

**Novelas caribeñas contemporáneas desde una perspectiva
afrofeminista**

Índice

Introducción	3
Acercarse al afrofeminismo decolonial literario	6
La representación de la figura femenina negra y de sus identidades: salir de la subalternidad.....	8
<i>Negra</i> – Nirvana del Risco.....	11
<i>Fe en disfraz</i> – Fe Verdejo y las esclavas manumisas de los siglos XVII y XVIII	18
Conclusiones.....	30
Bibliografía.....	33

Introducción

La intención fundamental del presente estudio es interpretar y analizar las novelas de dos autoras caribeñas: *Negra* (2013) de Wendy Guerra Torres (Cuba) y *Fe en disfraz* (2009) de Mayra Santos-Febres (Puerto Rico), desde una perspectiva afrofeminista decolonial. Se pretende observar la representación de la figura femenina negra y sus identificaciones, su subalternidad y el cuerpo femenino negro como espacio de memoria en las obras. Se realizará un cuestionamiento crítico de los aciertos y limitaciones de los recursos narrativos usados por las autoras en los puntos mencionados para comprobar si llegan a desarticular la invisibilización y “alterización” generalizada de la mujer, subrayar la subalternidad de ésta y hacer que su voz sea claramente audible, o reflexionar sobre si repiten esquemas tradicionales que perpetúan el *status quo* actual (Uxó González 2011, 118). El marco teórico aplicado se basa en las teorías del afrofeminismo decolonial que ofrecen propuestas detalladas y matizadas para articular y desmontar el funcionamiento de la maquinaria compleja del racismo de género y de la colonización (del saber, del poder, del género, etc.) que hasta hoy están presentes de manera arraigada en la sociedad y siguen reproduciéndose en ella. La comparación de las dos novelas en cuestión ofrece una oportunidad única para explorar y comprobar este enfoque crítico sobre las distintas propuestas que se plantean a través de las historias individuales de las protagonistas.

La novela *Negra*, de la escritora cubana Wendy Guerra, perteneciente al grupo de escritores cubanos llamados “los nietos de la Revolución”, es una novela-mosaico o “un tropidrama” como lo llama la autora (2014, 00:34-00:36), que cuenta la historia y la tragedia de la joven afrocubana, Nirvana del Risco, llamada también como Nina. Vive en La Habana Vieja, tiene estudios de derecho, pero trabaja como modelo para Casamoda, un lugar fundado por blancos y visitado por turistas blancos. Lleva cinco años teniendo una relación sobre todo sexual con un chico de la élite blanca, y se queda embarazada. Nina es una rebelde que está buscando su lugar en el mundo después de la muerte de su madre y del aborto como mujer autónoma dejando atrás la leyenda de sus ancestros y destruyendo tópicos, quiere montar su propio negocio de cosméticos tropicales, pero siempre surge algún obstáculo que se lo impide en esta misión. Como bien lo resume Fleites Lear, Nina trata de configurar una imposible comunidad que cruza barreras nacionales, raciales, sexuales, religiosas, clasistas y hasta ontológicas, para enfrentarse al diario bregar de la realidad racial y discriminatoria de la mujer negra cubana dentro del “incómodo socialismo tropical” en el que “todo huele a coco”, y que es “negro por fuera blanco por dentro” (Fleites Lear, 156). Nina no llega a realizar su proyecto final, porque su exnovio blanco la asesina. Al final, Lu, su amiga blanca, se encarga de la

organización de su funeral y es cuando resulta que ella es la narradora real de la historia de Nina. El sistema revolucionario “no le ha dado voz real ni poder político a los afrodescendientes, ni ha permitido movimientos identitarios desde la base para establecer ni un diálogo crítico real contra el racismo, ni una concientización contra los prejuicios en todas las esferas de la sociedad” (Fleites Lear, 173-174). Aparece una dicotomía interesante en la propuesta de Guerra, ya que su novela problematiza el racismo (institucionalizado) y la marginalidad de los negros, siendo la problemática racial el tema principal, sin embargo, cuando se publicó la novela dijo lo siguiente para el *Diario de las Américas*: “Debo decir que entre las muchas cosas que tiene Cuba de criticables, no existe el de la discriminación (como política) hacia los negros. El gobierno ha hecho mucho para integrar las razas. El racismo en Cuba es individual, es de las personas, es el de tu madre aconsejándote que no te cases con un negro porque ¿quién sabe de qué color te van a salir los hijos?” (Guerra 2013b, en línea). Esta dualidad ambigua regresa en el nivel narrativo generando varias paradojas.

La otra autora cuya propuesta se analizará es la escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres, cuya obra narrativa “se ha caracterizado por el tratamiento transgresor de personajes que desafían la marginalidad a la que están condenados” (Valladares-Ruiz, 597). *Fe en disfraz* relata la relación de dos historiadores que trabajan juntos en un seminario: María Fernanda Verdejo, “Fe”, museógrafa afrodescendiente venezolana, y Martín Tirado, “historiador virtual” blanco de Puerto Rico. Fe es la jefa de Martín y trabajan juntos en un proyecto en el que recopilan, reescriben y publican documentos históricos sin precedentes: archivos sobre mujeres negras esclavizadas y manumisas de los siglos XVII y XVIII en América Latina y el Caribe (Peñaranda-Angulo, 100). Según argumenta Peñaranda-Angulo, “la cercanía exigida por la investigación empuja a los protagonistas hacia una extraña relación erótico-afectiva en la cual se reproducen algunas de las imágenes de violencia sexual entre amos blancos y mujeres esclavizadas negras que se describen en los documentos que Fe y Martín analizan” (Peñaranda-Angulo, 100). El presente se mezcla con el pasado doloroso, es decir, la narración no es lineal, los episodios que se tratan de la explotación sexual de las esclavas se animan cuando Martín va leyendo los archivos. Entre ellas se destaca Xica da Silva. Las hermanas Macaúbas conceden el vestido de Xica a Fe para que lo lleve a su exposición con la condición de que jamás lo devolviera a la Hermandad. Fe lleva este disfraz en los encuentros rituales con Martín que siempre celebran el 31 de octubre, el día de Sam Hain. En el último encuentro, Fe ordena a Martín que corte el disfraz de su cuerpo con una navaja para acabar liberándose del trauma colonial de siglos de toda mujer afrodescendiente. Santos-Febres explica en una entrevista que para sanar el dolor hay que llorarlo y salir del sentimiento (2019, 19:24-20:00). Su novela hace

esto: *Fe en disfraz* narra el proceso de liberación corporal, emocional y psíquica de la mujer negra contemporánea, reviviendo el dolor y los traumas heredados en el color de piel de sus antepasadas esclavas a través la carnalidad del pensamiento y de la memoria colectiva.

Al conocer brevemente los argumentos, se ve que ambas autoras proponen una perspectiva interseccional al trayecto emancipador que impulsará a las heroínas de sus obras hacia su recuperación como mujeres afrodescendientes independientes en el contexto de sistemas de valores hegemónicos que tienden a eliminarlas silenciando sus voces (Carta, 112). Se ha elegido estas dos novelas porque sus protagonistas son mujeres afrodescendientes contemporáneas y porque ambas autoras trabajan con tópicos en cuanto a la representación de lo femenino, no obstante, al compararlas se perfilan identidades muy distintas que determinan el empoderamiento posible o el fracaso de Nirvana y de Fe desde la perspectiva del afrofeminismo. A continuación, el estudio se dividirá en cuatro partes: en la primera se presentará una introducción teórica, en la segunda se ofrecerá el análisis de la novela *Negra*, en la tercera se reflexionará sobre la obra *Fe en disfraz*, y en la última se compararán las dos subrayando las diferencias que llevarán a las conclusiones.

Acercarse al afrofeminismo decolonial literario

El afrofeminismo nace como reacción crítica y propuesta alternativa por parte de las mujeres afrodescendientes que se sienten excluidas de las teorías feministas del género de la segunda ola del feminismo blanco europeo que se han desarrollado a partir de Simone de Beauvoir y su conocida afirmación: “No se nace mujer. Se llega a serlo” (Jabardo Velasco, 32). Según Jabardo Velasco, el afrofeminismo no comparte esta perspectiva construccionista, sino simultáneamente reclama y reconstruye la identidad de la mujer, parte de una no-categoría (no-mujer) (Jabardo Velasco, 33). Considera que “La única estrategia posible desde la negación es un ejercicio de de-construcción. Destruir la negación desde donde se ha excluido de la categoría de mujeres a las mujeres negras, para avanzar, re-pensarse y reconstruirse desde otras categorías. Re-conocer las imágenes de no- mujer como estrategias de hegemonía” (Jabardo Velasco, 33).

Una de las mayores críticas en contra del feminismo blanco es que reproduce las mismas prácticas opresoras del poder y del saber hegemónicos que usa el sistema patriarcal contra el que lucha teóricamente. Como Montanaro sugiere, “el feminismo hegemónico cuestionaba fuertemente el universalismo androcéntrico que no las reconocía, construía un sujeto del feminismo que reproducía la misma pretensión universalista y que no respondía a las necesidades ni reivindicaciones de mujeres de otros sitios, de otros contextos” (en Oyhanncabal, 99). El feminismo hegemónico crea de las mujeres-otras el grupo homogéneo “Mujeres del Tercer Mundo”, las representan como atrasadas, analfabetas y sumisas, que no pueden lograr su emancipación sin las herramientas y enseñanzas de las feministas blancas (Mohanty en Oyhanncabal, 99). Sin tener en cuenta las diferencias individuales y colectivas, las peculiaridades históricas y regionales, se construye “una imagen monolítica que es, por definición y en general, lo «Otro» devaluado, exótico, o inquietante: es decir, el lugar heterodesignado” (Femenías en Oyhanncabal, 99). Además, se problematiza la incapacidad de “visualizar y explicitar las conexiones entre género, sexualidad, clase y etnia” (Lugones en Oyhanncabal, 99).

Los afrofeminismos retoman varios aportes teóricos y prácticos de las teorías decoloniales cuyo enfoque pone énfasis en desvincularse de las jerarquías de poderes y saberes eurocéntricos y cuestionar la universalidad percibida del conocimiento occidental. Rechazan el uso de categorías universalizantes por no reflejar las diversidades y complejidades de las experiencias humanas. Las categorías binarias, como civilizado/salvaje, desarrollado/subdesarrollado, masculino/femenino, blanco/negro, son vistas como simplificaciones reductoras que no capturan la complejidad de las identidades y relaciones

sociales, al usarlas, acaban excluyendo y marginando los grupos históricamente invisibilizados (Oyhantcabal, 112). La decolonialidad propone una visión más matizada que reconoce las intersecciones y las zonas grises entre estas dicotomías, cuestionando las jerarquías y las exclusiones que estas crean. Siguiendo este modelo, los afrofeminismos construyen nuevas perspectivas analíticas que sirven para entender las realidades desde su propio contexto. Según la interpretación de Oyhantcabal,

Los feminismos decolonial y latinoamericano nos invitan a descentrar la mirada para cuidarnos de no caer en el etnocentrismo, para visibilizar nuestros lugares de privilegio y opresión y no reproducir las condiciones que nos oprimen ni convertirnos en opresoras nosotras mismas [...]. Nos conducen también a cuestionar el eurocentrismo, a entender que todo conocimiento es geopolítico, a comprender las dinámicas centro-periferia que rigen las producciones de conocimiento, a reconocer los centros en las periferias y las periferias en los centros (Oyhantcabal, 112).

