear una trialéctica espacialidad-socialidad-historicidad.

urbanas —edificios, casas, calles, puentes, plazas, muelles, parques, jardines...— cobran vida solamente cuando son habitadas por una determinada sociedad. (104-5)

Dicho de otra manera, la relación entre cuerpo y espacio resulta indiscutible pero también inseparable. Tal es el caso de la construcción del cuerpo revolucionario que el propio régimen edificó en la isla con el triunfo de la Revolución. Al estudiar estas relaciones también podemos notar otros fenómenos que ocurren en la sociedad. Para este análisis debo agregar una categoría más que atraviesa nuevamente a los cuerpos y los espacios: la racialidad. Antes de entrar a esta reflexión de la que partiré para realizar el análisis de las obras de Gutiérrez, quiero ahondar en la construcción del cuerpo revolucionario en Cuba en los años sesenta.

EL CUERPO REVOLUCIONARIO

Por mucho tiempo se ha delineado el constructo del *hombre nuevo*, el cual pone de manifiesto la dimensión simbólica del ser revolucionario y define el perfil psicológico del modelo de ciudadano que construirá y sostendrá a la Revolución. Sin embargo, resulta necesario analizar las implicaciones del cuerpo en la construcción de la identidad nacional y revolucionaria en los primeros años socialistas en Cuba.

Durante los años sesenta en Cuba, el cuerpo fue el motor para la construcción ideológica pues jugó un papel fundamental como vector de significado en lo social, lo cultural y lo político. Los cuerpos protagonistas de esta construcción fueron cuerpos fuertes, dispuestos a construir con sus propias manos la infraestructura económica que exigía el nuevo proyecto de nación. Los nuevos complejos habitacionales, la construcción de escuelas, hospitales, teatros y bibliotecas fueron edificados por hombres y mujeres bajo la total convicción ideológica

revolucionaria. Estos hombres y mujeres seguían el modelo del *hombre nuevo*, lo que significa, cuerpos capaces de trabajos manuales, duros, voluntarios, con altos estándares morales y dispuesto a tomar las armas para defender a la patria.

Es necesario señalar que los cuerpos femeninos y masculinos participaron por igual en la edificación de la patria y tuvieron expresiones particulares sobre el ser revolucionario; ambos fueron cuerpos heroicos; cuerpos sociales que pasarían a la historia a través del legado estructural y pocos nombres. Se trató de un cuerpo público que, posteriormente, se transformó en un cuerpo totalizante y representativo del deber ser de la sociedad cubana de ese tiempo. El espacio social producido durante los años sesenta fue espacio de construcción ideológica, de invención de y para la Revolución. Y el cuerpo, producido y productor, fue un cuerpo heroico y político.

En la construcción de la nueva sociedad cubana de los años sesenta se requería la intervención de los distintos cuerpos sociales que se crearon a la par de la nación, pero también es cierto que algo de la herencia del régimen anterior estaba en ellos; esto último los hizo cuerpos distintos a los permitidos dentro del socialismo cubano. Ibáñez plantea que: “el cuerpo es el entorno primario que habitamos, la frontera física que nos identifica a un tiempo como lo mismo, como individuos singulares, y como lo otro frente a los demás cuerpos” (6). A partir de estas identificaciones se interviene para el establecimiento de parámetros incluyentes para la conformación de la sociedad y, de manera antagónica, se aluden los criterios de exclusión. Dicho de otra manera, se hace política sobre y a través de los cuerpos. Estas formas de intervención, clasificación, normalización y exclusión son lo que Michael Foucault señala como la relación intrínseca cuerpo-poder, pues ha sido utilizado como objeto y blanco del poder. Como objeto de poder se ve como un instrumento productivo, por lo tanto, es sometido a ciertas prácticas o maniobras que permitan la mayor explotación posible; a esta se suma la exotización de

los cuerpos, o nada más de ciertos cuerpos, por ejemplo, los femeninos. Por otro lado, resulta blanco de poder porque, al estar en el campo de lo político, implica relaciones de control, de dominio y sumisión, es decir: “que puede existir un ‘saber’ del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas: este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse la tecnología política del cuerpo” (32). También es necesario mencionar que Foucault hace un señalamiento general sobre estas tecnologías del cuerpo, aunque no profundiza en particularidades sobre las relaciones de poder en los cuerpos femeninos y feminizados.

Desde el triunfo de la Revolución y hasta entrada la década de los ochenta, las normas establecidas, las políticas del cuerpo imperantes, excluían a todos aquellos que no se encontraran dentro de los parámetros del *hombre nuevo*. Homosexuales, religiosos, prostitutas, lesbianas y opositores quedaron excluidos real y simbólicamente de los espacios institucionales, artísticos, discursivos y comunitarios.

Según Harvey: “El cuerpo sigue evolucionando y cambiando de formas que reflejan tanto una dinámica transformadora interna como el efecto de procesos externos” (120). Por lo que, con el paso de las décadas y con las profundas transformaciones que sufrió la sociedad cubana, también cambiaron las formas de percepción del cuerpo revolucionario. Estos cambios fueron el resultado de las múltiples crisis que ensombrecieron la década de los ochenta hasta culminar con la caída de la URSS y el inevitable periodo especial en Cuba.

Por un lado, el modelo del *hombre nuevo* cayó en el olvido. La crisis económica también arrastró a la isla a una crisis sentimental en la que los valores revolucionarios seguían en la narrativa oficial, pero en la vida práctica no eran tan factibles dado el contexto de ruptura y escasez. Por otro lado, con la caída de la Unión Soviética, la isla tendría que poner manos a la obra para reconstruirse; en esos momentos, la narrativa

apelaba más que nunca a la resistencia, a la defensa del socialismo que se había quedado sin referentes.

CUESTIONES DE “RAZA” EN EL CUERPO Y EL ESPACIO

La pretensión de esta investigación es también reflexionar sobre una de las prácticas sociales que continúan en la isla y que han sido heredadas desde la colonia y es la noción de *raza*. Si bien es cierto que en la actualidad no se puede seguir hablando de “razas” porque se sabe y se ha comprobado científicamente que no hay tal distinción entre los seres humanos y que la responsable de las diferencias visibles entre los cuerpos es la *variabilidad fenotípica*, resulta innegable que el racismo sigue existiendo, así como la racialización.

Antes de entrar en materia de análisis, tenemos que la definición del concepto de *racialización* ha sido muy utilizado dentro de los estudios culturales para explicar distintos fenómenos. De inicio, la racialización tiene un profundo componente político que ha servido como medio de expresión de la desigualdad en diversos movimientos sociales que señalan la necesidad de demandar acceso a una vida digna, a la justicia. Este concepto es definido por Alejandro Campos de la siguiente manera:

Racialización se equipara con el desequilibrio entre grupos raciales y se puede resumir en frases como “racialización de la pobreza” [...] “racialización de la criminalidad” [...] Esta manera de percibir el concepto toma por dada la existencia de razas y reconoce su causalidad en un orden socialmente producido de jerarquías entre ellas. “Racialización” se concibe como un concepto de gran utilidad política, dado que, al identificar exclusiones históricas y lógicas institucionales presentes, hace visibles los modelos de injusticia social que dificultan el logro de una ciudadanía incluyente y equitativa. (183)

Si bien esta categoría señala la desigualdad social que existe en las sociedades actuales y que es producto de la injusticia histórica producida por el colonialismo, aún sostiene la idea de la existencia de razas y esto, a su vez, permite —sin que ese sea su objetivo— que se siga considerando que existe cierta estabilidad de los grupos raciales; es decir, que estos grupos, que en realidad son un constructo social, permanecen igual en el tiempo, que su concepción no sufre transformaciones sustanciales a través de la historia y sus acontecimientos.

Es necesario mencionar que la definición de Alejandro Campos es la que elegí para esta investigación porque este autor reflexiona sobre este fenómeno desde Cuba y se inscribe desde la academia para señalar los procesos que atraviesan las relaciones racializadas en diferentes lugares del mundo.

Es importante entender la racialización como un fenómeno de construcción; en otras palabras, no es una cuestión dada, sino una cuestión *dándose*; según Campos, las razas son entonces “un constructo social histórico, ontológicamente vacío” (186). Esta segunda concepción del término permite entender que la racialización no es producto de las razas, sino de la relación entre los grupos distintos, generalmente en desequilibrio. Por lo tanto, la racialización es un producto social resultado de prácticas, dogmas, producciones culturales. Sin importar la naturaleza de estas prácticas, son estas las que apuntalan las categorías que encasillan a los individuos que pertenecen a grupos similares. Estas construcciones se hacen o se coproducen entre sí, es decir, son posibles en presencia una de la otra y se presentan como dicotomías que las fijan en el imaginario social; pero dicha fijación no es la misma siempre, no permanece estable y se modifica según el contexto en el que se desarrolla. Campos menciona al respecto que:

Las razas no están ahí, interactuando bajo un principio de competitividad que se deriva de su ontología. Más bien se hacen posibles en esa interacción, la cual es siempre contextual e histórica [...] no

es lo mismo el proceso de coproducción racial de lo negro/blanco en un sitio como Cuba, que en los Estados Unidos. (187)

Agregaría, además, que las construcciones sociohistóricas que se erigen en torno a las razas, también se ligan a sus prácticas culturales. Ante el sujeto considerado como “blanco” se predispone una serie de estereotipos que, usualmente, están asociados al progreso, la inteligencia y virtudes heroicas; de manera antagónica se construye el otro “no-blanco” que puede ser asociado con lo contrario: falta de inteligencia, cercano a la animalidad e irracional, y cada uno de estos grupos tendrá prácticas culturales particulares que se verán expresadas en sus religiosidades, formas de convivencia, su relación con la naturaleza, con su construcción de lo sagrado y lo profano. Por lo tanto, estas prácticas sociales también se verán relacionadas con las virtudes o la ausencia de ellas con las que se relaciona a los sujetos.

Una vez más se debe tomar en cuenta para el presente análisis que estas obras de Pedro Juan Gutiérrez están centradas en el periodo especial en Cuba y este tiempo representa un hito en la historia de dicho país. Y hay que considerar que en dicho momento, hubo reconfiguraciones importantes de los referentes sociales hasta poco antes de la crisis que llevó a la caída de la Unión Soviética.

RACIALIZACIÓN EN LA OBRA DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

Luego del análisis teórico es preciso mostrar cómo es que se representan los cuerpos y los espacios en el *corpus* de Gutiérrez y de qué manera se manifiesta la racialización en ellos. En las indagaciones sobre el cuerpo en estas obras de Gutiérrez se puede observar que existen varias constantes: la primera de ellas es la representación del cuerpo femenino como un

territorio de ruinas y al mismo tiempo de salvación. Por un lado, las mujeres que se relacionan sexo-afectivamente con el personaje de Pedro Juan son todas mulatas y las dibuja de manera exotizada: mujeres de cuerpos exuberantes, de grandes senos, pezones marcados a través de la ropa, traseros voluminosos y firmes; cuerpos femeninos hipersexualizados; en general, se trata de mujeres jóvenes y de mediana edad. Otra característica que se encuentra presente en estos relatos es la ausencia de profundidad en estos personajes femeninos. Transitan de la misma forma, sin la devastación psicológica manifiesta que el propio personaje tiene a raíz de la crisis y la hambruna. Estos personajes no tienen un universo psicológico complejo. Un rasgo más de ellas es que se dedican o se han dedicado a la prostitución en algún momento de sus vidas.

En *Trilogía sucia de La Habana*, Luisa, el personaje femenino que se puede considerar como una coprotagonista porque aparece en diversos relatos de la trilogía, es una mujer que sí se transforma a lo largo de la obra y en algunos relatos se vuelve el anclaje del personaje principal, incluso el sostén económico y la musa para su inspiración. En este personaje femenino se puede notar cierta transformación aunque sigue estando desdibujada en comparación con el protagonista. Luisa transita de ser una trabajadora común y desganada para convertirse en una mujer sofisticada que vive del jineterismo –definido como prostitución con extranjeros en el contexto cubano:

Estaba pensando en esto, aburrido, amando las cicatrices, cuando llegó Luisa. Venía muerta de cansancio, con sueño, pero hizo el pan: traía un pequeño tesoro. Cuarenta dólares, dos latas de cerveza, y media botella de whisky. Pudo ser mejor la noche del sábado, pero está bien. Se bañó, tomó una aspirina, pusimos el ventilador y nos acostamos desnudos. Ella no quería beber más. Yo sí me preparé un vaso de whisky con hielo. Me contó del tipo que levantó anoche en el Malecón. Le gusta contarme los detalles. Todos los detalles. El de anoche quería tener sexo en la playa, sobre la arena. Y lo tuvo. Con luna llena, palmeras y mulata bellísima. Más tropical

imposible. El tipo, muy europeo, traía sus propios preservativos en el bolsillo. Todo normal. No quiso nada extraño. (Gutiérrez, *Trilogía* 161)

En esta cita se observan dos características muy importantes del personaje de Luisa; la primera es que ella es la mujer salvadora que se convierte en el sostén económico de Pedro Juan y la segunda es la autoexotización que experimenta el personaje al explotar su *ser* mulata para vivir del turismo sexual que se vuelve una de las principales fuentes de ingresos durante la década de los noventa, lo cual conlleva a una particular forma de explotación y subordinación de los cuerpos femeninos y feminizados, en un país que, además, mantiene una prohibición de la prostitución y que, incluso, conserva puniciones a quienes ejercen el jineterismo (Alcázar 311).

En *Carne de perro* hay un momento de análisis en donde el personaje mismo asevera, a manera de descubrimiento, el tipo de mujer que le atrae y las describe como:

Necesito mujeres apasionadas y locas. Con fuego uterino. La mujer así es inconveniente, liberal, desprejuiciada y volátil. Fuego puro. Tengo que poner la rienda corta y no aflojar. Se encabrita, intenta sacarme volando por los aires. Y yo ahí. Con el fuste y la rienda corta. Sin aflojar un centímetro. Hasta que se cansa y sabe que yo soy el jinete [...] (142)

El resto de las mujeres, incluyendo a la madre de Pedro Juan, son mujeres con cuerpos enfermos, deteriorados y a la espera de la muerte; es decir, mujeres “desencantadas”. Este ejemplo expresa los pensamientos del personaje sobre su madre: “Dentro de la casa hay calor, polvo, humedad, mosquitos. Y me siento atrapado por la cháchara continua de mi madre. Tiene miedo. Siempre tiene miedo. Y no tengo modo de quitárselo” (Gutiérrez, *Carne de perro* 125-6). En esta misma obra, el personaje también interactúa con otra mujer que se

encuentra atrapada en el desencanto y esperando el retorno de tiempos anteriores a la Revolución:

Ella me dejó cuidando la casa. Me parece que la estoy escuchando: “Muñeca, cuidame la casa que este revolico no va a durar mucho. Yo regreso y voy a montar el negocio otra vez. Y lo voy a montar más grande y bonito”.

—Y han pasado cuarenta años.

—Y ella se murió en Miami, y la casa se está cayendo a pedazos, y Muñeca es una vieja fea que no la quieren ni los perros.

—No digas eso.

—Ahhh, yo no me engaño. (Gutiérrez, *Carne de perro* 90)

En este caso, la desencantada también se trata de una mujer que en su juventud fue jinetera y que vivió el glamour de una época permisiva que también la llenó de lujos y elogios; este es un claro ejemplo de la exotización del cuerpo femenino, pero antes del triunfo revolucionario de 1959.

En *El Rey de La Habana*, los personajes femeninos siguen más o menos la misma trayectoria: hipersexualización, cuerpos femeninos mulatos, incontenibles ante la perversión, sin profundidad psicológica, sin mundos interiores o con cuerpos enfermos y a la espera de la muerte:

Ella era coja de la pata derecha y un poco fronteriza o tonta. No andaba bien de la cabeza. Desde niña. Quizás de nacimiento. Su madre vivía también con ellos. Tendría unos cien años, o más, nadie sabía. Todos en un cuarto derruido de tres por cuatro metros, y un pedazo de azotea al aire libre. La vieja llevaba años sin bañarse. Muy flaca de tanta hambre. Una vida larguísima de hambre y miseria permanente. Estaba encartonada. No hablaba. Parecía una momia silenciosa, esquelética, cubierta de suciedad. Se movía poco o nada. Sin hablar jamás. Sólo miraba a su hija medio tonta y a sus dos nietos dándose palos por la cabeza mutuamente y ofendiéndose en medio del cacareo de las gallinas y los ladridos de los perros. “Esos son locos”, decían los vecinos. Y nadie intervenía en aquellas broncas continuas. (Gutiérrez, *El Rey de La Habana* 7-8)

En la cita anterior, los personajes femeninos no son hipersexualizados y, por el contrario, se representan enfermos, a la deriva; seres sin ninguna aportación social o comunitaria. Es interesante resaltar que esta novela está inspirada en hechos reales, mismos que fueron investigados por el autor en su faceta periodística; sin embargo, es complicado separar los acontecimientos reales de la ficción construida por el autor; aunado a esto, en el ciclo *Centro Habana*, el principal recurso del autor es la autoficción, por lo que, al estar ausente el personaje de Pedro Juan, quizá sea menos impactante el rasgo de veracidad que existe en *El Rey de La Habana*.

Otro personaje femenino importante en esta obra es Magda. Esta representación femenina también es jinetera, además de adicta y alcohólica; tal y como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

Magda tenía ladillas y se las pegó a Rey. Pero lo convenció de que era él quien las tenía y se las había pegado a ella. Y todo quedó así. A pesar de las ladillas y la bronca, estuvieron tres días encerrados, en una locura desenfrenada de amor, pasión y sexo. Gastaron los dólares que le quedaban a Rey y se alimentaron con ron, marihuana, cigarros, cerveza. Al cuarto día tenían una resaca abominable, estaban agotados, con calambres en los músculos, Magda creía que podía estar embarazada. A Rey le ardía la cabeza de la pinga y las perlanas estaban irritadas. A Magda le sucedía lo mismo en el bollo y el culo. Las ladillas habían procreado exitosamente con tanto calor y humedad, y se los comían vivos. Tenían los estómagos asados y con gastritis. Y, por si fuera poco, sólo quedaban veinticinco centavos de dólar, cinco pesos al cambio. (Gutiérrez, *El Rey de la Habana* 116)

Es importante mencionar que, nuevamente, los cuerpos femeninos y feminizados en esta obra entablan relaciones sexo-afectivas que son mercantilizadas. Sus cuerpos son territorios de libertad, pero también son moneda de cambio y medio de subsistencia en medio de la fuerte crisis económica y social de los

años noventa en la isla. Es necesario destacar que la mayoría de estos cuerpos son afrodescendientes.