El principio organizador de los feminismos negros es hacer visibles a los “otros”, es decir, a los sujetos subalternos, grupos sociales definidos y excluidos por las estructuras hegemónicas de poder y representación, y que, por lo tanto, no tienen la capacidad de hacerse escuchar ni de influir en las narrativas dominantes. Pretende repensar el ser y la autodefinición de la mujer negra como sujeto actuante para que deje de ser constituida como objeto, para esto es necesario “recuperar la voz y generar un nuevo discurso [...] crear una nueva epistemología” (Jabardo Velasco, 33).

Gracias a su carácter inclusivo, se revela una correlación con los estudios subalternos, que también problematizan la no representación de los “otros”, ambas teorías abordan alternativas para redefinir la otredad y ubicar al sujeto excluido en posición de agente. Según la interpretación de Uxó González, “los estudios subalternos se consideran una herramienta efectiva para el estudio de la literatura, en tanto que ésta, como forma cultural, articula representaciones del sujeto subalterno que necesariamente se posicionan ante el poder hegemónico (al cual respalda o refuta)” (Uxó González 2010, 252).

Esta investigación aplicará esta perspectiva abiertamente crítica de los afrofeminismos con el objetivo de observar y reflexionar sobre las representaciones literarias y las identificaciones de las protagonistas afrodescendientes en el contexto contemporáneo. Las categorías de raza y género consideradas como constituyentes de los ejes de la opresión, en el caso presente serán analizadas desde su contribución al posicionamiento de los personajes. El siguiente apartado se esbozará brevemente la evolución de la imagen de la mujer afrodescendiente en el imaginario literario caribeño, se enfocará más en la representación racializada del género, la corporeidad y las identidades vinculadas a la mujer negra con el fin de detectar recursos y motivos que se recurren en la narrativa contemporánea también.

La representación de la figura femenina negra y de sus identidades: salir de la subalternidad

El genocidio y la explotación de los pueblos aborígenes y africanos “requirió una justificación por parte de los colonos esclavizadores y se hizo necesaria la diferenciación, la construcción de otredades, los «otros» indígenas, los «otros» africanos, que desde la perspectiva colonial fueron desprovistos de humanidad y por tanto de capacidades éticas, intelectuales, morales, relacionales y organizativas” (Pineda, 240). Williams afirma que “la esclavitud en el Caribe ha sido estrechamente identificada con «el negro», dando así un giro racial a lo que, básicamente, constituye un fenómeno económico; sin embargo, la esclavitud no nació del racismo, por el contrario, el racismo fue la consecuencia de la esclavitud pues, las diferencias raciales hacían más fácil justificar y racionalizar la esclavitud negra” (Williams en Pineda, 240). De ahí que la colonización pretende quitar la capacidad de pensarse y de enunciarse a las personas colonizadas, además, busca introducirles y hacerles incorporar representaciones sobre sí mismas y sobre el mundo definidas por el imaginario cultural europeo para consolidar el sistema esclavista (Oyhantcabal, 103).

La construcción de otredades se integra en la producción literaria colonial dominada por la élite blanca y criolla en posición de hegemonía. Los tópicos que hasta hoy acompañan a la mujer negra y mulata son el resultado de la perspectiva del hombre blanco que las describe de acuerdo con los estereotipos que convienen y resultan adecuados para el sistema esclavista, colonial y patriarcal establecido en toda América Latina: “La imagen de la mujer negra en la colonia se ha prestado no sólo a la enunciación de arquetipos sino a una generalización abusiva que está muy lejos de la compleja realidad de la sociedad colonial dividida en estamentos” (Martiatu Terry 2012, 2). La posicionan como subordinada que existe meramente para ser esclava y sumisa, le quitan con violencia su dignidad humana y la tratan cruelmente como un objeto sexual mudo cuya única función es satisfacer los deseos personales y sexuales de su amo blanco y aguantar en silencio la humillación y el castigo físico de su ama celosa.

El poder colonial construye y utiliza la representación racializada y sexualizada de la mujer africana para plantear discursos que justifican la violencia estética y sexual (Maroto Blanco y Zagan, 179). Todo esto se puede relacionar con el canon de belleza occidental de la época que idealiza a la mujer blanca, rubia y frágil, cuyos méritos son la honra, la moralidad y el pudor. Mientras, como bien afirma Marimon Mendoza, los patrones femeninos afrodescendientes están provistos de voluptuosidad (labios, busto, caderas y trasero), no se encajan a la estética canonizada de los cuerpos grecorromanos, sino que son “otros” (Marimon Mendoza, 37). Maroto Blanco y Zagan sugieren que “estas mujeres «otras» son fundamentales

para construir la imagen de la esposa blanca ideal, modesta y casta, reducida a una sexualidad meramente reproductiva. La libertad de los hombres blancos en el plano sexual nada tiene que ver con el de las mujeres blancas, que son vigiladas ya que representan la moralidad” (Maroto Blanco y Zagan, 179). Es decir, el hombre blanco aprovecha su posición del dominador para aliviar su frustración sexual a través de la violación y del abuso sádico de las mujeres negras para reforzar su posicionamiento como amo y macho. Blanchard afirma que “el cuerpo del «otro», en este caso la mujer africana, se sitúa fuera del campo lícito de las normas, más próximo al animal y al monstruo que al humano. Un cuerpo que excita al tiempo que provoca rechazo, [...] fortaleciendo la postura del amo y el colonizador” (en Maroto Blanco y Zagan, 177).

La exageración de los atributos sexuales femeninos sirve para los discursos deshumanizadores que pretenden inferiorizar a las poblaciones africanas, y extender la imagen hipersexualizada y salvaje al resto de mujeres negras, como si fuera una ficha de identidad racial con el fin de que el hombre blanco quede eximido de la responsabilidad de las violencias sexuales cometidas. De ahí que se construye el mito de la bruja negra lujuriosa y devoradora que tiene capacidades mágicas, unos poderes sobrenaturales para hechizar y dominar a los hombres gracias a sus atributos sexuales y que lo hace para sacarle provecho. Según Daysi Rubiera Castillo e Inés Martiatu Terry, el hombre blanco inventa el estereotipo de negra lujuriosa para liberarse de culpabilidad por violaciones (Rubiera Castillo y Martiatu Terry, 177). Casi se la demoniza con la representación hipersexualizada y se le da el toque exótico a la mujer negra, por lo que la decoración erótica del paisaje tropical crea otro estigma: que sólo se destaca por su belleza física y su único recurso es su sexualidad para conseguir su objetivo.

La narrativa de la época colonial guarda la posición subordinada de la mujer afrodescendiente bajo la autoría de los amos blancos, a pesar de desempeñar papel fundamental en algunos argumentos, aportándole una actitud resignada y callada, ausente cualquier posibilidad de agencia sobre su destino que acaba aprobando la normalidad de este tratamiento, enmudeciendo por completo la voz afrocubana (Uxó González 2011, 122, 142-143). En realidad, la esclava de plantación no es nada pasiva, al contrario, es rebelde, participa en las sublevaciones, desempeña papel protagónico en la organización de los palenques con lo que desafía al poder colonial basado principalmente en los perjuicios a la industria azucarera (Martiatu Terry 2012, 3).

El mundo ficcional refleja el contexto sociohistórico cultural a través de la perspectiva patriarcal y racista que nutre los tres principales ejes (racial, clasista y sexual) de la maquinaria opresora para validar la violencia ejercida contra estas mujeres (Spivak, 115-118). Inés María

Martiatu Terry y Daisy Rubiera Castillo llaman la atención en el prólogo de su libro *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales* de que

[...] la imagen de la mujer negra se ha constituido a partir de estereotipos negativos donde los tópicos como la marginalidad, la vulgaridad, el escándalo, la violencia, la prostitución y la promiscuidad sexual, la suciedad y la incapacidad intelectual perennemente han circundado la imagen de la mujer afrodescendiente, como resultado de un discurso académico, cultural y literario manipulado por las estructuras de poder hegemónicas patriarcales que excluyeron a la mujer negra (Rubiera Castillo y Martiatu Terry, 10).

A pesar de los importantes avances literarios del siglo XX, que desafían los discursos dominantes y las normas establecidas para visibilizar una representación auténtica de la mujer afro, la visión contemporánea sobre negras y mulatas sigue recurriendo a la estigmatización y la estereotipización sexualmente racializada, algunos críticos, como es el caso de Uxó González que ha investigado la representación de los personajes afrocubanos en cien novelas cubanas contemporáneas protagonizadas por afrocubanas, argumentan que

[...] la insistente recurrencia en numerosas novelas que forman el corpus de determinadas estructuras de alterización, modos narrativos que aseguran la identidad positiva de un grupo (en este caso, el blanco) mediante la estigmatización del “otro” (en este caso, el negro). Así, resultan recurrentes la esencialización resultante de usar rasgos fenotípicos en lugar de nombres propios como término de referencia (algo casi inaudito en personajes blancos); la sexualización e hipersexualización hasta la atrofia tanto del hombre negro (constantemente semantizado en torno a un pene de grandes dimensiones) como de la mulata (percibida repetidamente como lujuriosa y provocadora por naturaleza) (Uxó González 2011, 122).

A manera de concluir, se ve obviamente que la representación racializada del género de la mujer negra es la invención de la cultura occidental, y parece bien difícil para las autoras afrodescendientes encontrar la manera de desmontar estos mitos y discursos eurocentristas que definen lo negro como negativo en su especificidad histórica (Santos-Febres 2009b, 53). A continuación, se analizará la cuestión de la figura femenina en las obras elegidas y su lectura afrofeminista, buscando sobre todo si aparecen y cómo se representan los estigmas y estereotipos a nivel narrativo de los que llaman la atención los autores arriba mencionados.

***Negra* – Nirvana del Risco**

En *Negra*, el personaje protagonista se llama Nirvana del Risco, una joven afrocubana que va cuestionando la discriminación racial en el contexto multirracial en la que vive y que no permite la existencia de “princesas negras”, a la que se enfrenta desde su existencia subalterna: “¿Cuán dulce, cuán amarga, cuán refinada debería ser? Soy un grano de azúcar prieta sobreviviendo entre miles de granos de sabor y color blancos. Existen el sabor y el olor blanco, ya lo sé” (Guerra 2013a, 6). Su representación es muy heterogénea y mosaica; desde el principio se le conoce como una mujer orgullosa del color de su piel, su negritud forma elemento central de su identidad, ya se lo percibe como una obsesión porque aprovecha cada rato para articularlo: “Azúcar prieta, melaza, raspadura, miel de purga, melao caliente. No hay maquillaje que cambie mi máscara africana. [...] Nadie va a refinarme. Esto soy yo, éste es mi color y ésta es mi alma. Azúcar prieta, descendiente de una negra de nación” (Guerra 2013a, 4-7). El título, la mención constante del color de su piel y de los significados y connotaciones de la palabra “negro” funcionan como un término marcado en su relación con los personajes “no-negros” de la novela (Uxó González 2010, 232-235). Elige el nombre “Noire” para su empresa también: “[...] eso he sido en Francia y en Cuba. ¿Por qué cogerle miedo a la palabra «negra»? Es la palabra más bella del universo y para nada me parece despectiva ni ofensiva: negra, negra y negra. Sí, señor” (Guerra 2013a, 120).

Nina asume su pasado cimarrón y lo interpreta como base de su actitud rebelde que la acompaña hasta el final: “Yo me escaparía una y otra vez, me dormiría al sol, desobedecería, bailarí hasta el amanecer o saltaría la escoba para casarme en contra de las ideas del amo, y todo eso a pesar del castigo, las leyes, el lugar donde nací o el color de mi piel. Yo, en otra vida, en ésta y en la que venga, siempre fui y siempre seré cimarrona” (Guerra 2013a, 194). Según la interpretación de Segas, “El empoderamiento de Nina busca sus raíces en el cimarronaje y las resistencias de sus antepasados, los africanos y africanas esclavizadas [...]. El cimarronaje de Nina consiste pues en visibilizar lo que la sociedad no acepta y reprime de manera intolerante y ciega” (Segas, en línea). Sin embargo, esta rebeldía no se refleja en cada aspecto de su vida.

Nina lleva años teniendo relación (de explotación) sexual con un chico de la élite blanca, Jorge, que la llama siempre “negra” durante el coito. Con esto, básicamente recrea la relación sexual de pinta violenta y de placer egoísta entre amo blanco y esclava negra, y recurre al estereotipo de la negra lujuriosa:

–¿Qué es lo que te gusta de mí? Llevas años buscándome, ¿por qué?, ¿qué hago aquí contigo? Dime la verdad, no seas cruel.

–Pues veo a una negra bembona de pasa colorá, ojos saltones, nariz ñata y con olor a bacalao. Me gusta comerte servida sobre la cama, pero no veo a mi abuela cambiándole pañales a un

negrito, a ella no. Abre los ojos, Nina. En Cuba las cosas no han cambiado, mi futuro no puede ser contigo. Sigue modelando, cástate con un nórdico y ve a representarnos al extranjero, pon el banderín exótico cubano bien en alto. Pero no te creas el cuento, no seas ingenua, aquí no seremos iguales nunca (Guerra 2013a, 15).

Este es el primer contraste inconciliable según Fleites Lear: que Nina está representada como “una reina negra orgullosa de su piel y de su imagen, pero acepta por cinco años la condición de amante anónima de un hombre blanco que obviamente la usa como objeto sexual sin apreciar su valor” (Fleites Lear, 162).

Nina está embarazada con el hijo de Jorge y quiere quedarse con el bebé, que se puede interpretar como un deseo de blanqueamiento, pero él quiere que aborte porque no quiere a un hijo mulato: “Me parece que tienes dos caminos: o te haces un legrado como las personas normales o te aprendes la receta del aborto [...]. Nina, tú perteneces a otra etnia, y allí funcionan estas cosas, por eso te traje la receta” (Guerra 2013a, 35). Jorge menciona la receta despectivamente refiriéndose a las prácticas del mundo babalawo, al que Nina pertenece ya por su mera condición étnica. La cita se refiere a la normalización del aborto en Cuba como un método anticonceptivo rutinario del que la mujer debe responsabilizarse exclusivamente. Al final, Nina aborta, pero no por su propia decisión, sino por sufrir agresión después de esta conversación.

Nina vive una vida sexual abierta y espontánea, todo esto no sería en sí tan relevante, sin embargo, estos actos sexuales son muy detallados y predominan en la obra. Sus parejas son principalmente varones blancos, que critican su personalidad por ser negra o por ser provocadora, mientras explotan su habilidad sexual, que consideran su única característica destacable. Hall constata que “la insistencia estereotipada y fetichista en determinadas características pretende convertirlas en marcadores de diferencia racial, hasta hacer de ellas equivalentes semánticos de cuerpo negro” (en Uxó González 2010, 240). Es decir, la constante asociación de la mujer negra al tópico de sus insaciables capacidades sexuales se la convierte en una metonimia, por lo cual, “abundan las descripciones en que se enfatizan (o incluso son los únicos descriptores) los rasgos fenotípicos” (Hall en Uxó González 2010, 243). La mayor parte de la descripción de Nirvana gira en torno a su color, sus rasgos fenotípicos, por subrayar una y otra vez su habilidad sexual, reforzando la imagen del cuerpo hipersexualizado y la promiscuidad sexual asociada a la mujer negra lujuriosa.

Cuando hace el amor con Tom, el extranjero estadounidense-dominicano, se crea repetidamente la imagen de la sexualidad bestial y la aceptación de la violencia: “besándome para aminorar el bendito daño, porque él sabe muy bien que duele, duele mucho este placer que adoro [...]. Como en trance, lo derribé de golpe, y me le encajé moviendo mi cintura en aquella

espiral desenfrenada” (Guerra 2013a, 166). A pesar de su carácter rebelde, se puede decir que sus relaciones heterosexuales son muy normativas, dominadas por una visión masculina del sexo en la que la mujer se somete al deseo masculino ocultando su propio placer o sufrimiento (Segas, en línea).

Nina es un modelo, aunque ha estudiado Derecho, pero no se argumenta ninguna razón por la que debe trabajar como “modelo de exportación” para turistas blancos (Guerra 2013a, 15). Sin especificar las razones socioeconómicas, da eco al estereotipo del exotismo de la mujer negra del Caribe, que gracias a su voluptuosidad es un espectáculo turístico para los hombres blancos y que no se destaca por su inteligencia o autonomía sino por su belleza física. Por su parte, Fleites Lear considera que

Con esto ubica a la protagonista negra dentro del estereotipo que, sobre todo a partir de la crisis económica de los años noventa, reduce a la mujer negra cubana a su valor como mercancía, como objeto del deseo sexual, como cuerpo para ser observado y deseado—sobre todo por los turistas extranjeros, lo cual se refuerza desde los comienzos de la novela con una descripción muy detallada de las habilidades sexuales de Nirvana y su forma especial de satisfacer a su novio blanco (Fleites Lear, 174).

Después de los traumas, Nina quiere lograr la independencia financiera montando una fábrica fuera de la legalidad en las montañas, inventa propias recetas de cremas y pociones para cuidar la belleza de las mujeres negras, va cubanizando las recetas francesas con frutas y frutos tropicales. Este proyecto se acaba pronto cuando aparece Contreras: “el jefe de seguridad de la zona, quien lleva intimidando a todo el mundo por cuarenta años, decide desalojarlos porque [...] según Contreras, «están fabricando drogas, brebajes y brujerías»” (Fleites Lear, 166). Contreras, que simboliza la autoridad, llama “negrita sospechosa” a Nina, lo cual refleja los prejuicios arraigados del racismo, proponiendo el tópico de la negra asociada a lo criminal y a la brujería.

Concluyendo lo hasta ahora mencionado, Nina aparece como una mujer negra hipersexualizada que se destaca por su belleza y no por su inteligencia, vive de su erotismo exótico que se “identifica con frutos y comidas, como forma de deshumanización, como algo que puede ser consumido y mercantilizado” (Fleites Lear, 175). Tanto en Cuba como en Francia, Nina es “presa de una programación cultural heredada de la Colonia de la que no se da cuenta: su sexualidad es precisamente la piedra de toque interseccional del racismo y del sexismo” (Segas, en línea). Comparto las conclusiones de Fleites Lear según las cuales

Es no sólo una fuente insaciable de placer, de sexo intenso y violento, sino alguien que de cierta manera «devora» o marca a los hombres que la prueban. En este sentido Nirvana se mantiene dentro de la tradición que explota literariamente el cuerpo femenino negro, no sólo por su sexualización extrema, como objeto del deseo, sino también como fuente de corrupción, como mujer negra que, al decir del famoso poeta mestizo cubano Francisco Muñoz del Monte en 1854,

es «elástica culebra, hambrienta boa [que] a su víctima sujeta, y crujen sus elásticas caderas, lo oprime, estrecha, estruja, enreda, aprieta, chupa y lame y muerde en su furor» (Rivera Pérez en Fleites Lear, 175).

Nina pasa por una crisis identitaria total y profunda entre las estigmatizaciones racistas, sexistas y los fracasos de su empoderamiento inspirado por el cimarronaje. Durante las conversaciones con su mejor amiga, Lu, con su propia “conciencia”, Nina pone de relieve varios problemas raciales de Cuba —como por ejemplo la asociación de lo negro con lo criminal, cuando en la cárcel de la zona blanca todos los detenidos son negros y mulatos, que hay pocos líderes políticos negros, pocas bailarinas negras, la división de “pelo bueno y pelo malo”, etc.— sin embargo, nunca llega a cuestionarlos, analizarlos y observar el nivel institucionalizado del problema, sino vuelve a caer en los mismos errores —como montar una fábrica ilegal, aguantar la humillación de Jorge, ella misma inhibe su empoderamiento por la falta de una actitud crítica y analítica— reforzando así los estereotipos existentes sobre la mujer negra; esto se puede interpretar como consecuencia de la utopía de su madre que la protegió de ciertas cosas: “Fui educada por mi abuela y mi madre; ellas evitaron a toda costa que fuera víctima del gregarismo, la vulgaridad, los malos modales. Éramos la realeza negra en el exilio blanco” (Guerra 2013a, 6, 22). Lu es la que entiende la sociedad cubana y le explica las consecuencias de sus actos, va a la deriva pensando que ella dirige su propia vida; esta es una paradoja que causa una serie de otras nuevas a lo largo de la obra. En cambio, Fleites Lear llega a la conclusión de que el personaje de Nirvana resulta inverosímil por ser excesivamente ingenua (Fleites Lear, 173). Se trata más bien de su inmadurez, de la falta de una voz propia y la búsqueda constante, inconsciente de una identidad propia que asuma con crítica los aspectos de vivir en un contexto multirracial.