A través de las figuraciones que el autor plasma en estas obras, los cuerpos femeninos trazados se pueden tipificar de la siguiente forma:

- a) *Mujeres transgresoras*: son aquellas que rompen con las normas establecidas y tienen profesiones cuestionables en el modelo social imperante: jineteras, estafadoras, matronas. Sus rasgos psicológicos son la rebeldía, la independencia y la libertad sexual; en su mayoría son mujeres pragmáticas.
- b) *Mujeres salvadoras*: estas mujeres se distinguen de otras porque son aquellas que brindan al personaje principal un remanso de paz, estabilidad emocional o psicológica, en algunos casos también estabilidad económica; pueden establecer vínculos con el protagonista de manera sexo-afectiva o únicamente afectiva.
- c) *Mujeres desencantadas*: son personajes que han perdido toda esperanza y cuyos deseos de vivir se han extinguido poco a poco. Usualmente se trata de mujeres de la tercera edad o enfermas; ocasionalmente alguna joven se encuentra en esta categoría.

Cabe señalar que es posible que algunos de los personajes femeninos de las obras analizadas puedan compartir más de una categoría. Sobre todo, aquellas que son consideradas transgresoras y salvadoras. Otro rasgo interesante es que, comúnmente, las mujeres transgresoras además son mujeres afrodescendientes. Los cuerpos racializados también son muy abundantes dentro de la obra de Pedro Juan Gutiérrez. A través de sus páginas, se pueden encontrar numerosas interacciones con otros personajes en las que se pueden conocer distintos estereotipos racistas que se repiten aún en los años noventa. Además, estas ideas se pueden ver reflejadas con

mayor énfasis en alguna obra, como en el caso de *Carne de perro*, donde los personajes femeninos resultan estereotipados: las lesbianas son masculinizadas; las jineteras, todas negras o mulatas; los hombres, embrutecidos y alcoholizados. Todos marcados por el hambre y el sinsentido. Con esta obra el autor deja atrás la tormentosa época del periodo especial e inicia narrativas en perspectiva, fuera del ojo del huracán.

Como se mencionó con anterioridad, la racialización también se expresa en la espacialidad. El siguiente ejemplo enuncia la distribución racial de los barrios habaneros, tema que ha sido mencionado por varios autores, como Pavez (2001) desde el punto de vista histórico y prerrevolucionario, y Peñate Leiva y López Santos (2009) con una perspectiva sociocultural en el presente siglo. En ambos casos, el factor preponderante para esta distribución se remonta a los tiempos coloniales y los posteriores a la abolición de la esclavitud en Cuba; sin duda, esta conformación barrial responde a dinámicas coloniales que no lograron superarse aun con el triunfo de la Revolución:

Salimos como pudimos de aquel tropel de gente gritando. Cruzamos la avenida el Malecón y nos fuimos hasta la acera ancha que corre junto al mar. Entonces me doy cuenta de que los únicos blancos somos nosotros. En el parque Maceo una orquesta de salsa está tocando aquello de: “Se te ve en la carita que eres una loquita. Quiero tener aventuras, esta noche contigo. Tú vas a gozar, mi rica mamita.” Y todos bailando desenfrenados.

—¿Te robaron algo? Revisate.

Enrique se revisa los bolsillos. Le faltan sesenta dólares que tenía en el bolsillo de la camisa, unas gafas y la licencia de conducción. Salvó un poco de dinero que llevaba en el pantalón. Le duele el hombro derecho, que se golpeó al caer. Tiene la ropa enfangada por la espalda y las nalgas.

Nos alejamos aprisa. Después del parque Maceo, hay un tramo del Malecón que es territorio exclusivo de maricones y tortilleras. Cien metros gay. *Free love*. Si uno sigue caminando hacia el Vedado todo cambia. Los gays son una frontera entre la intranquilidad del *black power* y la calma relativa del Vedado. (Gutiérrez, *Trilogía* 176)

En este fragmento convergen varias ideas que racializan tanto a los sujetos como a los espacios; los “no blancos” llamados por el propio personaje principal como *black power* son afrodescendientes de quienes hay que “cuidarse” porque representan un inminente peligro. Poco después, el acompañante comprueba que esa “otredad” le ha robado. Estamos ante una racialización como fue definida en su primera acepción, ante la racialización del crimen, que se liga con los espacios físicos y reafirma una idea popular que prevalece en la sociedad cubana aún en estos tiempos: el Vedado es para otra gente, para gente blanca. Centro Habana y La Habana Vieja son territorios afro.

Otro ejemplo de este mismo fenómeno se encuentra en *El rey de La Habana* donde nuevamente los espacios en los que se habita también son espacios marginados, llenos de sujetos que, al igual que Rey, son segregados de manera normalizada y que, en su mayoría, se trata de sujetos afrocubanos. Los que no son afrodescendientes y viven en los espacios marginados, siempre poseen una materialidad superior, ya sea por los pocos bienes que tienen (enferos domésticos, ropa y adornos) y se encuentran ahí porque igual han sido segregados por ser homosexuales o sexoservidores.

En el siguiente fragmento el autor describe el espacio en el que Rey creció. Un espacio que, como muchos en La Habana y más durante el periodo especial, era un sitio insalubre, improvisado, extremadamente reducido y común en los solares.²

Aquel pedazo de azotea era el más puerco de todo el edificio. Cuando empezó la crisis en 1990 ella perdió su trabajo como limpia pisos. Entonces hizo como muchos: buscó pollos, un cerdo y

² Nombre que se les da en Cuba a los espacios adaptados para la vivienda popular. Generalmente se trata de grandes edificios que son seccionados peligrosamente para que viva la mayor cantidad de personas en espacios reducidos y sin los servicios básicos (agua, drenaje, luz) para todos los habitantes.

unas palomas. Hizo unas jaulas con tablas podridas, pedazos de latas, trozos de cabillas de acero, alambres. Comían algunos, vendían otros. Sobrevivía en medio de la mierda y la peste de los animales. (Gutiérrez, *El Rey de La Habana* 7)

Es necesario señalar que los solares son comúnmente habitados por personas afrodescendientes o por aquellos que emigran de las diferentes provincias de la isla hacia la ciudad capital, nuevamente, considerados “los otros” por ser guajiros, guajiros negros o mulatos. El habitante de los solares se retrata a lo largo de la obra como un “no blanco”. El tipo informal de vivienda impide que se tenga un censo preciso de la cantidad exacta de personas que pueden residir en ellos. Además, múltiples tragedias se han vivido en los derrumbes de los solares debido a que las construcciones son sumamente viejas y carecen de mantenimiento habitual. Dicha situación ha sido más problemática año tras año. Este tema ha sido finamente tocado por Antonio José Ponte,³ en un cuento llamado “Un arte de hacer ruinas”, en el que rescata términos del urbanismo para llevarlos a su narrativa. De manera breve, estos términos son la tugurización y la estática milagrosa; el primero es utilizado para referirse al tipo de vivienda de los solares; el segundo, para enfatizar el asombro ante las construcciones que continúan de pie, aunque ya se encuentran en ruinas (Rodríguez, *El arte de hacer ruinas* 184).

Además del solar, el protagonista de la historia termina viviendo en un vertedero, construyendo un espacio para dormir con los desechos de la ciudad. Finalmente, la vida de Rey acaba en un basurero, sin que nadie sepa quién fue, sin que falte su presencia en las calles habaneras.

En *Carne de perro*, nuevamente el autor presenta en las páginas de esta obra una serie de cuentos protagonizados por Pedro Juan. Esta vez, los espacios físicos no son parte central

³ Este tema es una constante en la narrativa del periodo especial. Zoé Valdés y Pedro Juan Gutiérrez han incluido pasajes al respecto en su producción literaria.

de las descripciones del autor; sin embargo, en una breve mención del paisaje queda plasmada su mordaz crítica frente a la innegable ruina de la ciudad:

Subían la escalera sudando y resoplando, y se presentaron. Ella, en español. Él me dio un apretón de manos muy brusco, y me dijo: *bi*. —Buenos días. Mi nombre es Margaret Gifford. Él es Thomas. Somos de South Dakota. Rapid City y...

—Por favor, entren y refresquen. Tomen aire. Les ofrecí agua. Hablamos de lo usual: el ascensor siempre roto y los insoportables ocho pisos, la oscuridad claustrofóbica de la escalera, el calor, la humedad.

Quedaron fascinados con el paisaje del mar desde la azotea. Y asombrados con el resto. Desde arriba parece una ciudad bombardeada. Margaret me dijo:

—Lamentamos la intromisión, pero pasamos unas vacaciones en Montenegro Bay, y no resistí la tentación de dar un salto a La Habana. Ehh..., bueno, seré sincera. En realidad, lo había pensado muy bien. Viví aquí los mejores años de mi vida.

—¿Aquí en La Habana?

—*Here, here*. En este penthouse. Hace muchos años. Entre 1953 y 1957.

—Ya no son *penthouses*, ahora son *doghouses*.

—Oh, *sorry*. Todo está en ruinas. Este era un edificio elegante. ¿Qué ha sucedido? No comprendo.

Yo sí comprendía todo. Comprendía demasiado. Y guardé silencio. (Gutiérrez, *Carne de perro* 105)

NOTAS FINALES

Es necesario señalar que el discurso de Gutiérrez manifiesta su crítica en diferentes niveles. El primero de ellos, en el nivel discursivo, queda manifiesto en la enunciación de la crisis, sus estragos y las circunstancias sociales contradictorias que genera. Además, los personajes de la narrativa de Gutiérrez no solamente son sujetos racializados y exotizados, sino que rompen toda norma estética revolucionaria y dejan atrás los

cánones establecidos durante los sesenta y setenta sobre el *hombre nuevo*. Sus páginas dan vida a sujetos marginales que no formaron parte de la literatura revolucionaria, pero que sí son parte de lo cotidiano; estos sujetos fueron marginados durante los primeros años posteriores al triunfo de la Revolución y sobrevivieron de manera clandestina a la persecución y el señalamiento social; durante la peor crisis económica de la isla, emergieron a la escena pública, tomaron las calles y debutaron en las páginas de la literatura de la época. Esta literatura que los encarna también se vuelve una literatura marginal. De nuevo el canon literario se fractura para dar paso a nuevas poéticas, nuevas formas de narrar a Cuba.

El segundo nivel es el estructural pues, además, como lo menciona Nara Araújo, rompe con las convenciones de género como son “redondez, concisión, *twist in the end*” (95); narra sucesos sin sentido, lo mundano de la cotidianeidad, las subjetividades marginales, el conflicto del que pocos quieren hablar: el del hombre nuevo postsoviético. Esta ruptura con el canon pasado no solamente separa a los protagonistas del *hombre nuevo*, sino que los pone en un sitio antagónico. Los nuevos personajes, cuerpos y subjetividades de la narrativa del periodo especial son los tipos que durante décadas fueron perseguidos, señalados y eliminados de las narrativas revolucionarias. Podrían considerarse los antihéroes revolucionarios.

Por otra parte, los espacios físicos representados en las obras analizadas también son elementos importantes que reflejan o son partícipes de las dinámicas sociales, por lo que se encuentran inmersos en la racialización social; estos espacios simbolizan comunidades, pero también las dividen y las clasifican de acuerdo con la raza y la clase social.

Finalmente, la narrativa de Pedro Juan aporta perspectivas crudas sobre prácticas sociales y representaciones culturales que es necesario poner sobre la mesa: el racismo y la exotización. Cabe mencionar que, en este caso, el propio autor

contribuye a la exotización con estas representaciones que vuelven a poner a Cuba como el epicentro del turismo sexual en el Caribe. Sin embargo, lo complejo se encuentra en que esta forma de autoexotización es también la que mantuvo a flote a la economía informal de la isla durante el periodo especial; esto se puede notar en las páginas del autor, pues muchos de los personajes que se dedican al jineterismo mejoran sus condiciones de vida. Incluso ahora, las prácticas sociales se han transformado profundamente; la construcción de la otredad cubana y caribeña que se ha erigido desde la visión del turismo han colocado a la sexualidad como otro recurso más de explotación, representado principalmente por el cuerpo femenino y los cuerpos feminizados y racializados. Paradójicamente, y como lo menciona Alcázar, este mismo fenómeno ha permitido que “algunas mujeres ‘de color’ logren superar límites locales, raciales y de clase, que juzgaban imposibles de atravesar, si no hubiesen contado con los recursos –materiales y simbólicos– ofrecidos por los visitantes extranjeros” (Alcázar 327).

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR CAMPOS, ANA, “Jineterismo: ¿turismo sexual o uso táctico del sexo?”. *Revista de Antropología Social*, no. 19, 2010, pp. 307-336.
- AGUILUZ, MAYA, “Políticas del cuerpo, subjetividades y experiencias emergentes en clave corporal”. *Cuerpos y subjetividades y reconfiguraciones de género*. Compiladoras María Eugenia Flores Treviño y Rosa Ma. Gutiérrez García. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2018.
- , “¿Cómo suspender la máquina antropológica y mejor urdir, articular, los estudios sobre el cuerpo?”. Ciclo de conferencias Miércoles en las Ciencias Sociales y Humanidades. 6 de octubre 2021, División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM Iztapalapa. https://www.youtube.com/watch?v=Gn_yGPL4syk

- ARAÚJO, NARA, “Lobos y lobas: novísimos y novísimas”. *Cátedra Extraordinaria “José Martí” México-Cuba. 1902-2002*. Serie Memorias. Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2003, pp. 93-105.
- CAMPOS, ALEJANDRO, “Racialización, racialismo y racismo: un discernimiento necesario”. *Revista Universidad de La Habana*, no. 273, enero-junio 2012, pp. 184-199.
- FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 1998.
- GUERRA, WENDY, “Glamour y Revolución”. *Cuba en la encrucijada*. Editora Leila Guerrero. Debate, 2017, pp. 153-171.
- GUTIÉRREZ, PEDRO JUAN, *Trilogía sucia de La Habana*. Anagrama, 1998.
- , *El Rey de La Habana*. Anagrama, 1999.
- , *Carne de perro*. Anagrama, 2003.
- IBÁÑEZ MARTÍN, REBECA; ESTHER ORTEGA ARJONILLA y EULALIA PÉREZ SEDENO, “Cuerpos y prácticas: una década de estudios ctg”. *Cadernos Pagu*, no. 49, 2017, pp. 1-32.
- LEFEVRE, HENRI, *La producción del espacio*. Capitán Swing, 1974.
- HARVEY, DAVID, *Espacios de esperanza*. AKAL, 2000.
- , *Espacios del capital*. AKAL, 2007.
- PEÑATE LEIVA, ANA ISABEL y DALGIS LÓPEZ SANTOS, “La Habana: Jóvenes, barrios e identidad: Apuntes desde la investigación social”. *Ultima década*. vol. 17, no. 31, 2009, pp. 31-54. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362009000200003>
- PAVEZ OJEDA, JORGE, Territorios e identidades en la ciudad de La Habana, Cuba: el caso de El Vedado (1860-1940). Informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas. CLACSO, 2001. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/pavez.pdf>
- ROJAS, RAFAEL, *Tumbas sin sosiego*. Anagrama, 2006.
- RODRÍGUEZ, NÉSTOR, “Un arte de hacer ruinas: Entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, no. 198, enero-marzo 2002, pp. 179-186.

SOJA, EDWARD, “Tercer espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica”. *Human Geography Today*. Editores Doreen Massey, John Allen y Phil Sarre. Polit, 1991.

Rotundamente negras: Identidad, memoria y militancia en la poesía femenina afrouroguaya

Rocío Munguía Aguilar

Resumen

Este trabajo busca apuntar la efervescencia y el vigor de la poesía femenina afrouroguaya que no ha dejado de desarrollarse y de mostrar su diversidad de voces e imaginarios en las últimas dos décadas. Partiendo de la figura fundadora de Virginia Brindis de Salas (1908-1958) –primera poetisa negra del Uruguay–, el estudio muestra en qué medida el tema de la identidad de la mujer negra y de la consciencia histórica de un pasado esclavista y colonial se articulan en los textos para proponer lo que he llamado aquí, provisionalmente, una *afropoética femenina* emergente. Más allá de su dimensión formal, esta *po-ética* será leída de cara a los ecos que hoy en día se tejen entre escritura femenina y militancia en este polo del continente.

Palabras clave: Poesía afrouroguaya, negritud, identidad, memoria, militancia.

Abstract

This paper seeks to point out the effervescence and vigor of Afro-Uruguayan female poetry, which has not ceased to develop and to show its diversity of voices and imaginaries in the last two decades. Starting from the founding figure of Virginia Brindis de Salas (1908-1958) –Uruguay's first black

female poet–, the study shows to what extent the theme of black women’s identity and the historical consciousness of a slavery and colonial past are articulated in the texts to propose, what I have provisionally called here, an emerging *female Afro-poetics*. Beyond its formal dimension, this po-*ethics* will be read in the light of the echoes that exist today between feminine writing and militancy in this pole of the continent.

Keywords: Afro-Uruguayan poetry, negritude, identity, memory, activism.

Résumé

Cette contribution cherche à mettre en lumière l’effervescence et la vigueur de la poésie féminine afro-uruguayenne, qui n’a cessé de se développer et de montrer sa diversité de voix et d’imaginaires au cours des deux dernières décennies. Partant de la figure fondatrice de Virginia Brindis de Salas (1908-1958) –première poétesse noire de l’Uruguay– l’étude montre dans quelle mesure le sujet de l’identité des femmes noires et la conscience historique d’un passé esclavagiste et colonial s’articulent dans les textes pour proposer, ce que j’ai provisoirement appelé ici, une *afro-poétique féminine* émergente. Au-delà de sa dimension formelle, cette po-*éthique* sera lue à la lumière des liens étroits qui se tissent aujourd’hui entre écriture féminine et militance dans ce pôle du continent.