Nina define e interpreta el racismo para Lu: “El racismo no conoce niveles sociales, academias, idiomas, es visceral, y superarlo no está vinculado con la instrucción. No hay leyes que puedan transformar o pulir el interior de las personas, y el cambio debe venir, necesariamente, desde adentro. Mientras, seguirán tratándonos con distancia [...]. El racismo está en todas partes” (Guerra 2013a, 27). Nina está convencida de que el racismo es cuestión de trabajo interno a nivel individual y no a nivel sistematizado e institucionalizado, ya que “siempre hay un Contreras con un cuchillo en la frente” (Guerra 2013a, 133). Es bien difícil admitir y aceptar que no es así en un país que se hizo para que todos fueran iguales y libres: “Todos somos iguales, pero unos son más iguales que otros” (Guerra 2013a, 97). Según Fleites Lear, esta visión individualista que coincide con la de Guerra, “limita el alcance de la novela, permite la entrada de estereotipos comunes de los que no se salva, y hace inverosímil el

personaje de Nirvana” (Fleites-Lear, 173). Al respecto, resulta relevante la reacción de Lu y el diálogo que sigue entre ellas:

“—No sé, Nina, es que hablas como una blanca defendiendo a los negros. No sé si me creerán cuando cuente que esta entrevista se la hice a una negrita.

—¿Y cómo hablan las blanquitas?

—¡Como yo! ¡Como tú!

—No seas racista, Lu. Tú no, por favor.

—El coco es negro por fuera y blanco por dentro.

—¿Por dónde le entra el blanco al coco?” (Guerra 2013a, 46).

El coco, símbolo de la dualidad racial, está presente en varios niveles de la novela, pero Nina no llega a encontrar la respuesta para esta adivinanza infantil. Para entender esta metáfora, se debe mencionar la voz narrativa en primera persona, que a primera vista coincide con la de Nina: “Yo soy la protagonista de mi vida, es mi película y puedo cambiarla cuando quiera” (Guerra 2013a, 28). En realidad, la narradora es Lu, de lo cual el lector solo se entera después del asesinato: “al salir del entierro de Nirvana, a las puertas del cementerio, Oyá —la orisha yoruba que, entre otras, controla los misterios de la muerte— le da a Lu la tarea de «ser el negro que escribirá esta historia»” (Fleites Lear, 169). Segas identifica a Lu como la doble¹ de la propia autora, quien escribe la historia de Nina, que resuena con lo que Wendy Guerra dice en una entrevista: que la novela es un buen pretexto para hablar sobre lo que ella siente siendo blanca en Cuba sobre cosas que le suceden a ella y a Nirvana también (2014, 01:27-02:13).

Surge la pregunta de por qué hace falta que la historia de una mujer negra sea narrada por una mujer blanca, además, por orden de la reina orisha Oyá. Fleites Lear interpreta esta paradoja argumentando que “nos devela una realidad aún más problemática. La importante orisha Oyá necesita no sólo de las manos de una escritora blanca para dar a conocer la vida que Nirvana, en realidad, nunca controló, sino que Oyá convierte en agente masculino («el negro») al que le transmitirá a Lu la narración. Nirvana pierde su doble agencia de mujer y de negra” (Fleites Lear, 170).

Esta es la solución de la adivinanza del coco: Lu es la conciencia de Nina, es el blanco que entra al coco y Nina es el negro del coco que no tiene voz autóctona. Este giro puede dar eco a que no dejan a la mujer afrodescendiente que narre su propia historia libremente, que ella sigue chocando en los mismos obstáculos del racismo, que se ve obligada a meterle el blanco al coco, a la narración para que la escuchen. Al principio de la obra, Nina alude a su posición pasiva cuando dice: “Yo soy la que todos narran y pocos entienden” (Guerra 2013a, 5). El juego con la focalización se permite interpretar como una manera implícita de problematizar la

¹Wendy Guerra trabaja con la autoficción en otras obras, la identificación de Lu con la autora puede ser relevante para otra lectura.

necesidad de dejar expresarse la mujer negra para que pueda contar su historia sin “intermediadores” blancos.

La agresión y la violencia por parte del hombre blanco son el origen y el final de la vida de Nina. Al comienzo, se narra su diálogo interior en el que reflexiona sobre su proveniencia: “Como leche derramada sobre la alfombra, mapa blanco olvidado en el vientre negro de mi madre [...] Yo soy el borrón en tu muro [...] ésta es mi piel, éste es mi perfume. Mi sombra y yo. Mi sexo y yo, mi culpa y yo nos parecemos” (Guerra 2013a, 4); alude al mapa blanco como símbolo de la colonización, y al vientre negro de su madre que se percibe como el espacio corpóreo de lo violado. Se autodefine desde la perspectiva del colonizador, como un error, sin cuestionar las circunstancias acepta su condición y asume la culpabilidad sin concientizar que su nacimiento es el resultado de un acto violento. Al silenciar los detalles, su nacimiento deja de ser individual y es más bien simbólico, un origen representativo, histórico y cíclico que pervive en el color de la piel de la mujer negra: “Mi color revive la vieja historia, que no acaba, no cierra y se inicia una vez más el día en que nace una niña como yo, una persona que no ha sido preparada para lo que algunos ven en ella” (Guerra 2013a, 5). La imposibilidad de salir de esa historia vieja resuena con el diálogo interior cuando muere sugiriendo su condición predestinada al sufrimiento por el hombre blanco: “vine cumplida a esta tierra y de ella salgo, violentada por la primera mano de hombre que amé” (Guerra 2013a, 218). Jorge acusa a Nina de ser “negra puta” y “bruta”, denominación que reitera una y otra vez, remitiendo aquí tanto a su condición de mujer como a su condición de negra, humillándola completamente con gran crueldad: “Me pegó en la cara y me pateó el vientre una, dos, tres, cuatro veces” (Guerra 2013a, 216). Otra vez aparece el vientre como espacio corpóreo de lo violado. Según la interpretación de Segas, “Cuando Jorge pega el fuego a la fábrica, con la intención de matar a Nina como a una bruja, está ejecutando un feminicidio y un crimen racista que aparece solamente como la culminación de un sino fatal contra el cual Nina la transgresora no pudo hacer nada, condenada por la historia y por la novela, y que el asesino aparezca solamente como la mano de una voluntad más fuerte” (Segas, en línea). Coincido con las palabras de Segas, ya que no se le deja otro destino que el de la víctima, por lo cual su muerte deja de ser una tragedia individual y se convierte en la tragedia de todas las mujeres negras.

Como bien afirma Segas, Nina vive su experiencia de la muerte como había vivido su vida: intensamente (Segas, en línea):

¿Ya? ¿Es esto la muerte? Finísima intervención para la huida, delicada navaja que vislumbra mi cuerpo purgando la vida que asciende como fino humo y me libera de todo. Abrieron la jaula de mi cuerpo, espantando primero a los pájaros, que se escapan por fin de la perenne prisión, y luego sacando mi espíritu de allí. ¿Hacia dónde? Libero y abandono una entidad que me asfixia,

yo misma soy la cárcel, se aligera una avisada y personal condena, vine cumplida a esta tierra y de ella salgo, violentada por la primera mano de hombre que amé. ¿Es ya ésta mi muerte? No hay dolor ni llanto. No siento la herida hecha con mi propia navaja, la que limpiaba cocos y abría infinitas grietas al cacao (Guerra 2013a, 218).

Su experiencia de muerte arroja luz sobre la carga simbólica del nombre “Nirvana”: en el contexto budista, Nirvana representa el estado supremo de liberación, paz y felicidad que se alcanza al superar el ciclo de sufrimiento y renacimiento. La cita simboliza el anhelo de Nina por encontrar su propia liberación, tanto personal como espiritual, al huir del cuerpo condenado al rechazo y a la violencia en el sufrimiento de la vida. La evasión del espíritu sin dolor del cuerpo identificado como jaula y cárcel que oprime el alma, a través de la “finísima intervención”, separa lo material y lo espiritual simbolizando la muerte como acto liberador hacia lo transcendental, que es la única salida para ella de una condena avisada y personal.

En conclusión, a pesar de su pasado cimarrón, Nina no puede salir de su subalternidad a la que está condenada, llega al mundo predestinada al sufrimiento, se le acaba diluyendo la voz y encerrándola en la cárcel de su cuerpo, en los estereotipos eróticos que refuerzan la imagen de la negra lujuriosa, su tragedia le despoja de su autonomía y el mundo de babalawo le quita la agencia de narrar su propia historia. Esta novela “no logra emanciparse de cierta colonialidad del imaginario y del saber ni tampoco de la dominación masculina y blanca del campo literario” (Segas, en línea). Llama la atención sobre varios problemas raciales y de la marginalidad de los afrodescendientes en Cuba, pero no llega a dar una propuesta crítica a la problemática del género y la raza.

Fe en disfraz – Fe Verdejo y las esclavas manumisas de los siglos XVII y XVIII

La protagonista de *Fe en disfraz* es Fe Verdejo, una mujer negra venezolana, historiadora de gran prestigio y organizadora de la exposición destinada a las esclavas manumisas de los siglos XVII y XVIII en Latinoamérica. Su coprotagonista es Martín, un historiador blanco, que llega al seminario de Fe para digitalizar y recomponer archivos históricos. Él es el narrador que narra la historia en primera persona, pero la narración no es lineal: se entrecruzan el presente, los testimonios de las mujeres esclavizadas y dos documentos fechados en 1984 y 1985, ambos escritos en primera persona que relatan la primera experiencia sexual de Fe y de Martín, que incluye también detalles relevantes para entender el progreso identitario de cada uno. Peñaranda-Angulo critica la ausencia de la voz de Fe en la narración que impide su apreciación como una mujer totalmente liberada (Peñaranda-Angulo, 105). En cambio, me parece que la autora pretende desmontar el tópico del narrador típico (varón blanco) de la época colonial desde dentro. Usa una perspectiva que alude a la imagen de la mujer sexualizada, pero la impregna de una representación alternativa en la que Fe aparece como mujer negra empoderada que se sobrepone de las relaciones tradicionales de género, clase y raza, como sujeto protagónico actuante con posibilidad de agencia sobre su destino y el de otros (Valladares-Ruiz, 597). Se puede considerar la novela como polifónica, en la que se construye la historia por medio de diversas voces, y el lector debe recomponer las tres partes que pasan del pasado colonial al presente sin previo aviso (Méndez Panedas, 426).

La relación profesional y la sexual entre los personajes protagónicos se basa en la subversión del orden hegemónico colonial entre la mujer afro y el hombre blanco, lo que se manifiesta sobre todo en el posicionamiento. La autora revierte los papeles laborales tradicionales en cuanto al género y la raza, al colocar a Fe en el rol de la jefa. Mientras tanto, Martín observa y analiza cada movimiento de Fe, se siente una atracción inexplicable tanto física como intelectual por ella, por lo cual sus descripciones están impregnadas de sensualidad, la representa como una mujer racializada y sexualizada de toque místico en el contexto laboral también:

El fulgor de las bombillas fluorescentes rebotaba contra su piel tersa, oscura, como la de una talla. De tan oscura, a veces, no se lograba ver la definición de su rostro, que parecía hecho de una madera pulidísima. Llevaba el pelo siempre recogido en un moño apretado contra la nuca. Su carne lucía curva, apetitosa, bajo una falda de paño oscuro y una discreta camisa blanca. Blanco y negro ella toda, pupilas contra su cara, sus dientes contra sus labios, camisa contra piel. Blanco y negro era su hábito, como el de una monja. Ese fue el primer disfraz que le conocí. Disfraz de historiadora. Fe me atraía y me intimidaba. [...] Además, Fe Verdejo era inescrutable. Nadie sabía detalle alguno sobre su vida fuera de las paredes del seminario. Todos suponían que no la tenía. (Santos-Febres 2009a, 34-35).

Sin embargo, sus impresiones sobre Fe no se limitan a su condición de mujer racializada y sexualizada, sino destaca su particularidad profesional como historiadora y su posición como jefa:

No abundan mujeres como Fe en esta disciplina; [...] No son muchas las estrellas académicas con su preparación y que, como Fe, sean, a su vez, mujeres negras. Historiadores como Figurado Ortiz o como Márquez hay cientos de miles. Somos hombres de extensa preparación libresca, tan blancos como los pergaminos [...] Su prestigio como jefa de división y museógrafa se me presentaba como un reto, como un “detente” en el camino; también, como un señuelo. Ella era mi jefa. Era una mujer negra” (Santos-Febres 2009a, 16-34).

A base de los fragmentos citados se perfila que el disfraz de historiadora se basa en la dicotomía entre negro y blanco: una investigadora negra sobresaliente en el mundo académico dominado por hombres blancos; jefa de un hombre blanco, que desde niña es inspirada por la vida de mujeres blancas, “apasionadas, que fueron incomprendidas y se aislaron o las aislaron dentro de la sociedad en la que vivían” (Méndez Panedas, 428). Méndez Panedas afirma que Fe es una mujer de opuestos, que “accede al poder, pero niega su yo íntimo, es máscara fría de madera, sin gestos que delaten sus emociones, sus sentimientos, sin palabras que denoten su profunda soledad. El triunfo académico y social a costa de la dominación del deseo. El mundo del binarismo, blanco y negro separados, le asfixia el deseo” (Méndez Panedas, 428).

Los diferentes trajes de Fe simbolizan su personalidad multidimensional, el traje del quinceañero, el de historiadora y el traje de Xica da Silva: “que coinciden con tres momentos de su vida, de los que se irá despojando para llegar a ser ella misma y los que nos ayudarán a comprender a Fe como mujer negra en el siglo XXI que vive encerrada en la piel de otras mujeres que forman parte de su historia” (Méndez Panedas, 426).

Fe encuentra unos archivos que: “narraban cómo esclavas manumisas de diversas regiones del Imperio lusitano y del español lograron convertirse en dueñas de hacienda. Otros tan solo recogían testimonios de «abusos», en los cuales las esclavas pedían amparo real [...]. Un detalle resultaba curioso: la colección no tenía nombre.” (Santos-Febres 2009a, 22). Estos documentos “que el mundo historiográfico suponía inexistentes”, la guían hasta la Hermandad de las Mercedes donde encuentra el traje de Xica da Silva. Organiza una exposición, y se le abren nuevas puertas tanto en su carrera como en cuanto a su identidad.

Según la interpretación de Peñaranda-Angulo, el posicionamiento de Fe en el mundo académico y la falta de clasificación de los documentos dejan dos mensajes claros:

[...] las mujeres, particularmente las mujeres negras, no entran en la historia y tampoco hacen historia. La escogencia de un personaje como Fe Verdejo, una mujer racializada del «Tercer Mundo», y su rol como curadora de su historia, representa una nueva manera de contar el pasado, una reclamación, una subjetividad emergente de las mujeres afrodescendientes y

latinoamericanas, una transgresión al pensamiento colonial, un llamado a descubrirse (Peñaranda-Angulo, 104).

Comparto la interpretación de Peñaranda-Angulo, ya que la representación de Fe como una mujer educada y bien situada rompe con el estereotipo de que la mujer negra se destaca exclusivamente por su belleza física. Se la convierte en protagonista y recopiladora de su historia y de otras mujeres: “su profesión de historiadora le permite dos acciones: adjudicarle autoridad vivencial e intelectual sobre su agencia y evidenciar la crisis por la que atraviesa la disciplina” (Peñaranda-Angulo, 104).

Por su parte, Valladares-Ruiz identifica a Fe como “el hilo conductor y cohesionador de los distintos mecanismos de exploración de las memorias: la letrada/intelectual, la ancestral/emocional y la espectacular” (Valladares-Ruiz, 599). Se encarga de la investigación de documentos históricos que dan voz y nombre a “personajes desconocidos y a víctimas tradicionalmente silenciadas en la historiografía sobre el periodo colonial”, trabaja para “rescatar estas historias del anonimato para exhibirlas tanto en el ámbito público (en la exposición que organiza) como en el privado (en sus encuentros con Martín en su particular celebración del *Samhain*)” (Valladares-Ruiz, 606).

Los testimonios de las esclavas son denuncias judiciales que revelan las atrocidades, sufridas entre los siglos XVII y XVIII. Estos documentos, como la misma autora lo indica, “están montados sobre documentos falsos, falsificados, reescritos con retazos de declaraciones de esclavos que recogí de múltiples fuentes primarias y secundarias; que recombiné, traduje o que, francamente, inventé” (Santos-Febres 2009a, 117). Peñaranda-Angulo pone de relieve la relación entre la memoria y la ficción aludiendo a la lógica de Toni Morrison, según la cual la memoria es también ficción; es decir, la memoria también inventa, ficcionaliza cuando es necesario para recuperar los vacíos que son determinantes (Peñaranda-Angulo, 101). La invención del pasado es una estrategia: la autora utiliza la ficción para la reconstrucción literaria de las denuncias, y para “recuperar la historia de los descendientes de la trata negrera” (Peñaranda-Angulo, 102). Estoy de acuerdo con Peñaranda-Angulo cuando afirma que “al imitar el formato de la denuncia judicial se difuminan los límites entre lo real y lo imaginario. El documento histórico se complementa con el literario para intentar entender la realidad, de la misma forma propuesta por Hayden White en la que se concibe a «la ficcionalización» de la historia como una «explicación»” (Peñaranda-Angulo, 102).

El primer caso es el de Diamantina, que una vez ha pedido ya protección real al gobernador por los abusos de su ama: “En esa ocasión, declaró la esclava: «que la señora no para de injuriarme, de pegarme con un palo sobre el vientre y empujarme para ocasionarme

caídas». Mostró cicatrices de golpes y carnes moradas al veedor, una vez presentada la denuncia. Diamantina pedía la venia para buscar otra casa donde servir y otro amo que la comprara con sus hijos» (Santos-Febres 2009a, 28).

El documento menciona que la infertilidad de la ama, que da eco a la limitación reproductiva de la sexualidad de la esposa blanca, desde su posición moral superior desdeña a la mujer negra que en realidad es víctima de la proyección hipersexualizada del amo blanco. Cuando el gobernador interroga a la ama, se revela un asunto de celos por la relación sexual que su esposo tiene con Diamantina, por lo cual su representación sobre ella “refleja la caracterización prejuiciosa de las negras a partir de una mítica voracidad sexual y desvergüenza” (Valladares-Ruiz, 607):

Que los oía refocilándose por todas partes, su esposo bufando sobre el cuerpo de la esclava y que, más de una vez, los había visto «en el acto», él pinchándole la carne, mordiéndole los pechos y ella gritando como las «callejeras de la calle, como acostumbran las que son de su clase [...] las negras, personas sujetas a servidumbre, viles, de baja suerte, atrevidas y desvergonzadas [...] las criadas [...] corruptas como callejeras pues en realidad lo son, que así son estas mujeres todas y como tal se comportan» (Santos-Febres 2009a, 28).

De esta cita se ve que más bien el marido es el que tiene una “voracidad sexual” insaciable y que ejerce actos sexuales casi bestiales sobre el cuerpo de Diamantina, cuyos gritos son representados como si procedieran del placer. Representa a la mujer negra como lujuriosa, corrupta, para referirla usa expresiones como “endemoniada vil” y “perra malagradecida”. Además, la identifica como prostituta, lo que proyecta a todas las mujeres negras relacionando directamente su raza con la prostitución. Al final, la doña admite sus excesos por lo cual la esclava retira su pedido de cambio de amo.

El motivo real de la denuncia actual es anunciar la muerte del amo, “y acto seguido, para solicitar el cumplimiento del testamento en el que su antiguo amo declara a los hijos de Diamantina como los herederos universales de sus bienes” (Valladares-Ruiz, 608). Como bien afirma Valladares-Ruiz, esta historia “convoca algunos de los mayores temores de la sociedad colonial: las relaciones interraciales, el ataque a la pureza racial, el usufructo de las fortunas blancas por partes de afrodescendientes y el consecuente ascenso social de estos últimos” (Valladares-Ruiz, 608).

Valladares-Ruiz sugiere también que Diamantina ha explotado su supuesta hipersexualidad para seducir a su amo y adueñarse, ya que denuncia a su ama por el maltrato físico, pero no lo hace en contra al amo por los abusos sexuales, y, en comparación a la historia de las otras esclavas, ella es la única que “participa activa y gozosamente en sus encuentros con Tomás de Angueira” (Valladares-Ruiz, 608). En contraste con Valladares-Ruiz, me parece que,

respecto a los actos sexuales, el texto solo ofrece la perspectiva subjetiva de la ama que es poco fiable. El empoderamiento de Diamantina proviene más bien de su agencia: evalúa la situación dada, reconoce la oportunidad jurídica de retirar el pedido de cambio y espera la muerte de los amos. Saca provecho del estatus social del amo para conseguir herencia a sus hijos mulatos, y así, ascenso en la sociedad.

En la segunda denuncia, María y Petrona relatan que siete soldados las han forzado en grupo de manera sádica repetidas veces durante cuatro días. Los soldados tratan a las dos mujeres como objetos sexuales sin límites fisiológicos:

“«El primer día —cuenta Petrona— tres gendarmes entraron en María, uno por delante y otro por detrás, mientras otro le ponía su vergüenza en la boca hasta casi ahogarla. A mí me sujetaron dos y me hicieron mirar lo que hacían. Uno me tenía de las greñas y me forzaba a tomarlo con mi boca. Los otros dos tomaban turnos para entrar en mis naturas» [...]. «El último día se nos echaron indiscriminadamente. Uno, por delante; otro, nos metía su miembro de manera *contranatura* y otro nos tocaba entre las piernas, hasta que todos quedaron saciados»” (Santos-Febres 2009a, 41-42).