Mots-clés: Poésie afro-uruguayenne, négritude, identité, mémoire, militantisme.

A la memoria de Jorge Bustamante
(1961-2020)

*Y me niego categóricamente
a dejar de hablar
mi lengua, mi acento y mi historia.*

*Y me niego absolutamente
a ser parte de los que callan,
de los que temen,
de los que lloran.
Porque me acepto
rotundamente libre,
rotundamente negra,
rotundamente hermosa.*

Shirley Campbell Barr,
“Rotundamente negra”, 1994.

En el campo de la literatura uruguaya, mecida desde su emergencia por el mito nacional de una identidad blanca y homogénea, ser escritor afrodescendiente significa convivir con una cierta opacidad y silencio. A pesar de los diferentes estudios que han echado luz sobre la sólida presencia de plumas negras en esta región del continente (Britos 1990, Gortázar *et al.* 2008, Lewis 2011), es indiscutible que un velo sigue cubriendo la vitalidad de la producción afrouruguaya en sus diferentes géneros y ambiciones críticas y estéticas.¹ Esto es particularmente cierto en su vertiente femenina, cuyas voces han hecho de la poesía un espacio privilegiado de introspección y de lucha frente a procesos de invisibilización que Beatriz Santos, poetisa y activista afrouruguaya, denuncia en estos términos:

Cuando pienso en la mujer afro y las letras debo de enfatizar que somos un grupo postergado e invisibilizado. Nos hemos desarrollado en un mundo trágicamente hostil, pese a ello hemos resistido; [...] reconstruir nuestra identidad, resignificar nuestra herencia cultural es de vital importancia. (69)

¹ Mientras que los manuscritos fundadores de Jacinto Ventura de Molina (1766-1837) se caracterizan por su factura híbrida y documental —entre la autobiografía, la crónica y el relato histórico—, el siglo XX ve aflorar en esta región del Cono Sur una literatura afrodescendiente de gran amplitud genérica. Entre los autores más destacados, Pilar Barrios (1889-1974), en la poesía; Jorge Emilio Cardoso, en el teatro, y Jorge Chagas, en el cuento y novela.

Apoyándome en la propuesta de nueve autoras, el objetivo del presente artículo es apuntar la efervescencia y el vigor de la producción femenina afrouruguaya, en la que el tema de la identidad y de la memoria se conjugan para dibujar lo que identificaré aquí como una *afropoética femenina*² emergente. Esta *poética* la entenderemos no tanto en su dimensión formal –“unidad” y “proporción de elementos”–, que Aristóteles desarrolló en su teoría filosófica de la creación artística (siglo IV a.C.), sino más bien a partir de su función axiológica: vía de interpretación del efecto que el autor busca producir sobre su lector, al desafiar sus valores y certezas. Cabe destacar, en este sentido, que si bien las fuentes varían entre obras individuales, una compilación de testimonios femeninos, un texto crítico y dos antologías poéticas, estas últimas predominan en la composición del corpus, determinado por ciertas orientaciones y objetivos, como lo veremos.

El estudio se abrirá con un acercamiento a la figura de Virginia Brindis de Salas, pionera en el campo de la poesía femenina afrouruguaya. La revisión de su obra y de su itinerario intelectual me permitirá identificar los elementos fundadores de una propuesta que, desde la primera mitad del siglo XX, busca asociar el gesto político con el estético. La construcción literaria de procesos de autoidentificación, anclados en los intersticios de una subjetividad enunciativa –el *yo-mujer-negra*– y en el empoderamiento del cuerpo y de la sexualidad, serán comentados en una segunda parte. Desentramando las expresiones de una conciencia histórica inscrita en un pasado esclavista y colonial, el análisis se orientará *in fine* en

² Propuesta crítica en construcción, esta fórmula aparecerá en cursiva para señalar la cautela con la que se debe tomar. Los elementos “afro” y “femenina” que la componen deben interpretarse en efecto, no como categorías esencialistas limitantes, sino más bien como construcciones simbólicas, culturales y políticas de las que las escritoras mismas se han apropiado para reivindicar una historia, una experiencia y una producción singular, como es mi intención demostrarlo.

la manera en que las mujeres traducen en sus poemas-testimonios un quehacer cotidiano y colectivo de memoria. Este quehacer po-ético se leerá a la luz de la *postura literaria* de las autoras (Meizoz 2007) y de la manera en que su activismo contribuye a la construcción de lo que Ochy Curiel ha llamado “identidades políticas” (2002), en el marco de los movimientos de mujeres afrodescendientes en América Latina.

VIRGINIA BRINDIS DE SALAS: VOZ PIONERA

Acercarse a la propuesta poética de las mujeres afrouruguayas es implícitamente remitir a la obra pionera de Virginia Brindis de Salas (1908-1958), primera poetisa negra del Uruguay y en haber publicado un poemario en el Cono Sur. Según señala Marvin A. Lewis, su primer poema “Mi corazón”, cuyo llamado a la resistencia se convertirá en uno de los hilos conductores de su obra, fue publicado en 1944, en el periódico *Acción*, firmado como Iris Virginia Salas (79). Más allá del curioso cambio de nombre de pluma que el crítico constata, este dato inscribe a la uruguaya en el itinerario intelectual que muchos de los escritores afrodescendientes del continente tomaron en la primera mitad del siglo XX, al hacer de diarios y revistas un espacio de expresión y de valorización de la cultura negra por excelencia.³

³ El artículo de Mónica García “Red internacional de intelectuales en la prensa afrouruguaya (1933-1948)” (2019), muestra de manera estimulante cómo las revistas y los periódicos –órganos de difusión y de valorización de la cultura negra en este periodo– fungieron como puentes intelectuales y militantes entre las diferentes figuras de proa del espacio anglófono, francófono, lusófono e hispanohablante. El estudio de los vínculos que el diario afrouruguayo *Nuestra Raza* estableció con Langston Hughes, Nancy Cunard, Jean Price-Mars, Nicolás Guillen y José Villegas Recinos, entre otros, subraya el papel fundamental de la prensa como instrumento literario, político y cultural, en el que las mujeres tendrían un papel estelar, a nivel transnacional.

Recordemos que, durante la época colonial, la comunidad afrouruguaya demostró tener sistemas sociales y culturales organizados –entre ellos las asociaciones por naciones (o Salas de Nación), las cofradías y los toques de tambor (hoy celebrados en las Llamadas)– en un contexto de dominación paudado por el sistema esclavista⁴ y el orden racial. Sin embargo, la consolidación del Estado-nación en el último cuarto del siglo XIX, con su consecuente fase de homogeneización en las retóricas oficiales,⁵ haría urgente la exploración de nuevas vías a través de las cuales la población afrodescendiente pudiera

⁴ En el territorio de lo que ahora es Uruguay, el sistema esclavista se desarrolló con la fundación del primer poblamiento colonial (Colonia del Sacramento) en el territorio de la Banda Oriental. Desde 1680, el imperio portugués implementó el comercio de esclavos en esta zona, cuyo destino principal era la ciudad de Buenos Aires. Luego de la fundación de Montevideo, en 1726, los colonos solicitaron a la Corona española la introducción de mano de obra esclavizada, que comenzó a llegar a partir de 1743. El final del sistema esclavista en el territorio se dio de forma gradual desde antes y después del Uruguay independiente con varias declaraciones de abolición: 1813 (Junta de Mayo), 1825 (Declaración de Florida), 1830 (Primera Constitución del Estado de la República), 1842 durante la Guerra Grande (Gobierno de la Defensa, en Montevideo) y en 1847 (Gobierno del Cerrito). Finalmente, en 1862, queda legalmente abolida la última modalidad que permitía la sujeción de personas: el patronato (García Martínez, “Mujeres afrouruguayas” 18).

⁵ El activista y político afrovenezolano Jesús “Chucho” García considera que en el siglo XIX, con el surgimiento de las Constituciones que regirían a las jóvenes repúblicas latinoamericanas, aparecieron “imperios conceptuales” con miras a crear la ilusión de una “democracia racial” que tendió a borrar o por lo menos a minimizar la presencia y la cultura afrodescendiente en los imaginarios nacionales (112). Esta tendencia se manifestó claramente en el Uruguay cuyo proyecto nacional de cohesión se distinguió, en su primera fase militarista, por un régimen autoritario, que ignoró el impacto generado por el sistema esclavista sobre los negros “libres” y, por lo tanto, los desafíos de su integración económica y social en el Estado naciente. La inmigración masiva de europeos a la región entre 1870 y 1915, vinculada a un importante desarrollo industrial (Beretta 2014), no haría más que reforzar la brecha racial, en donde el blanco-europeo se impondría como el referente dominante, alentando el desarrollo de las denominadas ideologías del “blanqueamiento” (Olaza 68).

afirmar sus voces e historias singulares en la esfera pública. Así, estableciendo un fuerte vínculo con las publicaciones afroargentinas que habían visto la luz desde 1858 (*La Raza Africana*, *El Proletario*, *La Broma*, *La Igualdad*), nace en 1872 el periódico *La Conservación*, dirigido por Andrés Seco y Marcos Padín. Es en la primera página del número ocho en donde Timoteo Olivera inaugura, con su poema “A los hombres de color”, una voz poética que enaltece la presencia afrodescendiente en la región:

En la uruguayaya región
Un pueblo morada había
Pueblo que infeliz gemía
Bajo una dura opresión

Componíase este pueblo
De los hombres de color
Que ni aun derecho tenían
Para la levantar la voz

[...]
Estamos en un país libre;
Y no encuentro yo razón
El que estemos oprimidos
Tan solo por el color

[...]
O si la hora ha llegado
Luchemos pues con valor,
Que si hemos de ser ovejas
Ser lobos será mejor

Halcemos (*sic*) alcemos alta la frente
Y aun más alta nuestra voz
Que ya no somos esclavos
Que somos hombres de honor (1)

Si estos versos brillan por su llamado lúcido a la resistencia y a la dignidad, cabe notar que este se articula a través de

imágenes viriles –la figura del “lobo” encarnando la efigie del fiero predador– y, por lo tanto, orientado a glorificar un ideal del *hombre honorable* de color.

Con la fundación de la revista *Nuestra Raza*, codirigida por Pilar y María Esperanza Barrios en su primera etapa (1917), luego, en los años 1930, con la multiplicación de voces femeninas en la prensa afrouruguaya (entre ellas las de María Selva Escalada y María Felina Díaz), surgen nuevas plumas que aportarían una perspectiva de género a la lucha.⁶ La delegación afrodescendiente en el Primer Congreso Nacional de Mujeres del Uruguay, llevado a cabo en Montevideo en 1936, con la representación de Iris Cabral y de Maruja Pereira, da fiel muestra de esta implicación y efervescencia. Es en este contexto que Virginia Brindis de Salas desarrollará su activismo y su producción poética.

Periodista comprometida en el segundo ciclo de *Nuestra Raza* (1933-1948), co-fundadora en 1937 del Partido Autóctono Negro (PAN) y figura estelar del Círculo de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores Negros del Uruguay (CIAPEN) iniciado en 1946, Virginia Brindis de Salas se caracteriza por situarse en el cruce de un quehacer periodístico, social, político y literario de alto espectro. Recién aprobada la Ley 10783 que consagraba los derechos civiles de las mujeres en el Uruguay, la publicación de su primer compendio, *Pregón de Marimorena* (1946), aparece así tan revolucionaria

⁶ En su estudio sobre la historia del movimiento afrouruguayo (2006), Romero Jorge Rodríguez señala que fue en 1911 cuando se fundó la primera organización de mujeres negras en el Uruguay, “Centro social de Señoritas 1° de mayo”, con Margarita Ubarne y Rosa y María Ahedo en su dirección. Aunque de carácter local, esta agrupación se distinguió por haber animado importantes conferencias y debates alrededor del papel de la mujer negra en las acciones colectivas afrodescendientes y por haber difundido sus ideas en los diarios *La Conservación* y *La Propaganda* (Rodríguez R. 84-85).

como su época.⁷ En su prólogo a la segunda edición (1952), Julio Guadalupe acierta al considerar varios de los escritos de Brindis de Salas de “trascendencia poética como social”, anclados en un “realismo nuevo” (Guadalupe 9) que revela, con preocupación, las tensiones del continente:

Hijos del suelo americano
blancos y negros hermanados;
tomad mi cuerpo
gustad el sabor de mi carne morena;
quebrad el espasmo de la ruta del miedo
que vuestra carne encierra! (*Pregón* 18)

Volcados hacia la complejidad de un tejido americano fragmentado por (viejos) fantasmas ideológicos y coloniales, los versos de Brindis de Salas “desandan” en efecto los caminos trazados hasta entonces por gran número de poetisas uruguayas –Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, entre ellas–, al distanciarse de su “romanticismo íntimo” y “sentimental” (Guadalupe 9). Este imperativo de unidad continental, libre de estigmas y omisiones con el que se abre el compendio, encontrará eco en el último poema del mismo, en el que desde el título se canta con regocijo, “¡Aleluya!”:

Coro redentor que clamas
desde las Antillas hasta el Plata

⁷ En el homenaje que el Correo Uruguayo y la Casa de la Cultura Afrouruguayana le rindieron a Brindis de Salas el 13 de diciembre de 2012, con motivo de la presentación del timbre postal que se pondría en circulación en su honor, Isabel Oronoz recuerda la coyuntura en la que aparecieron sus primeros versos: “momento revolucionario” en el que las mujeres accedían a su derecho a administrar sus bienes libremente (Brown 159). Mientras que el primer artículo de dicho decreto señala que “la mujer y el hombre tienen igual capacidad civil”, el artículo 2 estipula que “la mujer casada tiene la libre administración y disposición de sus bienes propios, de sus frutos, del producto de sus actividades”, un paso significativo en la lucha por la autonomía de las mujeres y la igualdad de género en el país.

y el río con mar exclama:
¡Aleluya!

Pueblo americano
yo soy tuya, nací en ti
pues por ti voy, y digo así:
¡Aleluya! [...] (*Pregón* 62)

La exaltación de una suerte de proyecto *nuestroamericano*, que de manera profética el pensamiento de José Martí encauzó con su llamado al “despertar” de un pueblo unido y fraterno (1891), se construye en estos versos a partir de un vibrato jubilatorio, exacerbado por las repetidas interjecciones, así como por la imagen polifónica del coro redentor clamando. Este júbilo colectivo, que la voz poética celebra, debe no obstante leerse como la cúspide de un proceso en donde las diferentes identidades que componen al dicho tejido “americano” se afirman y reconocen en sus especificidades históricas y culturales. En este sentido, el título *Pregón de Marimorena* aparece como un elemento central en la lectura de la propuesta de la autora.

Cristina Burgueño señala que el personaje de la Marimorena “simboliza a la minoría afro de la sociedad uruguaya, [...] definida en términos políticos y no como una entidad social distinta, separada del conjunto de la nación” (283). Siguiendo este análisis, vemos que esta mujer se erige como la personificación de un contradiscurso resistente a los mecanismos de exclusión, implementados por las retóricas del republicanism latinoamericano de finales del siglo XIX y principios del siglo XX,⁸ y a los que la antropóloga colombiana Nina S. de

⁸ A raíz de las independencias latinoamericanas, la retórica del republicanism, con sus ideales de igualdad y progreso, fueron centrales en los procesos de formación nacional articulados, entre otros, alrededor de lo que Ángel Rama llamó *la ciudad letrada*. El énfasis que se le dio a la modernización, a la civilización y al progreso en la unificación de la repúblicas recién emancipadas generó así un rechazo hacia todo aquello asociado con lo que el argentino Domingo

Friedemann se refirió en sus trabajos pioneros en términos de *invisibilización* (1984).

Popularizado primero en las ciencias sociales latinoamericanas, y hoy en día acuñado en los estudios literarios y culturales, el concepto de *invisibilización* se ha establecido como una herramienta epistemológica fértil pues, más allá de designar un fenómeno de marginalización, define toda una estrategia de discriminación sociorracial en la que se sustentó un sistema de dominio estructurado en distintos ámbitos, espacios y tiempos. Según comenta el crítico Victorien Lavou:

se trata de todo un conjunto de actitudes, comportamientos, discursos, prácticas individuales y/o colectivas que contribuyen a que el Negro sea socialmente invisible y “ausente” aun cuando éste ha estado siempre físicamente presente en América latina. (92)⁹

La manera en que el poemario de Brindis de Salas exalta, desde el título, la inscripción de la autora en una genealogía excluida del imaginario nacional a través de su voz de mujer *morena*, posiciona su *pregón* en una línea doblemente subversiva, que articula perspectiva de raza¹⁰ y de género. Esta mirada *interseccional* (Crenshaw 1994), que se asoma en esta primera entrega, resurgirá en su segundo poemario *Cien cárceles de amor* (1949),

F. Sarmiento calificara de “barbarie” y el venezolano Alberto Adriani de “peligro negro”. Estos posicionamientos ideológicos generarían *de facto* un fuerte distanciamiento de las jóvenes repúblicas con sus raíces africanas, cuya explotación había sido precisamente legitimada sobre la base de su supuesto barbarismo y falta de civilización.

⁹ Las traducciones de las citas son de mi autoría.