Los modelos eurocéntricos, al considerar inferior a la mujer sexualmente racializada, permiten a los soldados imponer a las dos mujeres bajo toda la perversión que les dé la gana (Peñaranda-Angulo, 107). Petrona queda embarazada, cuando la criatura ya tiene nueve años se la separan de ella, porque la ama ha aumentado la suma acordada para liberarlo. Petrona denuncia a la ama y pide la piedad del gobernador y que se acoja a su hijo a su amparo real (Santos-Febres 2009a, 40). Estas mujeres aparecen en la violencia como sujetos oprimidos, pasivos, pero salen de este posicionamiento y luchan por la justicia del niño.

El tercer testimonio es de Ana María, niña mulata de doce años que ha sido violada y luego golpeada con un zapato de tacones por un sobrino de su ama, porque le ha contradicho; todo su cuerpo está lleno de heridas, astillas y raspaduras. La ama pretende quitarle la credibilidad a la niña para evitar un borrón en la reputación del sobrino “inocente”: “la declaración de la esclavilla Ana María era pura calumnia y que su sobrino, siendo novicio de la orden jesuita de Cartagena, era incapaz de tal acción” (Santos-Febres 2009a, 50).

La cuarta denuncia se trata de Pascuala, considerada curandera y bruja. Es acusada de haber usado sus efluvios corporales para hechizar al hijo joven de un hacendado. El joven describe detalladamente su relación sexual con Pascuala. Peñaranda-Angulo ha llamado la atención sobre que la narración del joven guarda similitudes con la de Martín sobre su primer encuentro sexual con Fe en el capítulo X: “Ambos hombres atribuyen su deseo a formas inexplicables de seducción, remitiendo con ello al mito de la mujer como devoradora de hombres y a las habilidades de brujería amorosa atribuidas a las mujeres negras en los contextos coloniales” (Peñaranda-Angulo, 106). Por su parte, Valladares-Ruiz interpreta la atracción de

Martín por Fe como “la consecuencia natural de una fantasía recién descubierta y que tiene mucho que ver con dinámicas de dominación y sumisión como fuentes de erotismo. Asimismo, la caracterización racial de la protagonista introduce el paralelismo, por medio de un juego de espejos, que se nutre de las historias de las manumisas y de la vida de Fe Verdejo” (Valladares-Ruiz, 598). El Santo Oficio dirige el suplicio y purificación de Pascuala, relatan la humillación y los castigos brutales representándola como un ser demoníaco, además, aconsejan precaución y mantener distancia de ella para evitar ser víctima de sus embrujos.

Santos-Febres, gracias a la ficción, explora zonas oscuras silenciadas por la historia eurocéntrica hegemónica, representando una serie de violencias y castigos físicos sobre los cuerpos de las mujeres negras, siendo su mayor mérito reconocerlas “como sujetos portadores de derechos, ya que la mayoría de los documentos describen cómo estas mujeres se reconocen como agencia al acudir a un estamento legislativo para hacer algunas exigencias” (Peñaranda-Angulo, 102). Los documentos reflejan bien cómo la supremacía del hombre blanco busca la justificación de sus actos violentos en las tensiones raciales estrechamente vinculadas a la diferencia sexual. La autora remite los estereotipos relacionados con la hipersexualidad de las afrodescendientes, sin embargo, al representarlas “como sujetos resistentes capaces de acceder a pequeñas esferas de su humanidad”, invalida tal justificación de la esclavitud (Peñaranda-Angulo, 102). Maribel Arrelucea Barrantes explica que las esclavas ganaban muy pocos casos, pero seguían litigando, porque usaban el tribunal como espacio de negociación: “Ellas [las esclavas] entendían perfectamente cuáles eran sus derechos y a partir de ahí acudían a los tribunales para conseguir metas que tal vez no sean las que se mencionan en las demandas. Los documentos tienen información entre líneas y silencios que debemos saber interpretar y escuchar” (en Méndez Panedas, 425). En la novela, Fe adopta la capacidad de comunicarse mediante el silencio y la negociación para revertir los papeles dominada/dominante a nivel individual, mientras tanto, gracias a la exposición novedosa que organiza sobre la esclavitud, crea un nuevo discurso descolonizador del conocimiento y del saber que saca a sus antepasadas del anonimato y de la subalternidad: “Fe que me contaba cómo su conferencia había sido todo un éxito. Cómo rompió el molde de expectativas, presentando la otra cara de la esclavitud, la que muestran los relatos de sus esclavizadas que, sin dejar de ser las víctimas azotadas por los amos, se convierten en algo más” (Santos-Febres 2009a, 74).

Los legajos tienen una función organizadora también en el hilo de la narración, puesto que aparecen como puentes directos entre el espacio colonial, la adolescencia y el presente de Fe y Martín, que les permiten a descubrir las dinámicas del sistema de jerarquías raciales, reinterpretarlas y encontrar un propio método para el acto liberador a nivel emocional. Dicho

método es revivir la explotación sexual a través de la erotización y ritualización del dolor en una dinámica sexual anormativa, en la que se subvierte la jerarquía racial heredada de la época colonial. Los dos van explorando partes hasta ahora escondidas, mejor dicho, reprimidas de sus identidades, que se afloran a través de los documentos, del traje de Xica y de sus encuentros sexuales, simultáneamente descubriendo el vínculo entre la historia silenciada y la corporeidad femenina afrodescendiente como espacio de la memoria colectiva.

Tal historia colectiva pervive en el color de la piel de la mujer afrodiaspórica, siendo un momento clave de la novela cuando Martín busca la manera de visualizar a las esclavas para la exposición y se hace consciente de que ellas y Fe comparten este elemento común:

—¿A quiénes se habrían parecido esas mujeres?

—¿No es obvio, Martín? Se parecían a mí.

Me quedé mirando a Fe, en silencio. Curiosamente, nunca antes me había detenido a pensar que sus esclavas se le parecieran. Que ella, presente y ante mí, tuviera la misma tez, el mismo cuerpo que una esclava agredida hace más de doscientos años. Que el objeto de su estudio estuviera tan cerca de su piel (Santos-Febres 2009a, 53).

La Fe contemporánea encarna la misma entidad corporal e intelectual que el discurso colonizador racista y sexista pretendía oprimir a todos los niveles, excluyéndola de la historia y silenciándola en el espacio virreinal. De Lima Silva afirma que

El cuerpo femenino afrodescendiente es el lugar a partir del cual se pretende *des/re/pensar* el tema del conocimiento. El cuerpo es el primer texto que queremos leer. Leer el cuerpo es de alguna manera recontar la historia. Para leer el cuerpo es necesario observarlo detenidamente, mirar sus marcas, cicatrices, formas, las marcas dejadas por el tiempo. Leer es también tocarlo una y otra vez, sentir las partes adoloridas, redescubrir los lugares de placer, darse cuenta de las partes más sacrificadas, más cargadas. Leer el cuerpo es mirarse en el espejo, es verse, admirarse, pero es además mirarse con otras, mirarse en las otras (De Lima Silva, 24-25).

Esta idea se manifiesta en la narración, sobre todo en las escenas cuando Martín observa a Fe, sus descripciones logran con pocas palabras la visualización activando otras percepciones también.

La sexualidad es elemento central de la obra, que puede reproducir —y a la vez desmontar— diferentes jerarquías raciales. Para entender la complejidad de la dinámica sexual y la atracción que los protagonistas sienten, se debe mencionar sus primeras experiencias sexuales y el traje de Xica da Silva. Fe tiene su primer coito en su fiesta de quinceañera, un ritual de transición mediante el cual las chicas pasan de la niñez a la adultez, que para ella significa otra cosa: “A los quince años, mi abuela me sacó del convento para premiarme con una gran fiesta. Me mandó a cortar un traje de fantasía que hizo realidad todos mis sueños. Aquel traje era el premio a mi lealtad. Había cumplido los quince y nadie me había preñado” (Santos-Febres 2009a, 89). Su abuela elige a Aníbal Andrés, “un muchacho blanco como la

nieve, que va a llegar lejos se le ve” (Santos-Febres 2009a, 89), para que acompañe a su nieta al baile. La abuela los deja salir sin guardia, pensando que el muchacho es decente (igual como el sobrino de la ama de Ana María). Fe admite que ella lo ha besado primero,

Pero no me esperaba la fuerza con que me agarró por debajo el traje, me desgarró la ropa interior, me metió los dedos por dentro hasta ponerme de cuclillas [...] Forcejeé un poco, pero lo peor de todo fue cómo mi cuerpo respondió a cada empujón y a cada manoplazo. Respondió con sangre y con ardor. Respondió con un temblor intenso que salió, inesperado, de mi vagina. Latí completa, en carne viva, debajo del traje [...]. Tengo que admitir que me gustó aquella derrota. Aquella sumisión dolorosa, aquel dejarme hacer. No opuse demasiada resistencia (Santos-Febres 2009a, 90).

A base del fragmento citado se ve que Fe es violada, aparece como la dominada, en una relación amo-esclava, pero goza en su derrota, en su violación. Su cuerpo experimenta el dolor y el placer a la vez, y al disfrutarlo no deja que el hombre blanco expropie el orgasmo de manera egoísta.

Martín tiene su primer encuentro sexual el 31 de octubre, día de Sam Hain, que será el día de los rituales con Fe también, va a una fiesta disfrazado de don Juan Tenorio, se asume completamente su papel y conoce a una chica:

Pasé la noche entera encajado entre las carnes de aquella pobre muchacha, dándole empujones, como un poseso. Ella, tan borracha como yo, no hacía más que gritar; no sé si de placer, no sé si de dolor. [...]. Ese día me descubrí capaz de actuar de otra manera. De sentirme dirigido por esa extraña hambre que desde siempre me habita. Pero, pronto, quise olvidar (Santos-Febres 2009a, 97).

Los dos experimentan el aspecto violento de la sexualidad, una lucha de un cuerpo contra otro, para conectarse con una parte de sí escondida. Ambos se sienten avergonzados por el placer experimentado, por lo cual intentan silenciar esta primera experiencia que determinará su vida sexual adulta. Estos deseos sexuales, que Martín llama “dragón”, brotan con fuerza cuando Fe siente la primera vez la atracción inexplicable por el traje de Xica, y Martín siente la misma sensación inexplicable por Fe, después de haber experimentado una fuerte excitación sexual al leer los testimonios que narran escenas sexuales violentas, proyecta su fantasía sexual escondida sobre ella al relacionarla con las esclavas.

La referencia a la figura mítica de la historia brasileña, Xica da Silva y el uso simbólico del traje son particularmente significativos: ella era una esclava liberta, tuvo 13 hijos con Fernando Oliveira, su amo-amante, que les dio su apellido y consiguió poder económico y social. Ella llevó el traje en cuestión cuando su amante la introdujo primera vez en la sociedad: “El traje lo mandó a hacer en Portugal, con telas de seda cruda, pedrería, hilo de oro. De Oliveira quería que Xica respirara lujo, que aquel traje espantara todo recuerdo de esclavitud del cuerpo

de su amante” (Santos-Febres 2009a, 77). Xica salió de la subalternidad e incluso logró ser aceptada por la sociedad blanca.

Fe no puede resistir la tentación y, a pesar de las advertencias de las monjas, se viste con el traje: “Entonces, bajo aquel disfraz, la museógrafa Fe Verdejo se tiró a la calle y no regresó al seminario hasta la madrugada, con la piel hecha un rasguño y un ardor. Aquel fue el primer día de su rito” (Santos-Febres 2009a, 26). A pesar de la belleza y el lujo del vestido, “por debajo, Fe descubrió que el traje se sostenía por un complicado arnés de varilla y cuero. Las varillas estaban expuestas, su alambre corroído levantaba crestas de herrumbre filosa” (Santos-Febres 2009a, 25). Como Sauriol sugiere, “a cada herida que le inflige el arnés, Fe recuerda, eso es, siente y vive en carne propia las vejaciones sufridas por sus antepasadas. Literal y metafóricamente, el arnés del traje graba su cuerpo inscribiéndole en la piel esas historias de sexualidad obligada que presuponía la relación amo/esclava y las reintroduce en el presente de un ritual sadomasoquista” (Sauriol, 41). Mediante este dolor se reconecta con el pasado, las heridas y las cicatrices junto con el color de su piel la recuerdan al pasado de las esclavas. Según Méndez Panedas, “Santos-Febres eligió precisamente el traje de Chica da Silva como el último disfraz de su personaje, pudo haberle puesto cualquier otro disfraz, pero eligió precisamente el de una esclava liberta, que logró la libertad, la posición social y económica a través de la seducción y su poder sexual” (Méndez Panedas, 429).

Fe y Martín empiezan a sentir deseos profundos corporales a los que buscan satisfacción sexual y emocional. Fe integra a Martín en un lento rito sexual que repiten tres veces en el marco de la fiesta pagana de Sam Hain, la noche de Brujas, el 31 de octubre en el apartamento de la mujer. Durante las sesiones, Fe está llevando el traje de Xica que simboliza todo el pasado doloroso de sus antepasadas. El rito sexual revierte la dinámica sexual colonial, sobre lo cual Valladares-Ruiz sostiene que la relación de los jóvenes desestabiliza tal jerarquía, por lo que se entiende como “un fenómeno de redistribución de un poder determinado por la raza, el sexo y la clase —factores que condicionan la asignación tradicional de roles en las relaciones heterosexuales” (Valladares-Ruiz, 604). Algunos críticos como Sauriol y Valladares-Ruiz se acercan al tema de la sexualidad en la obra desde la perspectiva de prácticas S/M (sadomasoquismo) y DS (dominancia y sumisión) cuyo carácter performativo y la teatralización se manifiestan en los encuentros (Sauriol, 40; Valladares-Ruiz, 605). Por su parte, Lagauzière proporciona un análisis en profundidad sobre el masoquismo en el que destaca que

La «desviación» de la norma que opera el ritual radica esencialmente en su relación con el poder: construye una jerarquía en la que el control es intercambiable y experimentado alternativamente por cada uno de los amantes según las cláusulas de un contrato establecido entre ellos sin necesidad de «injerencia estática o política», y en la que, tanto el sadoquista como el masoquista

disfrutan alternativamente del ejercicio del poder, una dinámica, según subraya, impensable en la «realidad» social jerárquica (en Sauriol, 40).

Fe reapropia de los abusos físicos coloniales recreándolos desde el artificio erótico, logrando establecer una relación alternativa entre superior y subordinado. El rito creado representa el posicionamiento tradicional invertido: Fe está en posición superior, inicia el juego, determina las condiciones del encuentro, da indicaciones a Martín, “ella es la encargada de dosificar e, incluso, agudizar su propio dolor” (Valladares-Ruiz, 603). Martín es el subalterno, es sujetado al dominio emocional y físico de su jefa. Valladares-Ruiz usa el término *switch* (conmutador) del ámbito S/M para caracterizar la distribución de roles, y enfatiza su potencial destabilizador que cuestiona los papeles tradicionalmente asociados a las categorías sexuales y de género (Valladares-Ruiz, 605). Además, especifica que “caracterizado/a por su versatilidad, el/la *switch* tiene la capacidad de desplazarse a lo largo de diferentes zonas — desde la extremadamente activa/dominante a la extremadamente pasiva/sumisa— y, en la práctica, demostraría que estos roles sexuales no están exclusivamente vinculados al género, raza o carácter de sus intérpretes” (Valladares-Ruiz, 605).

En el primer encuentro, Fe se metamorfosea en “esclava” y asigna el rol del agresor para Martín, que después del acto se siente como “preso del rito”, y admite que paradójicamente se siente como “el penetrado”, “el desnudo”, “el venido”, a pesar de haber sido el dominante aparente en el sexo, siente vergüenza por el placer que ha experimentado a la “sumisión” de su jefa, realmente es “vasallo de las pulsaciones sexuales” de ella (Valladares-Ruiz, 605). Sus palabras construyen esta relación como un rito a lo largo de la obra y se autodefine repetidamente como víctima: “Me dirijo hacia la pira del sacrificio que es Fe Verdejo. No es curioso que ofrezca mi carne a su extraño rito” (Santos-Febres 2009a, 14) y “me encuentro de una blancura vulnerable, como de animal a punto de ser degollado” (20).

En el segundo encuentro, Fe es la *switch*, agarra el poder y se convierte en “dueña” de Martín. Lo domina verbalmente, es relevante destacarlo porque como narrador la cita literalmente pocas veces: “—Arrodíllate —me pidió en un susurro. [...] —Bésame. [...] — Martín, descálzame. [...] —Entra ordena Fe. [...] —Entra en mi carne, rómpeme la carne. Sácame de aquí. [...] —Sácame de aquí. Del otro lado de mis movimientos, el arnés raja la carne de mi dueña. Yo empujo, ella sangra, arde y gime. Me abandono al roce. Sufro con ella y sonrío” (Santos-Febres 2009a, 100-102). La sangre como motivo de la igualdad entre la mujer afro y el hombre blanco se repite en distintos puntos de la obra, cuya relevancia es que ataca al discurso de la pureza racial y la invención de alteridad del pensamiento colonial.

El tercer acto sexual representa la última fase del rito en la que el deseo más profundo de Fe se cumple: “salir de este cuerpo”, de tal cuerpo que era el espacio colonial de agresión, de tal cuerpo cuyo color encarna todos los traumas transgeneracionales con los que cada mujer afrodescendiente contemporánea debe afrontar. Este acto es el más simbólico, ya que no solo se trata de recordar los tormentos del pasado, sino también de liberarse de ello. En el punto culminante, Fe ordena a Martín que corte el traje de Xica para que ella se libere:

«Rompe el traje, desgárralo, sácame de aquí» [...]. Haré que mi dueña olvide quién ha sido. Historiadora famosa, aprendiz de monja, niña vejada. La haré sudar su vergüenza hasta que bame sin palabras desde el otro lado de su miedo, desde el otro lado de su soledad [...] Abandonarse es, a veces, la única manera de comenzar (Santos-Febres 2009a, 114-115).

La ruptura del traje por el mismo hombre blanco que antes le obligaba a poner este traje que nunca le correspondía a la mujer negra y la unificación de dos cuerpos humanos desnudos en un orgasmo mutuo, dejando atrás ideologías raciales, vergüenza y miedos, son actos liberadores que “simbolizan la reconciliación con el pasado histórico y la necesidad de sanar las heridas para poder seguir viviendo” (Méndez Panedas, 430).

El orgasmo en sí no necesariamente aparece como fuente de placer, sino como el punto culminante de un acto liberador que amplía la mente y genera un estado de conciencia alternativa para que Fe se sane de las heridas y se conozca a sí misma desde otra perspectiva. Por su parte, Casamayor-Cisneros argumenta que el cuerpo de Fe es un terreno para varias transacciones, puesto que a través de las heridas puede cuestionar su propia identidad hegemónica, pero también es el espacio para investigar a sí misma y re-inventarse (Casamayor-Cisneros, 149). En lo referente al orgasmo y al dolor, Casamayor-Cisneros afirma que

Alcanzar el orgasmo es acceder a una paz absoluta donde su yo más real, el cuerpo de Fe Verdejo alcanza una comunión transhistórica con los cuerpos sufrientes de sus antepasadas. Su cuerpo no es entonces solo espacio dominado o espacio de resistencia. Es también donde su dolor más íntimo, corporal, le permite descubrirse a sí misma. No en la posición confrontacional de quien se defiende de la opresión hegemónica, sino en tanto que sujeto aprendiendo a ser a través del conocimiento más profundo de sus propias heridas (Casamayor-Cisneros, 149).

Cabe añadir que, hasta este momento, se han seguido reproduciendo las mismas dinámicas jerárquicas en la obra, pero con roles invertidos, que son novedosos, con una diferenciación clara entre “ella” y “yo” (Martín). Este apogeo cambia la perspectiva narrativa a un nosotros que puede simbolizar la sobreposición de la jerarquización borrando los papeles de dominancia y sumisión: “Me hundiré dentro de ella hasta que gitemos juntos. Hasta que olvidemos juntos quiénes hemos sido” (Santos-Febres 2009a, 114-115).

En conclusión, la representación de Fe ataca la imagen subalterna de la mujer negra, inventada por los imaginarios coloniales-patriarcales. Como enfatiza Peñaranda-Angulo, “a

través de Fe Verdejo se ubica la génesis, el presente y el futuro de una subjetividad afrodescendiente que se niega a circunscribirse en los estereotipos marcados por el orden y el lenguaje colonial” (Peñaranda-Angulo, 104). Fe recopila, reescribe, reinterpreta el pasado de sus ancestros femeninos, y presenta al mundo la faceta olvidada, silenciada de la esclavitud, da voz y cara a las mujeres negras en el marco de la exposición que organiza. El nombre “Fe” simboliza la resistencia de estas mujeres que seguían adelante a pesar de las dificultades, y la esperanza en la persona de Fe para abrir nuevas dimensiones en el empoderamiento de la mujer negra.

A través de la erotización de la violencia y del dolor, Santos-Febres llega a mostrar un nuevo mecanismo para reconectarse con el pasado esclavista y deplorarlo, y asimismo muestra una posible salida para seguir en el futuro. El valor de la obra reside, por un lado, en la ficcionalización de la memoria, al llenar los vacíos oscuros del pasado mediante la reconstrucción literaria, y por el otro, en la capacidad de explorar tópicos coloniales y recontextualizarlos desde un saber decolonial alternativo.