¹⁰ Si el concepto de “raza” ha sido ampliamente invalidado como categoría de división biológica, sobre la cual se sustentó el racismo científico de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, este sigue siendo operatorio en la medida en que define una herramienta conceptual, construida socialmente, con la que la misma población afrodescendiente se empoderó en el umbral del siglo XX. La revista *Nuestra Raza*, antes citada, cuyo emblema en su segundo periodo fue “De la raza, por la raza y para la raza” provee un claro ejemplo de esto. Es en este sentido que recurro a dicho término.

celebrado en su tiempo por personalidades como Gabriela Mistral. En el poema “Cantos” descubrimos en efecto dos motivos fundadores de lo que comienza a dibujarse como una *afro-poética femenina*: por un lado, la manifestación de una conciencia del *yo-mujer-negra*, exacerbada por la introducción del pronombre personal sujeto en primera persona (función enfática) y por la anteposición del adjetivo-atributivo “negra”; por otro lado, la expresión de una conciencia histórica de un pasado esclavista y colonial, a partir de la cual la subjetividad enunciativa se sitúa:

Yo negra soy
Porque tengo la piel negra
¡Esclava no!
Yo nací de vientre libre
Badagris balagres dictador
de la puñalada y el veneno
Espíritu vuelto de los cañaverales

Del Tafiá, Padre del rencor
y de la ira,
negro: implora al
Legbá, dembolá, uedó avidá
Yo negra soy
Porque tengo la piel negra
¡Esclava no! (32)

Mientras que la negritud de la voz poética se afirma en el color de su piel con el que establece una relación directa, esta se desprende de la operación opresora que ve en este fenotipo un blanco de dominación. Al evocar un legado africano, a través de elementos religiosos y culturales, Brindis de Salas encumbra, sin censura, su identidad múltiple de mujer uruguayo afrodescendiente.

Finalmente, la obra de Brindis de Salas se distingue por haber sido objeto de polémicas que pondrían en duda, a título

póstumo, la autoría de sus versos.¹¹ Ya en el apartado “Jardín de los poetas”, que presenta correspondencia dirigida a la autora en preámbulo a *Cien cárceles de amor*, un texto firmado J. de A. la ponía en guardia, premonitoriamente, de estos revuelos:

Ya está Ud. en la ladera de la montaña tremenda de la poesía. Ojalá no la lastimen demasiado las breñas espinosas, las gujas agudas, las emboscadas de la sombra. Con su sensibilidad, es seguro que muchos han de hacerla sufrir. No importa. Cante, como en ese libro, dándose entera y generosa a su misión. (8)

A pesar de las controversias que “emboscaron” su obra, y que Marvin A. Lewis prueba convincentemente no haber tenido fundamento (77-8), es indiscutible que la propuesta de Brindis de Salas ocupa una posición precursora en lo que hoy vemos surgir como una *poética* singular de la mano de mujeres uruguayas afrodescendientes.

CONSTRUYENDO SUBJETIVIDADES: EL YO-MUJER-NEGRA... Y URUGUAYA

En su ensayo fundador *Black Women, Writing and Identity* (1994), Carole Boyce-Davies hace un llamado a leer las “textualidades insurgentes” (*uprising textualities*) (80) de las escritoras negras como una forma de “re-negociación de sus identidades”, políticamente localizadas (1). Si bien la crítica parte de un marco transnacional a partir del cual busca “re-conectar” experiencias “dis-localadas” o *dis-localizadas* (“*dislocated*”) en el espacio y en el tiempo (4), su reflexión sobre la manera en que la mujer negra construye su subjetividad a partir de textos literarios y

¹¹ Es el crítico Alberto Britos, quien saludara en el debut de la escritora una obra “llena de hermosura, rebeldías y conciencia liberada”, el mismo que en los años 1990 inicia una campaña de desprestigio contra la misma al atribuirle sus versos a Julio Guadalupe (Gortázar, *La poesía*).

culturales (2) resulta estimulante y pertinente en el marco de este estudio.

Desde sus inicios, que hemos podido situar previamente en el último tercio del siglo XIX, la poesía afrodescendiente del Uruguay se caracteriza por la relación intrínseca que se teje entre la experiencia íntima del autor y su representación literaria. A este propósito, Marvin A. Lewis afirma que en “los poetas afrouruguayos [...] el sujeto negro en lugar de ser un mero objeto del discurso es una parte integral de la expresión de sentimientos desde dentro” (71). Este enfoque “desde dentro” que asimila al autor a la voz poética –desprendiéndola *de facto* de su neutralidad narrativa– es validado por la retórica de una nueva generación de mujeres¹² que, desde sensibilidades y trayectorias distintas, le da un nuevo impulso a la poesía femenina afrodescendiente:

Por eso yo, Cristina, hablo de “resistencia”; porque ha sido mi cotidiano vivir en base a mi situación de madre, pobre, latina y negra, en un mundo donde digamos... no somos nosotros los que regimos. (Rodríguez Cabral citada en Valero 157)

Luego de un silencio, casi absoluto, de más de cinco décadas, (re)emerge en la esfera literaria uruguaya de este siglo XXI una poesía femenina afrodescendiente en donde el tema de la identidad y de la autodeterminación aparece como el eje vertebral de una propuesta que sobresale por el giro de paradigmas que ejecuta. El primero de ellos es, sin duda, el paso de objeto a *sujeto* de discurso que la mujer opera –iniciado ya por Brindis de Salas–, y que constituye una de las acciones emprendidas en el marco de lo que Ochy Curiel llama una “política de

¹² El término *generación* remite aquí a un grupo de plumas y voces femeninas articuladas alrededor de proyectos literarios y culturales “nacientes” en un mismo periodo (años 2000-2020), y no a un conjunto de personas nacidas en fechas próximas, con el que se suele asociar.

identidad”, encaminada a reafirmar la agencia y valorización del sujeto femenino negro dentro del grupo social:

La política de identidad ha sido una de las estrategias prioritarias de los grupos y colectivos que se dedican a combatir estos sistemas de dominación [racismo, sexismo, clasismo, heterosexismo]. Consiste en una serie de acciones que buscan reafirmar una subjetividad contextualizada en los efectos de hechos históricos tales como la colonización y la esclavitud que hacen que el “ser negra” sea una situación desvalorizada, despreciada y muchas veces negada. (97)

Si bien es cierto que el canto del negrismo o el lirismo de los poetas de la negritud en el espacio francófono magnifican a la mujer negra en diferentes facetas, no son raros los poetas que reducen a la figura femenina a la sensualidad, al misticismo o a un papel esencialista de madre, musa o amante.¹³ La autorrepresentación que la poesía permite, al ser un espacio idóneo de introspección y de empoderamiento de la palabra, resulta en el cuestionamiento de imágenes estereotipadas y en el despliegue de realidades singulares. Esto es particularmente cierto en el caso de las poetisas afrodescendientes, cuyo primer combate radica en la reivindicación de su negritud ignorada, cuando no completamente negada, en el seno de una América mecida por la ilusión de un mestizaje considerado *de facto*. Así, Cristina Rodríguez Cabral, una de las poetisas afrouruguayas más conocidas hoy en día internacionalmente

¹³ Mencionemos a este propósito la obra del poeta puertorriqueño Luis Palés Matos (1898-1959) en donde la mujer afroantillana aparece como una musa inasequible, objeto de deseo. En el campo de la literatura francófona podemos citar el poema “Mujer negra” (“Femme noire”) del senegalés Léopold Sédar Senghor (1906-2001), cuyo homenaje se destaca por el halo de sensualidad y misticismo que se desprende de la mujer negra, así como el poema “Agua fresca para Georgina” (“De l’eau fraîche pour Georgina”), del haitiano René Depestre, que exacerba la figura femenina a partir de una serie de motivos eróticos que pretenden elogiar al cuerpo femenino.

por su desempeño en la academia estadounidense (Brown 151-154; Valero 160-163), escribe en su poema “Candombe de resistencia”:

Latina,
hispana
sudamericana
con sangre africana latiendo en mis venas,
soy, ante todo, un ser humano;
una mujer negra.
[...]
Tal vez, tan solo
a contar esta historia
he llegado al mundo,
en este tiempo
y derribando fronteras;
desde el lado sur del continente
donde las sombras se extienden
pretendiendo invisibilizar
nuestra presencia.
Soy una negra uruguaya,
parida en la América Mestiza,
con sangre Africana templando
el tambor de mis venas.
Latina, Hispana, Sudamericana
qué más da;
soy ante todo
un Ser Humano
una Mujer Negra. (*Memoria y resistencia* 5-6)

En este extracto la preeminencia que la autora le concede a la consciencia del *yo-mujer-negra* en donde las asignaciones “latina, hispana, sudamericana” pasan a un segundo plano, da fe de la manera en que la poesía afro-uruguaya resurge en esta nueva etapa, no sólo como un espacio, sino también como un proceso de negociación de la identidad del sujeto femenino negro. La (auto)reflexión que se teje alrededor de ese “yo” sujeto autorial-agente poético –en este caso omitido gramaticalmente– y que traza los contornos de su identidad, al

tiempo que se escribe, se caracteriza en efecto por desplegarse como una mediación entre sus diferentes elementos constitutivos en constante tensión con las “sombras” que se extienden “en el lado sur del continente”. Lejos de ser periférica, la retórica de la *invisibilización* que Rodríguez Cabral moviliza en sus versos la inscribe de manera explícita en la vena de un movimiento militante que no ha dejado de crecer a nivel continental desde el cambio de siglo:¹⁴ “La literatura afrohispana, escribe la autora, es una literatura de compromiso social y de resistencia”. Una de sus características es “el interés de hacer una revisión de la historia oficial recreando la micro-historia de su comunidad” (*La literatura afro* 76-7).

A inicios de los años 1980, Carlo Ginzburg y Carlo Poni establecían ya la relación estrecha que existe entre *micro-historia* y perspectiva de género:

Si las investigaciones de micro-historia eligen frecuentemente como objeto de estudio los temas de lo privado, de lo personal y de la vivencia, los mismos que el movimiento feminista privilegia con tanta fuerza, no es de ninguna manera una coincidencia pues las mujeres constituyen sin duda alguna el grupo que ha pagado el tributo más caro al desarrollo de la historia de los hombres. (133)

Rescatando este acercamiento que centra su foco en las *vidas minúsculas* o invisibles (Ginzburg), la poesía femenina afro-uruguayaya revela su valor po-ético al proyectarnos en identidades complejas que buscan redefinir nuestra visión y relación con el mundo, en una perspectiva axiológica.

Para el filósofo francés Paul Ricœur, el principal objetivo de la poética es “la conversión del imaginario” con la que el

¹⁴ De manera simbólica, tomo como punto de partida el año 2000 en el que se celebró la Conferencia Regional de las Américas de Santiago de Chile, en preparación a la Conferencia Mundial contra el Racismo de Durban (2001), ya que fue en este espacio en el que se incorporó oficialmente la categoría auto-identificatoria de “afrodescendiente” que se ha convertido en el estandarte de los movimientos *afro* en Latinoamérica.

autor busca dar un vuelco al “universo sedimentado de las ideas preconcebidas” y engendrar así convicciones nuevas (487).¹⁵ En el caso que nos ocupa, esta “conversión” (o reorganización de valores) se orienta, por un lado, a replantear la diversidad de *negritudes latinoamericanas*¹⁶ en las que las autoras se sitúan y con las que asocian su genealogía y, por el otro, a trazar la multiplicidad de trayectorias que las conforman y que se expresan a través de la intimidad del sujeto, *yo-mujer-negra*.

Vemos en efecto que, en los procesos poéticos de autoafirmación, el tema del cuerpo femenino y la sexualidad ocupa un lugar de primera importancia pues, como ya lo señalaba antes, se trata de un terreno que en más de una ocasión ha sido desvirtuado a través de retratos binarios que cosifican o idealizan a la mujer negra. Así lo demuestra el poema “Invitación a negrita”, del afroruguayo Carlos Cardozo Ferreira, publicado en *Nuestra Raza* en 1939, en donde la dicha *negrita* se ve objetivada a través de una representación folclorizante de la pasión y el disfrute de su cuerpo, a la que asistimos a través de la mirada de Momo, “viejo vesánico sensual”:

Ponte presto
tu traje de colores, mi negrita
Mi negrita tú sabes
que Momo es un viejo vesánico sensual
que tiene su corazón en ritmo de camdombe
[...]

¹⁵ En el texto original podemos leer: “La conversion de l’imaginaire, voilà la visée centrale de la poétique. Par elle, la poétique fait bouger l’univers sédimenté des idées admises, prémisses de l’argumentation rhétorique. Cette même percée de l’imaginaire ébranle en même temps l’ordre de la persuasion, dès lors qu’il s’agit moins de trancher une controverse que d’engendrer une conviction nouvelle”.

¹⁶ Que esta expresión, a mi parecer sumamente exacta y necesaria, sea motivo para agradecer la organización del Coloquio Internacional “Negritudes latinoamericanas” organizado por la UAM, Azcapotzalco, del que se desprende el presente artículo.

¡Ponte presto,
tu traje de colores, mi negrita!
Tú debes reír, reírte mucho.
Me enerva el triunfo de tu cuerpo
estatua de carne
flor de vida!
[...]
Ponte presto tu traje de colores
Jungla de tu pelo
corazón de tus labios
noche tropical de tus ojos
misteriosos y quemantes...
¡Cocos de tus senos!...
Quisiera un selvático escenario
y danzando gozar
en el triunfo de tu danza... (9)

Más allá de la construcción anafórica de las estrofas que reitera la voz imperativa (masculina) que pesa sobre *la negrita* —la misma que *debe* reír, reírse mucho—, es en el verso “estatua de carne” que se cristaliza la objetivación del cuerpo femenino, ente pasivo, “triumfante” pues carnal. La perspectiva corpo-política que la crítica feminista ha adoptado en las últimas décadas, para leer el papel estratégico que juega la *intimidad* —en particular la representación de la sexualidad— en los sistemas de dominación, nos ayuda a entender mejor la manera en que las poetisas contemporáneas la replican en sus textos a través de la reconquista discursiva del cuerpo femenino.

En *Carnal Knowledge and Imperial Power* (2002), la historiadora Ann Laura Stoler demuestra en efecto cómo, a partir del régimen colonial, el cuerpo femenino se convirtió literalmente en un lugar de dominación, resultado de una política de la intimidad racializada. Entretejida con lo que la investigadora llama “lógicas afectivas” y del “consentimiento”, esta política impuesta e interiorizada paulatinamente a través de normas tácitas y explícitas sería señalada a su vez, por la crítica feminista latinoamericana, como el fundamento estructural

del “sistema moderno-colonial de género” (Lugones 2008) que esta llama a desentramar. Este proceso gira, entre otros, alrededor de un reposicionamiento del foco discursivo en las obras. La edición de *Poetas emergentes: Des-velos. Textos eróticos, de amor y amatoria* (2018) constituye así una ventana a lo que Valentina Brena califica en su prólogo de “diversas texturas amorosas” (5) que mujeres afrodescendientes del Uruguay liberan desde su subjetividad. Graciela Leguizamón, poetisa y ferviente activista, explica en la introducción:

Poetas Emergentes, surge de la necesidad de agrupar a mujeres escritoras y poetas afrodescendientes, muchas de las cuales escribían en “secreto” [...] Había una necesidad íntima de decir lo que somos y sentimos a partir del cuerpo [...] Escribir poemas o relatos eróticos fue una de nuestras manifestaciones de rebeldía, y es además un gesto de generosidad. (7, 9)

Al sugerir un encuentro sexual entre dos mujeres, el poema “Labios púrpura” de Andrea Guerra, se inscribe así doblemente en dichas manifestaciones de rebeldía, pues desalineándose de la heterosexualidad normativa que impera en el discurso (poético) patriarcal (Curiel 100):

Me introduzco en la selva de tu cuerpo,
sigilosamente mis dedos caminan
sobre tu piel morena.
Tus senos firmes, candentes,
seducen cual sirena a mi lengua
que osada los recorre.
Manjar que enciende mis sentidos,
y me invita a descender sagazmente
por tu cintura y caderas,
sumergiéndome en un mar de pasión.
Llego al paraíso de tus piernas,
donde tu preciado tesoro espera
entre labios púrpura. (19)

Si bien el motivo del gozo sexual que se dibuja en esta escena no es innovador por sí mismo, es en la manera en que la voz enunciativa –mujer afrodescendiente– hace aflorar placeres y deseos en movimiento, cómplices de otra “piel morena”, que la lectura de la sexualidad femenina da un giro, pues es *desvelada* en primera persona, lejos de las imágenes folclorizantes de Cardozo Ferreira.

Forjada por las primeras teorías feministas anglosajonas, con el fin de traducir la capacidad y el poder de acción de los dominados, más allá de los determinismos derivados de su contexto particular de opresión,¹⁷ la noción de *agency* o agencia aparece así como un elemento inherente al proceso de negociación de la identidad del sujeto femenino negro. Mientras que Andrea Guerra manifiesta sugestivamente esta reapropiación del cuerpo y de sus placeres, en su poema número X, Ruth Ocampo alienta a romper con viejas cadenas:

Anímate mujer, no tengas miedo
a soltar el pudor, no te reprimas
atrévete a morder de la manzana
con que tienta y cautiva la serpiente.
Anímate mujer no te detengas
sumérgete en los mares del deseo
atrévete a ser la Afrodita
que seduce y hechiza con su encanto.
Anímate mujer y lanza el grito
libérate por fin de las cadenas
atrévete a que escuchen tus gemidos
cuando estalles en gozo y ayes de placer. (93)

¹⁷ Monique Haicault identifica en este concepto una respuesta a la sociología de la posguerra en la que la conciencia del sujeto ocupó poco espacio (19). En una perspectiva deconstructivista, alimentada por la *French Theory*, la reflexión feminista de Judith Butler habría desempeñado un papel esencial en esta ruptura epistemológica que desde los años 1990 se convertiría en un paradigma que llevaría incluso a la crítica a hablar de *agentive turn*, la era de la *agencia* (Montenach 7).

Desafiando pues la (auto)censura y desmantelando una serie de retóricas dominantes, las poetisas que le dan vida al compendio *Poetas emergentes: Des-velos* sorprenden por la vitalidad con la que se apropian de este género literario, instilando una nueva mirada a lo que la historiadora Ann Laura Stoler llama los “saberes íntimos” o carnales (2002).

REMOVIENDO LA CONCIENCIA HISTÓRICA: ÁFRICA EN EL URUGUAY

Clelia Núñez Altamiranda (1906-1979), poetisa y pintora afrouruguaya, cuyas primeras publicaciones vieron la luz a inicios de los años 1960 en periódicos locales de Montevideo (DeCosta-Willis 36), fue una de las pocas voces femeninas que en la segunda mitad del siglo XX cantaron los orígenes africanos del pueblo uruguayo. Su poema “Canto negro” se distingue por articular un retrato idílico de África y de su “raza”, con la experiencia trágica de la trata esclavista que transplantó al negro a América:

Raza fuerte, vigorosa
de la selva esplendorosa
eras la dueña y señora
Pero tu gran poderío
y el fulgor de los tesoros
que el África poseía
habrían de ser el imán
que a tus costas llevaría
al traficante ambiciosos
que destrozara tu hogar.