Conclusiones

El objetivo del estudio ha sido ofrecer una lectura crítica e interpretar la representación literaria de la figura femenina negra y sus identificaciones en dos novelas caribeñas contemporáneas: *Negra* de Wendy Guerra y *Fe en disfraz* de Mayra-Santos Febres. En el primer capítulo se ha presentado el surgimiento de los afrofeminismos como reacción crítica de la exclusión de la mujer negra de parte del feminismo blanco. Se ha mencionado el carácter inclusivo de los feminismos negros que no solo incorporan a la mujer negra, sino a los sujetos históricamente subalternos también, por lo cual esta puede construir solidaridades y alianzas con otros grupos marginados. Además, se ha ofrecido un breve recorrido sobre los principales estereotipos literarios que definían a las mujeres negras y mulatas en la literatura caribeña escrita sobre todo por autores blancos. El segundo capítulo ha sido dedicado a la interpretación de la obra *Negra*, y el tercero a la novela *Fe en disfraz*. A continuación, se compararán brevemente las dos obras a lo largo de los principales criterios de análisis.

En ambas novelas, la representación de las protagonistas alude a la imagen de la mujer negra sexualmente racializada, no obstante, las dos obras muestran diferencias relevantes en cuanto a su posicionamiento. En *Negra*, Nirvana aparece como una mujer hipersexualizada, todo su ser es entretejido de estereotipos y de estigmas heredados de la colonización, su falta de conciencia y agencia analítica no le dejan reconocerlo y salir del rol subalterno, que causará su tragedia innecesaria, y como consecuencia acaba reforzando los clichés inventados por el eurocentrismo. En la novela de Santos-Febres, Fe también aparece como mujer racializada, pero ella se sobrepone a su condición racial y sexual gracias a la subversión de los roles tradicionales entre mujer afrodescendiente y hombre blanco: se la posiciona como jefa, académica de gran prestigio y dueña del ritual. En caso de las mujeres esclavizadas surgen varios tópicos, como el de la curandera, el mito de la bruja negra lujuriosa como justificación de la violencia, el tratamiento de ellas como objetos sexuales. Muchos de estos tópicos aparecen en *Negra* también, sin embargo, las esclavas son conscientes de sus posibilidades frente a la hegemonía del sistema racista y machista, por consiguiente, usan la audiencia como espacio de negociación, es decir, se manifiestan como sujetos actuantes. Este tipo de resistencia no organizada y el cimarronaje cubano asumido por Nina son dos experiencias históricas de resistencia de las comunidades afrodiaspóricas en Latinoamérica que son reclamadas por los afrofeminismos a reconocerse de parte del feminismo blanco.

El color de la piel en ambas novelas es el símbolo primario de la memoria colectiva. En caso de Nina, su relación con su propio color es bien ambiguo: al principio se autodefine desde la perspectiva del colonizador como un borrón, más tarde su negritud es un elemento

fundamental de su identidad, fuente de orgullo y rastro del pasado cimarronaje de sus ancestros, que inspira su carácter rebelde. No obstante, tal ambivalencia no le permite conectarse plenamente con su pasado y ver su realidad tal como la es: racialmente marginalizada, en la que el racismo sigue siendo institucionalizado. En *Fe en disfraz*, la piel, las heridas y raspaduras en ella, junto al cuerpo femenino negro son espacios en el que pervive la historia colectiva, se acumulan los traumas físicos y emocionales sufridos, que se trascienden a las generaciones contemporáneas. El arnés debajo del traje de Xica que se clava tanto en la carne de Xica como en la de Fe, simboliza el dolor de “una imposible identificación total con los valores dominantes” (Casamayor-Cisneros, 146). Fe experimenta en su propia piel y carne los abusos físicos, usa su propio cuerpo como espacio para reconectarse con este pasado doloroso codificado en su cuerpo, y luego para liberarse de ello.

La sexualidad desempeña un papel central en ambas novelas, que abundan en escenas eróticas, pero la función asociada al coito es bien distinta. Los actos sexuales en *Negra* no transmiten significado más allá del cliché de la carnalidad exótica, así dando eco a la promiscuidad sexual de la mujer negra lujuriosa y representando a Nina como fuente insaciable de sexo intenso, casi bestial. A pesar de que se tematiza el placer egoísta del hombre blanco, la deshumanización y la objetivación sexual de la mujer negra en el marco de la relación explotadora con Jorge, ella lo acepta sin cuestionarlo, hecho que está en contradicción con su cimarronaje: se queda pasiva e ignorante en la dinámica heteronormativa. Por su parte, Santos-Febres revela violencias sexuales y castigos físicos en los testimonios de las esclavas retomando varios tópicos y mitos, y mediante las descripciones plásticas, casi naturalistas, se demuestra la ferocidad sexual y la perversión del hombre blanco en contra de los cuerpos de las afrodescendientes, sin dejar lugar a ningún tipo de romantización. El ritual sexual entre Fe, como dueña, y Martín, como subalterno, revela una práctica sadomasoquista en el que se “introduce[n] nuevos factores raciales, socioculturales, sexuales, genéricos” (Casamayor-Cisneros, 142). La subversión de los roles tradicionales entre la esclava y el amo blanco lleva a los personajes a descubrir nuevas partes profundas de sus identidades, es decir, en vez del acto sexual en sí, se da énfasis a las profundidades espirituales que este revela. La función principal del coito es la recreación de la esclavitud y la liberación de este trauma para seguir adelante en el presente.

En conclusión, *Negra* es, como la define Wendy Guerra, un “tropidrama”, escrito desde la perspectiva exterior del imaginario eurocéntrico para un público europeo que muestra muy bien que, al tener una protagonista afrodescendiente, la obra no se convierte en una propuesta afrofeminista. Por su parte, *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres se puede entender como una

reflexión afrofeminista sobre la explotación sexual de la esclavitud como memoria colectiva, cuyas heridas en la piel negra deben ser curadas desde la destrucción de la negación.

Bibliografía

- Casamayor-Cisneros, Odette. “Cuando las negras se desnudan: la experiencia inasible del cuerpo caribeño y afrodiaspórico en la creación plástica de María Magdalena Campos-Pons y la narrativa de Mayra Santos Febres”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 19, no. 38, julio de 2015, pp. 137-158.
- Carta, Massimiliano. “Mujeres como islas: la herencia cultural y religiosa afrocaribeña en las obras de Mayra Santos Febres, Wendy Guerra y Rita Indiana”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, no. 48, octubre de 2020, pp. 110-132.
- De Lima Silva, Silvia Regina. “Con la lengua del despojo: un diálogo entre epistemología e identidades en América Latina y el Caribe”. *Pasos*, no. 138, 2012, pp. 22-30.
- Fleites Lear, Marisela. “¿Por dónde le entra el blanco al coco? Recetas para un destino racializado en *Negra* de Wendy Guerra”. *A Contracorriente: una Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 21, no. 1, octubre de 2023, pp. 156-179.
- Garcés Marrero, Roberto. “Yewá, la reina del cementerio en la santería cubana”. *Revista M.*, vol. 8, no. 15, 2023, pp. 1-14.
- Guerra, Wendy. *Negra*. E-book, Anagarama, 2013 (a).
- Guerra, Wendy. “Wendy Guerra: De Cuba sólo se puede escribir desde dentro”. *Diario de las Américas*, 2013 (b), <https://www.diariolasamericas.com/wendy-guerra-de-cuba-solo-se-puede-escribir-dentro-n2898186>
- Guerra, Wendy. “Página Dos: Wendy Guerra”. *RTVE Página Dos*, 9 de febrero de 2014, <https://www.rtve.es/play/videos/pagina-dos/pagina-2-entrevista-wendy-guerra/2388435/>
- Jabardo Velasco, Mercedes, (ed.). *Feminismos Negros. Una antología*. Villatuerta: Traficantes de sueños, 2012.
- Marimon Mendoza, Odelaids Vaneza et al. “El cuerpo femenino en la novela ‘Fe en disfraz’, de Mayra Santos Febres. Estado del arte (original)”. *Revista Científica Olimpia*, vol. 20, no. 2, abril de 2023, pp. 80-88.
- Maroto Blanco, José y Zagan, Stefania. “El origen colonial de la violencia estética contra las comunidades afrodescendientes: una lucha contra el discurso racista de la belleza femenina”. En Arconada Ledesma, Pablo et al. (ed): *Nuevas aproximaciones a las realidades africanas y sus diásporas*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2022, pp. 169-184.
- Martiatu Terry, Inés María. *¿Y las negras qué? Pensando el afrofeminismo en Cuba*. Inédito, 2012. Fragmento disponible en línea: <https://negracubanateniaqueser.files.wordpress.com/2015/01/escritoras-afrocubanas-en-el-siglo-xix-antecedentes-del-feminismo-negro-en-cuba-1.pdf>
- Méndez Panedas, Rosario. “El regocijo del disfraz: ritual entre presente y pasado en la novela *Fe en disfraz* de Mayra Santos Febres”. En Botta, Patrizia et al. (coord.): *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 6, 2012, pp. 425-430. Italia: Bagatto Libri.
- Oyhantcabal, Laura Mercedes. “Los aportes de los feminismos decolonial y latinoamericano”. *ANDULI. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, no. 20, enero de 2021, pp. 97-115.
- Peñaranda-Angulo, Verónica. “La historia femenina negra o la herstory negra: *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres, lectura y reescritura de la historia desde y para las mujeres

- afrodescendientes”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 9, no. 18, junio de 2018, pp. 98-116.
- Pineda G., Esther. “Esclavitud, colonialismo y racismo discursivo en América Latina”. *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 2, no. 5, marzo de 2017, pp. 237-254.
- Rubiera Castillo, Daisy y Martiatu Terry, Inés María (coords.). *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2011.
- Santos-Febres, Mayra. *Fe en disfraz*. Guaynabo, Puerto Rico: Alfaguara, 2009 (a).
- Santos-Febres, Mayra. “Raza en la cultura puertorriqueña”. *Revista Poligramas*, no. 31, julio de 2009 (b), pp. 49-70.
- Santos-Febres, Mayra. “Mayra Santos-Febres y su literatura”. *Youtube*, subido por paraleerenlibertad, 3 de junio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=d28vTZ9pd9E&t=1253s>
- Sauriol, Lise. “Trauma y re-significación sadomasoquista de la jerarquía amo-esclavo en *Fe en disfraz*, de Mayra Santos-Febres” *Visitas al Patio*, no. 9, agosto de 2017, pp. 31-48.
- Segas, Lise. “*Negra*, de Wendy Guerra: ¿una novela afrofeminista?” *Études Caribéennes*, 4, diciembre de 2019-mayo de 2020. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/17686>
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Puede hablar el subalterno?* Traducido por Manuel Asensi Pérez. Barcelona, MACBA, 2009.
- Uxó González, Carlos. *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana. Una perspectiva desde los estudios subalternos*. Madrid: Verbum, 2010.
- Uxó González, Carlos: “Negras y mulatas en el siglo XXI: Una visión racializada del género en novelas cubanas”. *Revista Brasileira do Caribe, São Luis Br*, vol. 12, no. 23, julio-diciembre de 2011, pp. 117-140.
- Valladares-Ruiz, Patricia. “El cuerpo sufriente como lugar de memoria en *Fe en disfraz*, de Mayra Santos-Febres”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, no 40, agosto de 2016, pp. 595-616.