Y el chocar de las olas
contra el barco negrero
amortigua los ecos
del tantam tamborero
y el llanto nubló los ojos
de todas las madres negras

el negro fue transplantado y su cuerpo lacerado
[...] (citada en Lewis 83)

Si bien la evocación de un África esplendorosa y en armonía participa de una visión romantizada del continente, hoy en día históricamente invalidada (Diakité 2008), es indiscutible que la propuesta de Altamiranda traduce una “aguda visión” poética –como la calificara Beatriz Santos (“Memoria ancestral” 70)–, al hacer de su pluma un vector de conciencia del legado africano en el Uruguay. Esta forma de lucha, en la que Santos se inscribe, transparece en su poema “Profecía” con el que abre el poemario *Color de mi color* (2017):

De los senos de ébano brotaron pétalos blancos para regar la tierna boca. Los tambores batá sonaron en la lejanía. El ojo del león lloró fuego en la noche desgarrada. Los gritos ahogados se perdieron en las vísceras de la tierra.

Los diablos blancos llegaron silenciosamente en los barcos negros, atravesando mares tempestuosos, destruyendo selvas de esmeraldas, vапuleando vientres, desgajando cielos [...] (5)

La semántica de la destrucción y del desasosiego que dominan en esta prosa subraya a través de una serie de metáforas el violento pasado al que la historia del Uruguay está vinculada. Sin ser explícito en el texto, este lazo se desprende claramente bajo el prisma de la *postura literaria* de la autora, una noción que entendemos a partir de los trabajos del crítico suizo Jérôme Meizoz.

Propuesta en una perspectiva sociológica sobre los pasos de Pierre Bourdieu y de Alain Viala, la noción de “postura” remite a la construcción de la identidad literaria que el autor mismo produce en la esfera pública. Esta (re)invención de una historia individual y, en algunos casos, de una trayectoria social, se distingue por desplegarse en los intersticios de la retórica (textual) del autor, pero también –y sobre todo– en la manera de relatarse o “ponerse en escena” (*se mettre en*

scène) en el campo a través de acciones, conductas y discursos (Meizoz 17).¹⁸ En su testimonio “Memoria ancestral y herencia africana”, vemos un claro ejemplo de la manera en que Beatriz Santos afirma su *postura*, arrojando claves de lectura para la interpretación de su obra:

Es difícil traducir en palabras cómo siempre fui consciente del dolor que causa el racismo y la discriminación [...] Haciendo un poco más de historia, recuerdo cuando comencé a cantar candombe, elegía letras creadas por compositores afrouruguayos, los cuales contaban el proceso de la trata negrera hasta nuestros días. Luego incursioné por la investigación de la cultura de la herencia africana, tuve a cargo programas de radio y televisión en el canal estatal, a través de los cuales difundía el quehacer cultural afro-latinoamericano y caribeño, publiqué en varias antologías, recogí testimonios de importantes referentes del colectivo afrouruguayo, que fueron publicados en dos libros. Consciente de que la forma de cambiar realidades existentes es involucrándose, se afirma de ese modo mi activismo cultural, social y político; sin lugar a dudas la literatura ha sido muy importante para denunciar situaciones de racismo y discriminación. (71)

Esta articulación entre compromiso social, actividad cultural y creación literaria se confirma en la trayectoria de gran número de poetisas afrouruguayas, militantes de campo y de pluma,¹⁹ que se sustenta en la “subjetividad autobiográfica” (*autobiographical subjectivity*) a través de la cual la mujer negra articula identidad, historia y escritura, como gesto subversivo y de lucha (Boyce-Davies 21).

En el poemario *Tinta: poetas afrodescendientes* (2016), en el que convergen catorce plumas femeninas del Uruguay, varias

¹⁸ Es importante señalar que la reflexión que Meizoz esboza alrededor del concepto de *postura* se presenta como un proceso de observación de la manera en que el autor se sitúa en el campo, y no tiene por tanto una connotación negativa. Es en esta misma línea en que yo la convoco.

¹⁹ Además de Beatriz Santos destacan las figuras de Andrea Guerra, Graciela Leguizamón, Isabel “Chabela” Ramírez y Eli Rodríguez quien dice reconocer “en la negritud el faro ancestral de identidad y de libertad” (*Tinta* 59).

son las autoras que aluden al pasado esclavista de dominación y lo resignifican al posicionarse en una dinámica de emancipación. Así, en su poema “¿Y me hablas de libertad?”, Luisa Inés Acosta Banquero, aquella que reivindica escribir “para que no se pierdan [sus] rasgos de identidad” (13), cierra con la siguiente estrofa:

Hoy ya no llevo cadena, no soy títere o bufón.
Nací aquí, soy uruguaya, tengo identificación.
Ya no me vende nadie, no me compran ni me doy,
y digo con mucho orgullo: Soy Negra.
¿Y por qué no? (*Tinta* 15)

Esta pregunta que lanza la autora en su último verso, casi como un desafío al lector, invita a una reflexión histórica que pone en tela de juicio las retóricas nacionales homogeneizadoras. En un país en el que la población afrodescendiente representa el 8.5% del total de la población según el censo de 2011,²⁰ y a pesar de las numerosas iniciativas que no han dejado de luchar por su visibilización en los últimos años,²¹ la memoria de la esclavitud y, por ende, la conciencia de un legado africano siguen siendo fragmentarias. A este propósito, Graciela Leguizamón denuncia que la palabra de las mujeres y sus historias se encuentran hoy en día “entre grilletos”, y agrega: “Tal vez podamos comenzar a valorar nuestra palabra como testimonio. [...] La pluma es un arma poderosa que

²⁰ Bajo el título *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay. fascículo 2* (2013), coordinado por Juan José Calvo, contamos en línea con un reporte y análisis muy completo de la situación de la población afrouruguaya en diferentes ámbitos que arroja el censo de 2011 (estimación de la magnitud numérica de la población afrodescendiente residente en Uruguay, su distribución geográfica, sus características demográficas básicas, su perfil educativo y el acceso a recursos medidos a través de sus niveles de satisfacción de las necesidades básicas...).

²¹ Entre ellas destaca el Día Nacional del Candombe, la Cultura Afrouruguaya y la Equidad Racial que se celebra el 3 de diciembre, desde 2006.

debemos usar porque deja huellas imborrables” (*Del delantal a la pluma* 74).

Al esfuerzo de historiadores y activistas por sanar memorias nacionales (Rodríguez 2006; Chagas y Stalla 2008; Olaza 2009), se suma la propuesta de mujeres de edades y trayectorias diversas que hacen de su poesía(-testimonio) una vigorosa herramienta de transmisión, receptáculo y cauce de saberes silenciados:

Mujer de saberes silenciados. Saberes que como archivos ocultos son tu conflicto transformador. Bruja o sabia. Subjetiva y única. Autónoma, desentramada cual raíz en tinieblas, vuelas hacia tu historia. Invisiblemente latentes tus saberes, desterrados de los ciegos muros. Reverdeciendo como mágicas palomas. Negra. Mestiza. Diversa. Atravesada por soles y lluvias hueles salvajemente a hierbas y misterio. [...]

Mujer de saberes silenciados, atravesada por ecos y lluvias hueles salvajemente a lunas y viento. (Leguizamón, “La mujer de los saberes” 49)

Guardiana de la memoria, la mujer se erige en este poema con el aura de quien se debate con sus propias sombras y fantasmas, pero cuyo tormento logra disiparse en la plenitud del vuelo con el que desentrama una historia íntima y colectiva. La resistencia cotidiana con la que este personaje hace frente al yugo del silencio entra así en diálogo con el poema de Sabrina Silva Lozano, quien con sus apenas 14 años ve lúcidamente en la escritura una forma de llenar esos vacíos y silencios:

Tinta, tinta, tinta.

Hasta que todo se llene de tinta

y la tinta explote con más tinta.

Escribe hasta que letra tache letra

Y ya no se lea nada.

Escribe hasta que las hojas se quejen y griten,

Y dejen por fin de cumplir su función de hojas.

Escribe hasta que las venas formen caminos en tus manos
Y la vida se convierta en dibujo
Y la sangre sea nueva y solamente tinta. (70)

Escribir para explorarse, escribir para desvelar, escribir para recordar... El proyecto literario de las poetisas afro-uruguayas es ante todo esa tinta que corre y que espera a ser descubierta.

CONCLUSIÓN

*Soberbia, orgullosa, me llaman, me dicen
Afro, afro soy descendiente
Con orgullo le digo a toda mi gente
Llegó la hora de juntar nuestras manos
Y la hermandad sin mirar atrás
Siento un piano que rezonga sin parar
Son mis afros que no dejan de tocar
Mulembas, mulembos llegó la hora de decir
Afro, Afro soy descendiente
Le doy gracias a mis ancestros por marcar mi identidad
Afro, Afro soy descendiente [...]*

“Identidad”, Stella M. Salas Gularte, 2016

En el ensayo que Michel Dion dedica a pensar la relación entre ética y literatura (2013), el crítico subraya que, a pesar de que esta última no vehicule necesariamente debates filosóficos, tiene el don de hacer surgir una visión del ser humano y de su condición existencial que nos invita a replantearnos conceptos y realidades a partir de nuestra propia situación en el mundo (12-3). El recorrido de la poesía femenina afro-uruguaya que he propuesto confirma esta capacidad de la literatura para dibujar los contornos de situaciones enunciativas, placeres íntimos, genealogías históricas y expresiones culturales nacidas bajo o con el impulso de los movimientos sociales de reconocimiento de la población *afro* en el país y a nivel continental. Estas manifestaciones *po-éticas* revelan no sólo diferentes maneras

de situarse en el mundo, sino que buscan también interrogar explícitamente nuestros propios valores y certezas.

Si bien el abordaje del tema de la identidad navega siempre bajo la amenaza del esencialismo al considerarse, en algunos casos, como una forma de ficción represiva que circunscribe o incluso estigmatiza al sujeto, la perspectiva adoptada busca leer en la afirmación de la identidad que las poetisas manifiestan una forma de estrategia de supervivencia humana y política, mediante la cual se encauzan transformaciones sociales y tomas de conciencia. En este sentido, reafirmar su negritud como lo hacen estas mujeres en sus versos —y como he buscado subrayarlo a través del título de esta contribución, inspirado en el poema de la costarricense Shirley Campbell Barr— es visibilizar una lucha y una producción literaria dentro del tejido plural de las *negritudes* del continente.

La trayectoria de gran parte de mujeres afrodescendientes que hoy en día escriben poesía muestra que ser poetisa afrolatinoamericana, y en especial del Cono Sur, es un devenir militante que se desarrolla paulatinamente. La dimensión colectiva de los poemarios *Des-velos* y *Tinta*, que exploramos en estas páginas, aparece así como una de las características de esta propuesta *poética* emergente. Mi intuición es que, así como hoy vemos brillar voces femeninas afrouruguayas en compendios y en la esfera militante, pronto veremos surgir plumas afroargentinas y afrochilenas, resultado de un esfuerzo colectivo en el que la población afrodescendiente del Cono Sur está encauzando, respetando los ritmos, procesos y especificidades propios a cada espacio.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA BAQUERO, LUISA INÉS, “¿Y me hablas de libertad?”. *Tinta. Poetas afrodescendientes*. Ministerio de Desarrollo Social, 2016, p. 14.

- BERETTA CURI, ALCIDES, *Inmigración europea e industria. Uruguay en la región (1870-1915)*. Universidad de la República, 2014.
- BOYCE-DAVIES, CAROLE, *Black Women, Writing and Identity. Migration of the subject*. Routledge, 1994.
- BRENA, VALENTINA, “Prólogo”, *Poetas emergentes: Des-velos. Textos eróticos, de amor y amatoria*. Editor Jorge Bustamante. Casa de la Cultura Afrouuguayaya, 2018, pp. 7-9.
- BRINDIS DE SALAS, VIRIGINIA, *Pregón de Marimorena*. Sociedad Cultura Editora Indoamericana, 1946.
- , *Cien cárceles de amor*. Compañía impresora, 1949.
- BRITOS, ALBERTO, *Antología de poetas negros uruguayos*. Ediciones Mundo Afro, 1990.
- BROWN, DANIELLE, “Testimonio oral: Isabel Ornoz y Solange Moreira”. *Memoria viva. Historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur*. Compiladora Danielle Brown. Linardi y Risso, 2013, pp. 158-160.
- , “Testimonio oral: Cristina Rodríguez Cabral”. *Memoria viva. Historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur*. Compiladora Danielle Brown. Linardi y Risso, 2013, pp. 151-154.
- BURGUENO, CRISTINA, “Virginia Brindis de Salas: La Voz de un ‘Yo’ Afro”. *Negritud*, vol. 1, no. 1, 2007, pp. 281-289.
- CALVO, JUAN JOSÉ (ed.), *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay. Fascículo 2: La población afro-uruguayaya en el Censo 2011*. Trilce, 2013. https://ine.gub.uy/documents/10181/34017/Atlas_fasciculo_2_Afrouuguayos.pdf/ec7ecb3f-ca0a-4071-b05f-28fdc20c94e2
- CARDOZO FERREIRA, CARLOS, “Invitación a negrita”. *Nuestra raza*, no. 7, noviembre 1939, p. 9.
- CHAGAS, KARLA y NATALIA STALLA, *Recuperando la memoria: Afrodescendientes en la frontera Uruguayo Brasileña a mediados del siglo XX*. Ministerio de Educación y Cultura, 2008.
- CRENSHAW, KIMBERLY, “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color”, *The Public Nature of Private Violence*. Editoras Martha Albertson y Roxanne Mykitiuk. Routledge, 1994, pp. 93-118.

- CURIEL, OCHY, “Identidades esencialistas o construcciones de identidades políticas: el dilema de las feministas negras”. *Otras miradas*, vol. 2, no. 2, 2002, pp. 96-113.
- DECOSTA-WILLIS, MIRIAM, *Daughters of the Diaspora*. Ian Randle Publishers, 2003.
- DIAKITÉ, TIDIANE, *La traite des Noirs et ses acteurs africains : du XVe au XIXe siècle*. Berg International, 2008.
- DION, MICHEL, *Texte littéraire et réflexion éthique*. Liber, 2013.
- FRIEDEMANN, NINA. S. DE, “Estudios de negros en la antropología colombiana: presencia e invisibilidad”. *Un siglo de investigación social*. Editor y editora Jaime Arocha y Nina S. de Friedemann. Etno, 1984, pp. 507-572.
- GARCÍA, JESÚS “Chucho”, “Repensando los movimientos sociales afrodescendientes en las Américas y el espacio Caribe”. *Discursos poscoloniales y renegociaciones de las identidades negras*. Editor y editora Clément Animan y Victorien Lavou. Presses Universitaires de Perpignan, 2010, pp. 109-120.
- GARCÍA MARTÍNEZ, MÓNICA, “Mujeres afrouuguayas en el contexto del Primer Congreso Nacional de Mujeres del Uruguay (1936)”. *Corpus*, vol. 2, no. 2, 2018, pp. 1-20.
- , “Red internacional de intelectuales en la prensa afrouuguayaya (1933-1948)”. *Claves. Revista de Historia*, vol. 5, no. 9, 2019. <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/241/2411015013/html/>
- GINZBURG, CARLO y CARLO PONI, “La micro-histoire”. *Le Débat*, no. 17, 1981, pp. 133-136.
- GORTÁZAR, ALEJANDRO, *et al. Antología de Manuscritos (1817-1837)*. Universidad de la República, 2008.
- , “La poesía de Virginia Brindis de Salas”. *Sujetos editores*, 2017. <https://sujetos.uy/2017/09/13/la-poesia-de-virginia-brindis-de-salas/>
- GUADALUPE, JULIO, “Prólogo. Virginia Brindis de Salas y su poesía realista”. *Pregón de Marimorena*. Sociedad Cultura Editora Indoamericana, 1952 (2ª edición), pp. 7-14.
- GUERRA, ANDREA, “Labios púrpura”. *Poetas emergentes: Des-velos. Textos eróticos, de amor y amatoria*. Editor Jorge Bustamante. Casa de la Cultura Afrouuguayaya, 2018, p. 19.

- LAVOU, VICTORIEN, *Du “migrant nu” au citoyen différé: “Présence-histoire” des Noirs en Amérique Latine. Discours et représentations.* Presses Universitaires de Perpignan, 2003.
- LEGUIZAMÓN, GRACIELA, “Del delantal a la pluma”. *Memoria viva. Historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur.* Compiladora Danielle Brown. Linardi y Risso, 2013, pp. 72-74.
- , “Introducción”. *Poetas emergentes. Des-velos: Textos eróticos, de amor y amatoria.* Editor Jorge Bustamante. Casa de la Cultura Afrouruguaya, 2018, pp.7-9.
- , “Mujer de los saberes”. *Tinta. Poetas afrodescendientes.* Ministerio de desarrollo social, 2016, pp. 49.
- LEWIS, MARVIN A., *Cultura y Literatura Afro-Uruguaya. Perspectivas Post-Coloniales.* Casa de la Cultura Afrouruguaya, 2011.
- LUGONES, MARÍA, “Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial”. *Género y descolonialidad.* Editor Walter Mignolo. Ediciones del Signo, 2008.
- MARTÍ, JOSÉ, “Nuestra América”. *Nuestra América.* Biblioteca Ayacucho, 1977 [1891], pp. 26 -33.
- MEIZOZ, JÉRÔME, *Postures littéraires: mises en scène modernes de l’auteur.* Slatkine érudition, 2007.
- MONTENACH, ANNE, “Introduction. Agency: un concept opératoire dans les études de genre?”. *Rives méditerranéennes*, no. 41, 2012, pp. 7-10.
- OCAMPO SILVERA, RUTH PAULA, “X”. *Poetas emergentes: Des-velos. Textos eróticos, de amor y amatoria.* Editor Jorge Bustamante. Casa de la Cultura Afrouruguaya, 2018, p. 93.
- OLAZA, MÓNICA, “Afrodescendencia y restauración democrática en Uruguay. ¿Una nueva visión de ciudadanía?”. *Revista de Ciencias Sociales*, DS-FCS, vol. 30, no. 40, 2017, pp. 63-82.
- OLIVERA, TIMOTEO, “A los hombres de color”. *La Conservación*, no. 8, septiembre 1872, pp. 1-2.
- RICOEUR, PAUL, *Lectures 2.* Seuil, 1992.
- RODRÍGUEZ, ROMERO JORGE, *Mbundo malungo a mundele. Historia del movimiento afrouruguayo y sus alternativas de desarrollo.* Rosebud Ediciones, 2006.
- RODRÍGUEZ CABRAL, CRISTINA, “La literatura afro-hispana: sus escritoras, contexto y compromiso social y literario”. *Memoria*

- viva. Historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur*. Comp. Danielle Brown. Linardi y Risso, 2013, pp. 75-79.
- , *Memoria y resistencia. Antología: selección de poemas y relatos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/memoria-y-resistencia-antologia-seleccion-de-poemas-y-relatos/>
- SALAS GULARTE, STELLA MARY, “Identidad”. *Tinta. Poetas afrodescendientes*. Ministerio de Desarrollo Social, 2016, p. 64.
- SANTOS, BEATRIZ, *Color de mi color*. Abre labios, 2012. <https://issuu.com/deabrelabios/docs/minilibro-tarjeta05>
- , “Memoria ancestral y herencia africana”. *Memoria viva. Historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur*. Compiladora Danielle Brown. Linardi y Risso, 2013, pp. 69-71.
- SILVA LOZANO, SABRINA PAULA, “Tinta”. *Poetas afrodescendientes*. Ministerio de Desarrollo Social, 2016, pp. 70.
- STOLER, ANN LAURA, *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*. University of California Press, 2002.
- VALERO, SILVIA, “Cristina Rodríguez Cabral: el proceso continuo de la identidad y su proyección poética”. *Visitas al patio*, no. 10, enero-diciembre 2016, pp. 151-164.
- VV. AA., *Tinta. Poetas afrodescendientes*. Ministerio de Desarrollo Social, 2016.

Literatura afrodescendiente: diálogos y cruces en la narrativa breve *cuir* de Puerto Rico. Tres ejemplos

Luis Gómez Mata

Resumen

En las últimas décadas se ha gestado en la literatura puertorriqueña una irrupción de escritoras y escritores que se han interesado por visibilizar en sus producciones a las minorías de afrodescendientes con identidades sexo-diversas. Este texto se enuncia como un mapa personal con puntos de cruce entre obras de narrativa breve: “¡Jum!” de Sánchez, “Junior, reggae-tón tropical” de Lafountain y “Changó” de Arroyo Pizarro. Tres creadores y tres cuentos que dialogan y se insertan en un complejo circuito de artistas y activistas que alzan la voz, visibilizan una herida colonial que marginaliza a las minorías *afrocuir* y resisten desde las letras.

Palabras clave: Afrodescendiente, cuir, mapa, minoría, cuento puertorriqueño.

Abstract

Over the last decades has been emerged in puertorrican literature a wave of writers who had been interested in raise awareness of the afrodescendant LGBT+ minorities in their creations. This paper is established as a personal map with

crossing points between short narrative titles: “¡Jum!” by Sanchez, “Junior, reggaetón tropical” by Lafountain and “Changó” by Arroyo Pizarro. Three makers and three tales that dialogue and participate of a complex circuit of artists and activists who raise their voice, visibilize a colonial wound that marginalizes *afrocuir* minorities and resist from literature.

Keywords: Afrodescendant, cuir, map, minority, puertorrican tale.

Résumé

Dans les dernières décades est apparu dans la littérature portoricaine une entrée des écrivains et écrivaines qui sont intéressés pour rendre visible dans ses productions à la minorité des afrodescendants avec identités des divers sexes. Ce texte ci est présenté comme une carte personnelle avec des caractéristiques entre les œuvres narratives. «¡Jum!» de Sánchez, «Junior, reggaetón tropical» de Lafountain et “Changó” de Arroyo Pizarro. Trois créateurs et trois histoires qui conversent et s’insèrent dans un complexe circuit d’artistes et d’activistes qui parlent fort, rendent visible une blessure coloniale qui exclut les minorités *afrocuir* et résistent depuis la littérature.

Mots-clés: Afrodescendant, cuir, carte, minorité, conte portoricain.

1. RASTREAR UN NORTE

La condición de Estado Libre Asociado como forma de autogobierno en Puerto Rico, que es un territorio no incorporado sujeto al poder del Congreso de los Estados Unidos, hace de la isla un caso aislado del resto del Caribe. El fin del régimen colonial hispánico únicamente implicó el cambio de estafeta del dominio: un poder trasladado a los estadounidenses. Marcado por elementos de la mentalidad de su pasado

esclavista y anclados en una condición colonial, los puertorriqueños todavía enfrentan las heridas de la colonialidad que dejan huellas en los subalternos, grupo en el que se incluyen los afrodescendientes y la población LGBT+.

Puerto Rico, al igual que otros países latinoamericanos, cuenta entre sus raíces con una importante población de afrodescendientes. Ya desde el siglo XVI, con la invención de la raza (Quijano 780) y como justificación de la opresión, la población negra ha sido vista como inferior y ha estado expuesta a toda clase de marginalizaciones, exclusiones y discriminaciones. En su artículo “Raza en la cultura puertorriqueña”, Mayra Santos-Febres señala que el mito de la raza ha propugnado el imaginario y la definición de lo negro pensado como un “foco de enfermedad, confusión, titubeo y miedo” (51). Esta construcción ha conducido a que el puertorriqueño busque borrar sus raíces negras y las entienda como una causa que detona crisis y ausencia de identidad, además de sumirlo en una sensación de estar incompleto.

Herencia poscolonial latente también es la opresión, el rechazo y la violencia que sufre la población LGBT+. En el texto “1898 and the History of a Queer Puerto Rican Century: Gay Lives, Island Debates, and Diasporic Experience”, Larry La Fountain explica que en el mundo precolombino y en los siglos de dominación hispánica está invisibilizado el estudio de la historia de las identidades boricuas no normativas (91). A partir de 1898, con el inicio del dominio estadounidense, se puede rastrear con mayor claridad la historia de esta marginalización. Simplemente como un par en una lista que contiene muchos ejemplos, basta pensar en hechos clave como la norma legal del código penal que en 1974 en su artículo 103 sancionaba como un crimen contra el cuerpo el sostener relaciones sexuales con una persona de su mismo sexo (*Lexjuris Puerto Rico*). Dicho estatuto fue derogado en 2005. Otro fenómeno muy vigente es el de la migración hacia los

Estados Unidos impulsada por la intolerancia y la marginalización a la diferencia sexual, pues también es un indicador de que muchas prácticas todavía requieren ser transformadas.

Frente a ese panorama, un doble reto enfrentan quienes además de ser negros se identifican con alguna identidad sexo-diversa, ya que para el opresor esta imagen se vuelve intolerable. A pesar de que ha habido múltiples avances y se han desmontado nociones injustas e irracionales, el problema no ha desaparecido. Hoy los estragos poscoloniales del racismo, la marginalización y la discriminación siguen latentes en contra de estos grupos. La multicitada frase del escritor y activista estadounidense Joseph Beam, que dicta “black men loving black men is a revolutionary act”, continúa más vigente que nunca.

La presencia en eventos masivos, la creación de colectivos, los procesos creativos desde la palabra y desde la imagen con pintores contemporáneos como David Antonio Cruz, el activismo en redes sociales, las iniciativas académicas, como el encuentro “¿Del otro la’o?: perspectivas y debates sobre lo *cuir*”, o la escritura de tesis, artículos y libros son sólo algunos de los ejemplos que en los últimos años se han potencializado para defender y visibilizar lo *cuir*: término de lucha pensado como una búsqueda para salir de la heteronormatividad y la identidad binaria. Aclaro que en estas líneas opto por usar el término *cuir* en sustitución del anglicismo *queer*. Lo anterior siguiendo a autores del giro descolonial que proponen el término como una reapropiación del concepto *queer* a partir de una práctica latinoamericana de resignificación y resistencia, pues consideran que este anglicismo no es suficiente.

En las últimas décadas tanto la escritura académica como la creativa han sido importantes vehículos para visibilizar al subalterno y entrecruzan en sus producciones la afrodescendencia y lo *cuir*. Como un panorama general hay que mencionar nombres de hacedores que producen tanto desde Puerto

Rico como desde la diáspora. Entre estos se pueden señalar a Juanita Ramos, con sus ensayos, memorias y crónicas que visibilizan a las lesbianas, y a Mayra Santos-Febres, con sus ensayos, cuentos y su canónica novela *Sirena Selena vestida de pena* (2000), obra que pone como sujeto protagonista a un adolescente travesti. Otros autores que han colocado estos temas como centro de sus obras son Charles Rice-González, Manuel Clavel Carrasquillo, Xavier Valcárcel o Piri Thomas.¹

Es así como en la literatura, desde los años sesenta, comienza a darse un giro que poco a poco “saca al Caribe del clóset” (Corroto). Frente a este prolífico *boom* de producciones que exploran temas similares, estas páginas se mapean como una cartografía personal que permite entender el rumbo de las letras y trazan un panorama con importantes rutas y navegantes que hacen relucir las intersecciones entre lo *cuir* y la afrodescendencia en el contexto boricua, es decir, lo *afro-cuir*. Es importante mencionar que se ha acuñado el término *afroqueer* para hablar de estas intersecciones entre raza, negritud e identidad de género. Lo afro para referirse a la herencia africana y la reafirmación y orgullo de la negritud y lo *queer* reafirma la opción sexual distinta como un derecho humano (López 66). En consonancia con lo que enuncié líneas atrás opto por la utilización del concepto *afrocuir*.

2. NAVEGAR LAS COORDENADAS

A partir de lo planteado anteriormente, he decidido seleccionar tres escritores que identifico como piezas clave en este mapeo: Luis Rafael Sánchez, Larry La Fountain y Yolanda Arroyo Pizarro. Los tres importantes y activos en las letras contemporáneas. Para delimitar las coordenadas de este mapa,

¹ Agradezco a Larry La Fountain por la enriquecedora y amable orientación que me dio con respecto a estas cartografías.

el trazado se centra principalmente en el cuento, género con una importante tradición en la literatura boricua que debe ser entendido como el “arte de la omisión” que, sin afán de entrar en discusiones clasificatorias, se distingue por su condensación, síntesis, el manejo de un evento único, pocas figuras, un punto álgido, individuos o grupos enfrentados a la realidad y una evolución dinámica hacia el desenlace (Spang 110-1).

Es vital trazar este mapa iniciando con el escritor Luis Rafael Sánchez, afrodescendiente que nació en el año de 1936 en el municipio de Humacao, y quien se describe a sí mismo con una hosca nariz, labios gruesos, nariz ancha y con un rizo que tira a grifo sus cabellos (Sánchez, *La guagua* 24). Desde esta autoidentificación como perteneciente a una minoría, no es fortuito que sea pensado, de acuerdo con voces como la de Santos Febres, como perteneciente a un grupo de artistas negros que por medio de la pluma “han brindado claves para entender y cuestionar la manera en la que se piensa la raza” (*Sobre piel* 80).

Considerada como parteaguas en las letras del Caribe está su antología de cuentos *En cuerpo de camisa*, cuya primera edición se publicó en 1966. Aquí recopila once cuentos, de los cuales, cuatro de ellos ponen al negro y a lo negroide como elemento protagónico (Falcón 105). Es importante hacer un paréntesis para mencionar que con el paulatino avance del siglo las letras boricuas se van despegando de su tono paternalista y se experimenta con nuevos temas; son los escritores de la generación de los sesenta y los setenta quienes comienzan a incorporar nuevas técnicas escriturales o a introducir nuevos tópicos como la prostitución y la homosexualidad, y a darle mayor relevancia a otros, como la negritud.

Sánchez es de los autores más destacados en esta nueva ola. La crítica concuerda en que uno de los relatos más sobresalientes del volumen es el que lleva por título “¡Jum!”.² En

² Las últimas décadas del siglo XX marcan una ruptura en la forma de estudiar temas como el género. Nuevas visiones y propuestas en torno a las literaturas

este mapeo es imposible dejar fuera este texto, pues abandera la narrativa de lo *cuir* y lo negro en la isla. Se trata del primer cuento puertorriqueño que pone como protagonista a un personaje negro homosexual (Falcón 106). ¡Jum!: Una interjección da nombre a un texto literario. ¡Jum!: una frase definida como una expresión que denota extrañeza, incredulidad o desconfianza (*Tesoro Lexicográfico*). ¡Jum!, una onomatopeya que desde el título anuncia la fuerte carga simbólica que va a tener el sonido, presente a lo largo de todo el texto como un indicativo que denota algo extraño, prejuicioso e incómodo.

La trama puede simplificarse en unas cuantas líneas: el hijo de Trinidad constantemente es acosado, intimidado y rechazado por los habitantes de su pueblo habitado mayoritariamente por población negra. Todo el tiempo marginado y acechado por ser homosexual. La crueldad y la situación límite lo orillan al aislamiento y después a emprender la huida. La noche parece el momento perfecto para el escape, pero los atroces habitantes lo descubren y lo persiguen. En un trágico desenlace, el hijo de Trinidad llega hasta un río, en el que ahogarse se convierte en el escape para por fin dejar de oír las brutales voces que nunca cesaron de perturbarlo. En unas cuantas páginas, el escritor logra hacer ver y escuchar una secuencia de escalofriantes escenas que rematan con un suicidio.

latinoamericanas se inscriben en estos procesos, por lo que no es fortuito encontrar desde estas fechas una serie de artículos y publicaciones que se inscriben en el interés por mirar las producciones que tratan temas como las diversidades sexuales. En el caso puertorriqueño, Luis Rafael Sánchez se enmarca como un autor hito para referenciar estos tópicos, además de romper con muchas de las tradiciones de las letras boricuas. Prueba de lo anterior es la vasta bibliografía que refiere a este cuento con un protagonista negro y homosexual, como un texto literario canónico. Una pequeña muestra queda enmarcada en el corpus bibliográfico de este artículo donde se refieren textos como los de La Fountain (1999), Lugo Ortiz (1995) o Falcón (2018) que coinciden en el reconocimiento de la obra de Sánchez, por tan solo mencionar una tríada de casos.

La condición de marginación se intensifica desde la acción de nombrar: el protagonista afroantillano del cuento de Sánchez es referido como “el hijo de Trinidad”. En ningún momento el lector sabe exactamente cuál es el nombre del personaje. En un estudio académico Arnaldo Cruz-Malavé lo califica como un personaje innostrado e innostrable (327).

Un narrador heterodiegético abre el cuento, con un estilo de narración directo en el que los personajes intervienen para construir un relato polifónico.

El murmullo verdereaba por los galillos. Que el hijo de Trinidad se prensaba los fondillos hasta asfixiar el nalgatorio. Que era ave rarísima asentando vacación en mar y tierra. Que el dominguero se lo ponía, aunque fuera lunes o martes. Y que el chaleco lo lucía de tréboles con vivo de encajillo. De las bocas comenzó a salir, en altibajos, el decir colorado, pimentoso, maldiciente.
-¡Jum! (55)

Los murmullos, las voces y los gritos son protagonistas de este relato: en el texto predomina el discurso polifónico que intensifica el carácter angustiante. Las voces de los habitantes del pueblo se intercalan con la del narrador. ¡Patito!, ¡Pateto!, ¡Pateluco!, ¡Mariquita!, ¡Maricastro!: son algunos de los insultos con los que se refieren al protagonista. El lector conoce al hijo de Trinidad gracias a estas voces ajenas. El pueblo juzga como inmoral aquello que considera fuera de la heteronormatividad. El cuerpo del sujeto se convierte en algo chocante: por su forma de vestir, por perfumarse o por maquillarse. Condiciones que el pueblo traduce en acciones sucias, ponzoñosas e incorrectas.

Agnes Lugo sugiere que el hijo de Trinidad es percibido como el introductor de un orden ontológico disruptivo y de una diferencia que perturba las dinámicas de identidad en la comunidad en términos raciales y de género (126). ¿Por qué choca tanto la homosexualidad en la comunidad negra? Falcón responde así: “por la concepción del negro como un

ser desbordantemente viril, su homosexualidad choca más que la del blanco” (106). La misma comunidad se lo recrimina: “-¡Que los negros son muy machos! /-¡Y no están con ñeñeños!” (Sánchez 56).

Dentro de la comunidad negra se genera un rechazo por la feminización del personaje, considerado como una vileza o una deslealtad al hecho de ser negro, pues según los habitantes no se puede ser negro y al mismo tiempo no ser macho. Así pues, son reiterativos los prejuicios relacionados con la blanquitud *versus* la negritud. Eso se enuncia en las voces del pueblo que pronuncian frases como: “¡Que el hijo de Trinidad es negro reblanquiao!”, “¡Que el hijo de Trinidad es negro acasinao!” o “¡Que el hijo de Trinidad es negro almidonao!” (57). Existe una idea reiterativa de una negritud traicionada por la homosexualidad y la asociación de esta con la asimilación de estilos y gestos relacionados con el deseo de blanqueamiento.

“¡Jum!” es un cuento que, con interjecciones, juegos de palabras y un vocabulario regionalista construye un escenario devastador para el protagonista, lo que lo convierte en un verdadero cuento en que impera el miedo. Cuchicheos y murmurios que nunca dejan de hacer eco y que con el paso de la escritura se convierten en gritos y agresiones físicas. La persecución de “patos” y humanos se torna cada vez más violenta: “Más sangre, más dolor, más risa, más voces, más sombras, más sombras negras de negros, más lenguas negras de negros” (59). Las siluetas que simbolizan presencias, las lenguas que acechan y el color negro que no da tregua. Completamente acorralado, cuando llega al río, la sangre y el agua compaginan, y ante la crueldad, el racismo y la marginación se extinguen las ganas de seguir flotando:

glu...
que
glu...
no

glu...
vuelva
glu...
se
glu...
hundió. (60)

Una realidad completamente distinta a la del hijo de Trinidad es a la que se enfrenta Júnior, protagonista del segundo cuento aquí cartografiado; obra del académico, escritor y performer Lawrence La Fountain. Este autor es pieza clave dentro de los mapas de la literatura *cuir* dentro y fuera de la isla, y es mejor conocido como Larry. Nació en San Juan en 1968 y migró hacia Estados Unidos en los ochenta. Hoy se desempeña como investigador y estudia los cruces entre diáspora, lo *cuir* y lo latinoamericano. Vale la pena mencionar el texto *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*, publicado en 2009 y que es resultado de su tesis doctoral de los años noventa. Se trata de un trabajo pionero y que el autor describe como un libro que se enfoca en las experiencias de puertorriqueños LGBT+ y los productos culturales de diferentes artistas que abordan algunas problemáticas como el hecho de la migración consecuencia de la sexualidad. Identificado como hombre gay puertorriqueño que migró a los Estados Unidos, el autor afirma que hay lazos muy cercanos entre su biografía y los temas que explora en su producción académica y creativa. Con este cuento trasladamos la cartografía aquí propuesta al nuevo siglo.

Este segundo cuento pertenece a la antología que lleva por título *Abolición del pato* y fue publicada por primera vez en 2013. El autor se caracteriza por tener una escritura experimental e innovadora. Los conocedores del léxico puertorriqueño ya identificarán desde el título de la compilación que la palabra “pato” hace referencia a un término peyorativo para referirse a los homosexuales. El hecho de buscar abolirlo tiene

una fuerte carga simbólica, por lo cual la denominación que se le da a la antología en conjunto no es una casualidad. Un dato interesante es que la tarea de encasillar este libro dentro de un género se vuelve imposible, pues más bien se trata de una serie de textos que nacieron a partir de performances ejecutados por La Fountain.

Abolición del pato bien podría pensarse desde la intermedialidad. Cuando hablo de este concepto hago referencia a un conjunto de estudios que cobraron auge en los años noventa y conformaron un campo innovador que designa las configuraciones que tienen que ver con un cruce de fronteras entre medios (Rajewsky 46). Esta combinación contribuye a la significación del producto final; existe una convivencia de diferentes artes en un solo soporte (Castro Ricalde 27-9). Por el carácter de performatividad de muchos de los relatos considero que es posible pensarlos desde estas visiones intermediales.

Especial atención para esta investigación merece el penúltimo cuento que lleva por título “Júnior, reggaetón tropical”, cuento que en su versión en inglés aparece compilado en la antología *From macho to mariposa*, de Charles Rice-González. Un narrador en segunda persona enuncia la historia de dos personajes: Júnior y Júníol, dos varones homosexuales que se presentan como dos sujetos que se contraponen en espejo, incluso ya desde la enunciación del nombre. Luis Felipe Díaz sintetiza la trama del cuento al enunciar que “se trata del amariconamiento de la sub-cultura del reguetón boricua-floridano de que participan nuestros isleños-emigrantes boricuas” (Díaz).

El espacio del relato es la ciudad de Orlando del siglo XXI, con lo que se acentúa la condición de diáspora en la narración. Júnior, un joven puertorriqueño negro apasionado por el reggaetón y enamorado perdidamente de Júníol, otro joven reggaetonero, pero que representa la otra cara de la moneda: la figura del macho, descrito en el texto como el “nene malo”. Júnior y Júníol sostienen encuentros sexuales, en los que el

primero se convierte en el sujeto pasivo, se ve dominado por el segundo. Cito un fragmento para evocar esta idea: “Darle a ese culito y hacer de cuenta que tú eres una nena, es más, eres igualito a una nena, prácticamente una nena, yo podría estar con una nena ahora mismo si no lo pienso, tú eres una nena, una nena es lo que tú eres, Júnior [...]” (88).

Júnior, el joven negro, se convierte en objeto sexual y de deseo del reggaetonero blanco. A diferencia del cuento de Sánchez, aquí el afeminamiento no es castigado. Más bien el tono irónico del texto critica el círculo vicioso del machismo en el mundo del reggaetón y las relaciones tormentosas. Debido a la apertura que han tenido las letras y otras obras en los últimos años, el escritor Luis Negrón menciona “a estas alturas solo falta el reguetón gay” (Corroto). Y es que ese es justamente el ingrediente principal en este texto, acentuar ese carácter asociado con lo masculino, lo machista y lo homofóbico que ha caracterizado al reggaetón.

Díaz remarca la presencia en la narración de la heteroglosia y también de los “blimblineos” propios del reggaetón que se intercalan a lo largo del texto. Coincido con él, pues diferentes tipos de discursos y voces prevalecen en el relato, lo cual resalta la cercanía y el jugueteo con el género musical, el cual se da a partir del vocabulario y del ritmo que sigue el cuento. El mundo reggaetonero también es presentado con la inclusión en el relato de nombres como Daddy Yankee, Wisin y Yandel, René o Pitbull. Y muy seguramente también lleno de intertextualidades con las letras de las canciones y con frases propias de ese mundo. Ya desde su inicio, este cuento se abre con una sentencia asociada con este homofóbico mundo: “Porque no hay maricones en el reggaetón, ni patos ni mariquitas ni locas partidas” (85).

“Junior, reggaetón tropical” relata una historia que el narrador describe como “ciclos repetitivos de nunca acabar: amor, dejadera, tortura, besos, sangre, esperma, sudor y

lágrimas” (90). En esta obra hay tres aspectos que me gustaría subrayar, los cuales ayudan a marcar pautas comparativas con el texto de Sánchez antes analizado. Primero, Júnior, el adolescente negro, se enfrenta a un mundo completamente diferente al del hijo de Trinidad. El afrodescendiente *cuir* en la Florida del siglo XXI vive una realidad distinta que la del sujeto del pueblo negro en los años setenta. Segundo, aquí se acentúa el problema de la diáspora, de la homofobia y de la sexualización del cuerpo. Por último, la narración en segunda persona, las intertextualidades con la música, su posibilidad intermedial, los ritmos y las rimas, el vocabulario que utiliza, el manejo de los signos de puntuación y las referencias al mundo del reggaetón convierten el relato en uno que, más que leído, merece ser cantado y rapeado.

Y para conectar con el último cuento por mapear, transcribo un par de diálogos en los que se hace referencia al aspecto físico de Júnior:

—Boricua con Be Eme, ¿y esas trenzas?

—Pues, si aquí todos creen que yo soy de Jamaica. Los boricuas son racistas, man.

—¡Haitiano es lo que tú eres, cabrón! (86)

Inicio el último bloque con este pasaje que describe un gran problema asociado con las minorías: la marginalización dentro de los grupos. El tercer cuento a analizar pertenece a la que es quizás la representante más destacada de la literatura puertorriqueña contemporánea que ha abordado lo *afrocuir*. Me refiero a Yolanda Arroyo Pizarro, nacida en Guaynabo en 1970. En una entrevista, esta escritora y activista identificada como mujer, negra, lesbiana y puertorriqueña habló de su interés en los personajes marginales en su literatura:

Cuando inicié la investigación sobre la inmigración ilegal al país [...] me topé no solo con la discriminación en contra de dominicanos por puertorriqueños, sino también de dominicanos contra

haitianos. Ese fue el momento de mi despertar a ese mundo del margen dentro del margen. Fue horrible, me puse muy deprimida al darme cuenta que el asunto es una eterna caja china, unas matruskas infinitas que las abres y allí ves más y más, dentro de lo que parece un núcleo interminable. (“La piel negra que transgrede” 10)

El tercer cuento por analizar se entrecruza con esas preocupaciones de la autora, esa “caja china” que se convierte en un círculo inacabable de discriminaciones en el que el otro siempre es visto como inferior y los grupos subalternos se sumergen en dinámicas viciosas. Luchas, herencia de la colonialidad, que se gestan en la misma Latinoamérica, en el mismo Caribe.

La producción de Arroyo es sumamente prolífica e interesante, incluye novelas, cuentos, ensayos y poemas. Diego Falconí la ha calificado como una autora que “transita entre la escritura literaria y el activismo de la isla” (134). Su amplia producción explora temas de afroidentidades y sexodiversidades, por lo cual fue complicado elegir un cuento. Para efectos de esta cartografía y por su amplia relación con lo geográfico, elegí un relato compilado dentro de la antología *Transmutadxs* que fue publicada en Puerto Rico en 2016 y se reeditó un año después en España bajo el nombre de *Transcaribeñx*. Esta antología recopila cinco cuentos y se divide en dos partes, una llamada “transmigradxs” y la otra “transformadxs”. Llamam la atención los nombres enunciando el carácter inclusivo con la presencia de la “x”. Sophie Large sugiere que “El prefijo ‘trans’, que tiene un doble significado –a la vez ‘al otro lado de’ y ‘a través de’ (Real Academia Española)– evoca el transitar tanto de un polo a otro, como entre estos dos polos, sin querer fijarse en un punto determinado” (149). Large también propone que se trata de un tránsito que cada una de las partes evocan y que refieren tanto a lo geográfico como a lo genérico (149). En lo geográfico con temas como la migración, en lo genérico con ir más allá del binarismo. El movimiento,

el tránsito y la fluidez son ingredientes de estos cuentos. Justamente “Changó”, el tercer cuento de este mapeo, resume esas ideas.

Se trata del primer relato de la antología, perteneciente a la parte de los “transmigradx”. El cuento abre con un epígrafe del escritor decimonónico Alejandro Tapia y Rivera, de su novela corta *Póstumo, el envirginado*, obra que explora la trasmutación de cuerpos. Un hombre trans llamado Fabián es el narrador homodiegético de este cuento. Un personaje que se dedica al tráfico de migrantes en Puerto Rico. El otro protagonista es Changó, un negro dominicano que busca huir de su país después de embarazar a una mujer blanca. Fabián cobra con favores sexuales cuando los migrantes no tienen suficiente dinero para pagar, Changó busca a Fabián para saldar así su migración ilegal.

El nombre como centro de imantación semántica conduce a reflexionar en torno a uno de los protagonistas, Changó, y a su denominación asociada con las religiones afrocaribeñas para designar al dios del fuego, el trueno, la música, el baile, la música y la belleza viril (“Comunistas y católicos...”). A lo largo del cuento hay referencias a la santería, todas a partir de juegos irónicos que se hacen con el nombre del personaje. Fabián incluso llega a pensar que se trata de un nombre falso.

Changó, hombre negro, fuerte, migrante y asociado con la virilidad y la masculinidad rompe con el estigma canónico de las relaciones. Changó, visto por Fabián como un hombre primitivo y musculoso, disfruta del encuentro sexual, pues luego de tener miedo de ser penetrado le susurra a Fabián: “méteme los dedos”. En el momento poscoital Changó parece confundido y entabla un diálogo con Fabián:

¿Cómo es que no tienes tetas?
Me las operé [...]
Si me fueras a penetrar qué usarías
Este tema te tiene ansioso, musito.

Sí, un poco... No puedo imaginar cómo una mujer...
No soy una mujer.
Perdón. Es cierto. Mala mía [...]
Además has olvidado lo esencial. [...] Lo esencial es que ya
te he penetrado (25).

Característico de la narrativa de la autora, el cuento es sumamente transgresor. Fabián, hombre trans que comúnmente podría ser asociado con el rol de víctima, asume su papel opresor y viril al dominar a Changó; somete al indocumentado y se aprovecha de su poder como traficante: lo utiliza como objeto sexual. Por el otro lado, Changó cuestiona desde su concepción eurocéntrica de identidad binaria. Se entra en esa caja china, en el ouroboros vicioso en que las minorías son marginalizadas entre sí.

3. TRAZAR LAS ORIENTACIONES FINALES

En un pequeño ensayo publicado en 2013 en el diario mexicano *La Jornada*, Luis Rafael Sánchez abordaba el tema de la negrofobia y cuestionaba lo siguiente: “La negrofobia supone el fracaso estrepitoso de la inteligencia. Si el color de la piel o el origen afro, los rizos del pelo o el grosor de los labios, sirven de criterio para desmerecer a persona alguna, entonces el universo detuvo su marcha en el grado cero de la estupidez” (“¡Maldita negrofobia!”). Exactamente lo mismo ocurre con quienes se identifican con lo *cuir*, con aquello que está fuera de la heteronorma y son marginalizados. El legado del prejuicio racial sumado a la intolerancia y la homofobia son parte de la herida neocolonial que todavía sigue golpeando cuerpos, identidades, sentimientos, sujetos, formas de ser y vidas. Relegar, marginalizar y negar lo *afrocuir* es muestra latente de un fracaso de la inteligencia.

Los tres cuentos aquí presentados, a pesar de sus diferencias, dialogan en diferentes aspectos. Narrados desde la

tercera, la segunda y la primera persona, conectan desde su confluencia en un género narrativo breve, en el cruce desde la intermedialidad, en el arraigo con el lenguaje o con el tratamiento de los espacios a lo puertorriqueño. Y coinciden, sobre todo, en preocuparse por el tratamiento de lo *afrocuir*, en visibilizar desde las letras esa persistente herida de la marginalización constante entre minorías.

Este mapeo que presento es el producto de un ejercicio personal, asumido como creador latinoamericano fuera de Puerto Rico atravesado por muchos de los dilemas aquí enunciados. Es cierto que las artes y las letras se han pronunciado como un bastión de resistencia. Por eso, los tres cuentos aquí cartografiados son resultado de una elección personal, pero también son productos representativos que permiten trazar ese mapa para entender cómo dialogan los soportes en las letras boricuas actuales. Son prueba de las constelaciones de obras, pinturas, performances, películas, libros, personas, grupos e ideas que en los últimos años han operado en armonía y han embonado como un rompecabezas; son también una expresión de cómo los artistas latinoamericanos están en esa constante lucha por los derechos humanos y buscan hacer posible que aquellos que suelen ser invisibilizados, o siempre visibilizados con severos estigmas, puedan por fin alzar la voz.

BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*, 2016. <https://tesoro.pr/lema/jum?q=jum>
- ARROYO PIZARRO, YOLANDA, *Transcaribeñx*. Egales, 2017.
- CALEB ACEVEDO, ARNALDO, “La piel negra que transgrede. Entrevista a la escritora Yolanda Arroyo Pizarro”, *Label Me Latina/o*, otoño de 2012.

- CASTRO RICALDE, MARICRUZ, “Hibridez e intermedialidad en *La historia de mis dientes*, de Valeria Luiselli”. *Ligera de equipaje. Itinerarios de la novela corta en México*. Editor Gustavo Jiménez Aguirre, editora Verónica Hernández Landa Valencia. UNAM, 2019, pp. 27-39.
- “Comunistas y católicos respetan al dios Changó”. *ElPaís*. https://elpais.com/cultura/2008/10/07/actualidad/1223330408_850215.html
- CORROTO, PAULA, “Y el Caribe salió del clóset”. *Jotdown, contemporary culture mag*, 2016. <https://www.jotdown.es/2016/08/caribe-salio-del-closet/>
- CRUZ-MALAVÉ, ARNALDO, “‘*What a tangled web...*’: Masculinidad, abyección y la fundación de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 45, enero-junio de 1997, pp. 327-340.
- DÍAZ, LUIS FELIPE, “Reseña de ‘La abolición del pato’ de Larry LaFountain-Stokes”, (*post*)modernidad puertorriqueña, *blog del profesor Luis Felipe Díaz*. 21 de marzo de 2014. <https://postmodernidadpuertorriquena.blogspot.com/2014/03/resena-la-aboliciondelpatodelarry.html?fbclid=IwAR27uKME8omzOcCpXXJeDgkoOW8hPS24zKFKd65uBPmyeYhASfOEEmkYM>
- FALCÓN, RAFAEL, “El tema del negro en el cuento puertorriqueño”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 44, julio-diciembre de 2018, pp. 97-109.
- FALCONÍ, DIEGO, “De cuerpos-territorio y desidentificaciones lesboeróticas. Las encrucijadas subjetivas en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, vol. 11, no. 1, otoño de 1999, pp. 133-155.
- LA FOUNTAIN STOKES, LARRY, “1898 and the History of a Queer Puerto Rican Century: Gay Lives, Island Debates, and Diasporic Experience”. *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, vol. 11, no. 1, otoño de 1999, pp. 91-110.
- , *La abolición del pato*. Terranova Editores, 2013.
- LARGE, SOPHIE, “La ‘poética del tránsito’ y la subversión del canon en *Transmutadxs* de Yolanda Arroyo Pizarro: una lectura desde la academia francesa”. *Actas del VII coloquio ¿Del*

- otro la'o?: perspectivas y debates sobre lo cuir. Trans, inter y otras rutas urgentes para el devenir cuir.* Coordinadora Lissete Rolón. Editora Educación Emergente, 2019, pp. 146-170.
- LEXJURIS PUERTO RICO, “Continuación del Código Penal, 1974 de Puerto Rico”. <http://www.lexjuris.com/penal/lexpenal3.htm>
- LÓPEZ, ADELAIDA, “Lo ‘afroqueer’: interseccionalidad en la narrativa de Yolanda Arroyo Pizarro”. *Revista Cruce*, Edición especial: Orgullo, junio de 2019, pp. 65-72.
- LUGO ORTIZ, AGNES, “Community at Its Limits: Orality, Law, Silence, and the Homosexual Body in Luis Rafael Sánchez’s ‘¡Jum!’”. *¿Entiendes? Queer readings, hispanic writings*. Editora Emilie Bergmann. Duke University, 1995, pp. 115-136.
- QUIJANO, ANÍBAL, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO, 2014.
- RAJEWSKY, IRINA O., “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités*, no. 6, otoño 2005, pp. 43-64.
- SÁNCHEZ, LUIS RAFAEL, *En cuerpo de camisa*. Ediciones Lugar, 1966.
- , *La Guagua aérea*. Editorial Cultural, 1994.
- , “¡Maldita negrofobia!”. *La Jornada*, 2013. <https://www.jornada.com.mx/2013/01/27/sem-luis.html>
- SANTOS-FEBRES, MAYRA, “Raza en la cultura puertorriqueña”. *Poligramas*, no. 31, junio 2009, pp. 49-67.
- , *Sobre piel y papel*. Ediciones Callejón, 2005.
- SPANG, KURT, *Géneros literarios*. Síntesis, 2003.

Editores

Ociel Flores Flores

Es profesor e investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, en donde coordinó la creación de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores (SNI), nivel I. Obtuvo la Habilitación para Dirigir Investigaciones Doctorales en la Université de Strasbourg, Francia, y el Doctorado en Literatura General y Comparada, en la Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III. Ha realizado estudios en Literatura, Lingüística y Teoría de la Traducción en varias universidades: Universidad de Sofía, Bulgaria; Universidad Complutense, Madrid; University of Louisville, Kentucky; Instituto Tecnológico de Monterrey, México; Instituto Francés de América Latina, México; Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado un libro de autoría individual: *Nombrar el silencio. La palabra ausente en Octavio Paz*, UAM (2019). Y dos novelas: *Los sacramentos olvidados*, UAM-A (2014) y *Celestina montó a la Bestia*, UAM-A (2018), además de co-editar varios libros colectivos: *Ocho autores latinoamericanos del siglo XX*, Universidad de Colima, CONACYT (2010). *Hermenéutica de la literatura mexicana contemporánea*, UAM-A, Universidad de Colima (2011). *Rencontres interculturelles*, CD-Rom, UAM-A (2011). *Aproximación a la teoría literaria*, CD-Rom, UAM-A (2012). *Los otros y nuestros monstruos. Acercamientos a la literatura fantástica*, UAM-A (2018). *Perspectivas e innovación metodológica en el campo de las lenguas*, UAM-A (2021).

Alberto Rodríguez González

Doctor en Teoría Literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ganador del VII Premio a la Mejor Tesis de Posgrado convocado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM. Autor del libro *Vanguardia y americanismo: Hidalgo, Borges, Huidobro* (UNAM, 2017). Co-editor del libro *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea* (UAM-A, 2021). Ha publicado diversos capítulos de libros y artículos de investigación, el más reciente con el título “*El Corno Emplumado* y la vanguardia en el umbral”, en la revista *Sincronías* de la Universidad de Guadalajara. Forma parte del Consejo Editorial de la revista *Argos* de la Universidad de Guadalajara. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt, nivel I. Sus líneas de investigación son los grupos de vanguardia en México y América Latina y la poesía mexicana contemporánea. Ha laborado en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) como editor y coordinador del Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia. Autor del poemario *Feral* (2018), editado por Lunaria Ediciones.

Daniel Samperio Jiménez

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Se desempeña como profesor-investigador de la UAM-Azcapotzalco, donde ha impartido cursos sobre narrativa y crítica literaria en los posgrados de literatura del Departamento de Humanidades. En el nivel licenciatura ha sido docente en el Tronco General de Asignaturas, así como también en cursos sobre investigación en el Departamento de Derecho. Ha enfocado su trabajo en la narrativa mexicana posterior a 1968, especialmente, en la novela de escritura y lenguaje, así como en las relaciones entre la narrativa y la visualidad. Es integrante y participó en la formación del seminario “Identidades

y rupturas en la cultura latinoamericana contemporánea”. Ha publicado artículos y reseñas en revistas académicas y en medios de difusión. Participó en la co-coordinación de los volúmenes colectivos *Casi toda la luz: Textos críticos en torno a Jesús Gardea* (2019) y *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea* (2021).

Autoras y autores

Laura Itzel Bernal Ríos

Es estudiante doctoral en el departamento de Hispanic Studies en Texas A&M University, donde funge como asistente de enseñanza para la división de enseñanza del español. Previamente estudió en México, donde obtuvo una Licenciatura en Letras Latinoamericanas de la Universidad Autónoma del Estado de México. Asimismo, posee una Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea de la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco. Cuenta con experiencia en la enseñanza de español e inglés como segundas lenguas. Su enfoque de investigación es la literatura infantil, mientras que sus intereses más amplios incluyen la literatura mexicana, la literatura latinoamericana y la literatura México-americana. Sus tesis discurren sobre literatura infantil mexicana contemporánea, pero también ha publicado artículos, y un capítulo de libro sobre pedagogía y la utilización de la tecnología en la enseñanza. Además, representa al departamento de Hispanic Studies como senadora en el Gobierno de estudiantes profesionales y graduados (GPSG), organiza el evento Charlas de Café, colabora con la planificación de Lunch Series para el colegio de Liberal Arts y coordina las relaciones públicas y el diseño gráfico para la sociedad de honor Sigma Delta Pi, capítulo Lambda Tau, en Texas A&M University.

Aída Chacón Castellanos

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas (UNAM), Maestra en Estudios Latinoamericanos (UNAM) y Doctora en Estudios Latinoamericanos (UNAM). Fue coordinadora del Simposio *Animales reales y fantásticos en la literatura tradicional latinoamericana*, JALLA 2020. De 2015 a 2017 fue parte del proyecto PIFYL: Literatura popular y tradicional en el ámbito hispánico; desde 2014 hasta 2019 fue docente en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) donde formó parte del Programa de Educación Superior en los Centros Penitenciarios de la Ciudad de México (PESCER). Ha sido profesora en la DCNI de la Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa. Es miembro del AMEC y fue parte del comité organizador del XXII Congreso Internacional *Afrocaribe, Racismo, Ancestralidad y Resiliencia*, 2021. Sus líneas de investigación son: literatura del Caribe hispano, género, racismo y literatura popular y tradicional.

Claudia Gil de la Piedra

Licenciada en lengua y literatura modernas francesas por la Universidad Nacional Autónoma de México y maestra en literatura mexicana contemporánea por la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Es profesora de lengua extranjera en la Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción y en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey. Ha publicado artículos en revistas especializadas de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, la Universidad Autónoma de Yucatán y la Universidad de Salamanca, España. Su línea de investigación es la literatura social y las subjetividades marginales.

Rocío Gil Martínez de Escobar

Doctora en antropología cultural por la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). Profesora asociada de

medio tiempo en la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, y miembro de “Afroindoamérica. Red Global Antirracista”. Autora de *Fronteras de pertenencia. Hacia la construcción del bienestar y el desarrollo comunitario transnacional de Santa María Tindú, Oaxaca* (2006), resultado de una investigación de campo de licenciatura y trabajo con el que obtuvo el Premio Fray Bernardino de Sahagún a la mejor tesis de licenciatura en Antropología Social en 2005. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de fronteras, migración México-Estados Unidos, transnacionalismo, racialización, racismo, identidad, pertenencia, indigeneidad y diáspora africana desde perspectivas etnográficas e históricas. En su tesis doctoral *Becoming Legible: The Racial Making of the Negro Mascogo/Black Seminole People in the Coahuila-Texas Borderland (Hacerse legibles: la formación racial de los negros mascogos/Black Seminoles en la zona fronteriza de Coahuila-Texas)* (2019) discutió las paradojas históricas que han empujado a la población transfronteriza de los negros mascogos/black seminoles a negociar sus formas de racialización, ya sea como población negra o como indígena, con dos Estados-nación: México y Estados Unidos.

Luis Gómez Mata

Historiador del Arte y de la literatura. Egresado con mención honorífica de la licenciatura y de la maestría por la UNAM. Actualmente es doctorando en el campo de arte moderno del posgrado en Historia del Arte de la misma casa de estudios y también es docente de asignatura en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Forma parte del comité de investigación y editorial de “Novelas en la Frontera”, del proyecto “La Novela Corta. Una biblioteca virtual” del Instituto de Investigaciones Filológicas. Sus principales intereses de estudio se centran en los diálogos y cruces entre tópicos como arquitectura, ciudad, escultura y literatura.

Macarena Martín Martínez

Estudiante de doctorado de literatura inglesa y americana gracias a una beca pre-doctoral del Ministerio de Educación español en la Universidad de Sevilla, donde también imparte clases. Su tesis examina la literatura contemporánea de jóvenes escritoras afro-latinas en Estados Unidos, inscribiéndose así en los estudios de la diáspora africana, latinidad y género. Tiene un grado en Estudios Ingleses y un doble máster en Educación, Lingüística, Literatura y Estudios Culturales por la Universidad de Sevilla. En 2019/20, completó una estancia de investigación y docencia en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. Gracias a la beca Erasmus, también estudió en la Universidad de Manchester en el curso 2016/17.

Eric Martínez Tomasini-Bassols

Maestro en Filosofía Budista por la Universidad de Pune, India. Asimismo, tiene una Licenciatura en Ciencia Política por el ITAM (Instituto Tecnológico Autónomo de México), con la tesis *El tiempo del mesías. Una investigación sobre las raíces teológicas del Estado moderno*. Ha dado cursos de Historia de la India a través del Arte, y ha publicado en revistas como *Opción e Interpretatio*. Es miembro del *Seminario Permanente de Teología Política y Paleocristianismo* de la UNAM y actualmente es becario de la Fundación para las Letras Mexicanas.

Liz Moreno-Chuquen

Profesora asistente en el departamento de lenguas y estudios globales en la Universidad Estatal de Idaho en Estados Unidos donde enseña teoría crítica, literatura latinoamericana del siglo XX, cine latinoamericano y composición avanzada para estudiantes de pregrado y maestría. Se especializa en estudios afro-latinoamericanos y cultura visual. Específicamente, su proyecto de investigación aborda la intersección entre la literatura, los archivos oficiales y no oficiales, raza, espacio,

género, la producción cultural de y sobre afrodescendientes en Argentina, específicamente en Buenos Aires, y en Colombia, en particular en la región pacífica. Recibió su doctorado de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign en Estados Unidos y desarrolló una tesis doctoral sobre la producción cultural de los afroporteños que recibió una mención de honor meritoria por parte de su facultad. Asimismo, este proyecto de disertación fue escogido para participar en un seminario organizado por el Centro de Estudios Afro-Latinoamericanos de la Universidad de Harvard en 2019. Recientemente, participó en el Primer Encuentro Continental de Estudios Afro Latinoamericanos organizado por este mismo instituto de la Universidad de Harvard en Boston, a finales de 2019.

Rocío Munguía Aguilar

Licenciada en Letras francesas por la Universidad Nacional Autónoma de México, Maestra en Estudios culturales por la Universidad Paul Valéry de Montpellier, y Doctora en Literaturas francófonas por la Universidad de Estrasburgo, Francia. Ha sido distinguida con la Medalla Gabino Barreda de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (2010), y su tesis de doctorado fue meritoria del premio de tesis del Instituto del Género de París (2020) y del premio de tesis de la Escuela doctoral de Humanidades de la Universidad de Estrasburgo (2020). Entre sus principales líneas de investigación destaca el estudio de las poéticas femeninas de la esclavitud en la literatura caribeña y latinoamericana, así como la relación entre ficción, archivos y testimonio en la novela contemporánea.

Luisa María Pérez Ocampo

Tesista del Posgrado en Estudios Latinoamericanos con la investigación “Casa de las Américas y la difusión del pensamiento caribeño”. Investigadora independiente. Líneas de interés e investigación: Cultura y literatura del Caribe insular.

Colonialismo en el caribe insular. Becaria en proyectos PAPIIT: CEIICH-UNAM, CIALC-UNAM. Docente de educación media superior en áreas de Humanidades y Ciencias Sociales.

Jorge Sarasola

Estudiante doctoral uruguayo en la Universidad de St Andrews (Escocia), becado por la Wolfson Foundation. También ejerce como docente en los departamentos de Español y Literatura Comparada en dicha universidad. Desde hace dos años, trabaja como asistente de investigación en el Cultural Identity & Memory Studies Institute (CIMS), nucleado en la Facultad de Lenguas Modernas de la Universidad de St Andrews. Antes de comenzar su doctorado ejerció como docente de Antropología Filosófica en la Universidad Católica del Uruguay. Su investigación doctoral estudia la novela histórica contemporánea (2000-2020) en Uruguay y Argentina, tomando el Bicentenario en cada país como punto focal. La tesis examina cómo las novelas históricas del Bicentenario reescriben versiones de la historia consolidadas durante el Centenario, centrándose en reinterpretaciones de la historia negra de la región. Este trabajo deriva de un capítulo que estudia la contribución afro en dos prácticas culturales fundamentales en las identidades de los países del Río de la Plata, el fútbol y el tango.

Ricardo J. Solís Herrera

Licenciado en Estudios Latinoamericanos (FFyL-UNAM), tiene estudios de Maestría en la misma especialidad (PPELA-UNAM). Es miembro del Comité Ejecutivo de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe (AMEC) y de la Red Internacional de Investigadores sobre la Ancestralidad de los Pueblos de América “Joel James Figarola” (RIIAPA). Sus líneas de investigación son: religiones afroamericanas, historia de las ideas, filosofía y literaturas caribeña y

latinoamericana. Autor del libro: *De la mano de Changó. Perfil histórico de la Ocha (santería cubana), 1825-1944*. México, CIALC-UNAM, 2014 y coordinador junto con J. Jesús María Serna Moreno del volumen: *Afroamérica. Historia, cultura e identidad*. México, CIALC-UNAM, 2012.

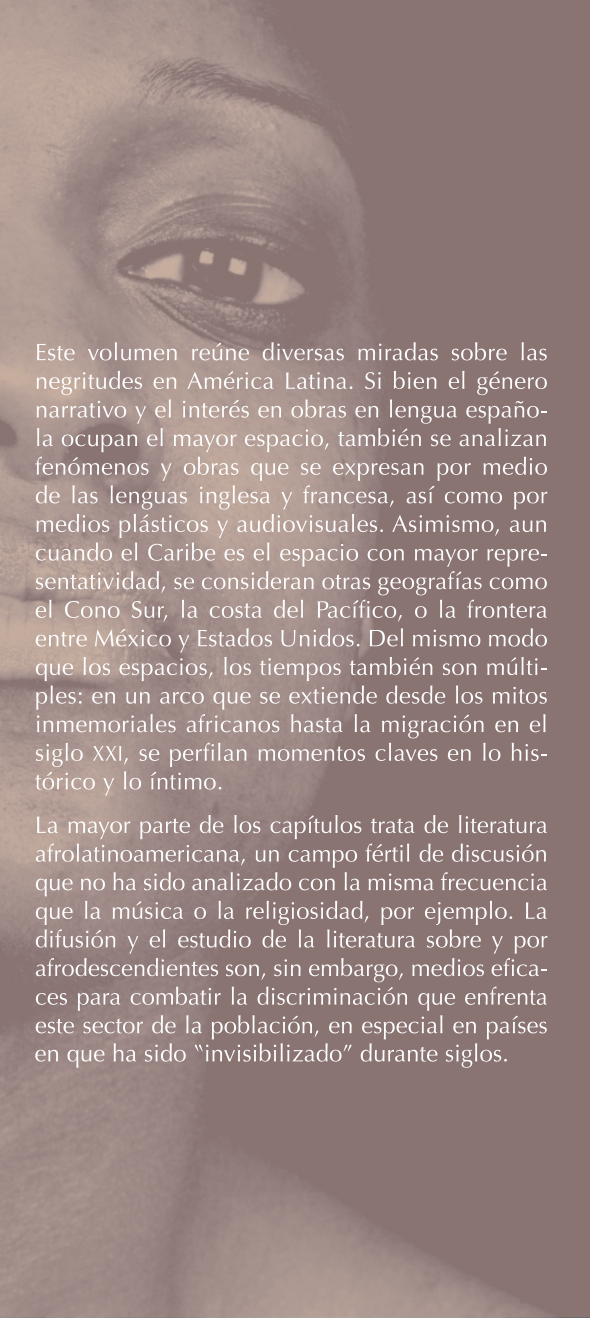
Yolanda Wood

Doctora en Ciencias sobre Arte. Profesora Titular en Historia del Arte de la Universidad de La Habana. Fundó en 1985 la Cátedra de Historia del Arte del Caribe en esa Universidad. Ha impartido cursos de arte cubano y del Caribe en diferentes niveles académicos e instituciones. Profesora de asignatura en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México y tuvo Beca Posdoctoral de la UNAM entre 2017-2018. Entre sus libros recientes están: *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad* (2012) y *Caribe: universo visual* (2017). Ambos obtuvieron el Premio Nacional de la Crítica artística y literaria (2013 y 2018). Es directora del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas (2006-2016). Presidenta de la Asociación de Estudios del Caribe (CSA) 2017-2018.

Negritudes latinoamericanas: Memoria, cultura, identidad

Este libro fue editado en diciembre de 2023
tneeditores@gmail.com

El peso consta de 21 MB de 390 páginas

A close-up, high-contrast photograph of a person's eye, looking slightly to the right. The eye is the central focus, with the iris and pupil clearly visible. The surrounding skin and eyelashes are in soft focus. The lighting is dramatic, highlighting the texture of the eye and the surrounding skin.

Este volumen reúne diversas miradas sobre las negritudes en América Latina. Si bien el género narrativo y el interés en obras en lengua española ocupan el mayor espacio, también se analizan fenómenos y obras que se expresan por medio de las lenguas inglesa y francesa, así como por medios plásticos y audiovisuales. Asimismo, aun cuando el Caribe es el espacio con mayor representatividad, se consideran otras geografías como el Cono Sur, la costa del Pacífico, o la frontera entre México y Estados Unidos. Del mismo modo que los espacios, los tiempos también son múltiples: en un arco que se extiende desde los mitos inmemoriales africanos hasta la migración en el siglo XXI, se perfilan momentos claves en lo histórico y lo íntimo.

La mayor parte de los capítulos trata de literatura afrolatinoamericana, un campo fértil de discusión que no ha sido analizado con la misma frecuencia que la música o la religiosidad, por ejemplo. La difusión y el estudio de la literatura sobre y por afrodescendientes son, sin embargo, medios eficaces para combatir la discriminación que enfrenta este sector de la población, en especial en países en que ha sido “invisibilizado” durante siglos.

