

*Negra y Sobre las olas:*  
**Identificaciones femeninas negras  
en narrativas cubanas contemporáneas**

por  
Adri González

Tesis de maestría en Español y Estudios Latinoamericanos

bajo la tutoría de Jon Askeland



Universidad de Bergen  
Facultad de humanidades  
Departamento de lenguas extranjeras  
Bergen, primavera de 2019

A las egguns que me acompañan, Virgilia, Zenaida, Nena y las dos Inés

A Georgina Herrera y a Nancy Morejón: mis mujeres

sin rostros, despiertas, ante el espacio de la selva lunar

A Mayda E. porque vivo, callada y literalmente, dentro de ti

*Para concentrar mis energías necesito integrar todas las partes de lo que soy, sin ocultar nada, permitiendo que el poder que emana de las distintas fuentes de mi existencia fluya libremente entre mis distintos seres, sin el impedimento de una definición impuesta desde fuera. Sólo así puedo ponerme a mí misma, con todas mis energías, al servicio de las luchas a las que me entrego y que forman parte de mi vida.*

AUDRE LORDE

*La hermana, la extranjera*

*Somos parte de un contingente de mujeres con identidad de objeto.*

SUELI CARNEIRO

“Ennegrecer al feminismo”

### **Mi más sincero agradecimiento**

A Sueli Carneiro por su útero, por sus brazos de matria y por enseñarme a nadar en las aguas del limbo

A Jon Askeland por acompañarme a ser *water under the ground*, por andar extirpándome ese Calibán que habita en mí

A Synnøve Ones Rosales por hacerme entender que con nosotrAs es otrA historiA

A Ariel Camejo por ayudarme a atar cabos sueltos desde una isla (la nuestra) que despunta

A Luanda.

Luanda, como dirían esas Ibeyis que también somos, *no man in the world is big enough for (your) my (our) arms*. Te amo a la Ibeyi, te amo a la mar

A Vanessa por nuestra “fuerza de triángulo” y por las horas; las pocas, las esenciales, las que necesito.

Vanessa, *de black moeuf à black moeuf, merci la miss*

A Fernando el viejo y a Fernando Lázaro, guerreros de mi madre y míos

A Joar, quien ha engrosado, engrosa y, quién sabe por cuánto tiempo, engrosará mi útero. Gracias por el amor de a-quién-se-come-el-tigre y el falo lobezno.

A Sigurd y a Fernando S. por ser hembras negras de mi inmensidad

A todas los seres y fuerzas, naturales y sobrenaturales, que han conspirado a mi favor

<b>Índice</b>	
Sumario .....	7
Abstract .....	7
INTRODUCCIÓN .....	8
Objeto de estudio .....	10
De Martiatu, de Guerra, de la mujer, de la palabra .....	11
Lalita: cuando nadie te quiera, te quiero yo .....	12
La guerra que está pa' Wendy, no hay chivo que se la coma .....	14
El problema y el estado de la cuestión .....	16
Justificación .....	10
Objetivo .....	22
Metodología y anclaje teórico .....	22
CAPÍTULO I: Camina, negra, y no yore. La representación de la negra y la mulata en la literatura cubana. ....	26
I.1 La representación de la negra y la mulata en la literatura colonial .....	27
I.2 La representación de la negra y la mulata en la literatura del siglo XX y XXI .....	33
I.3 Negras y mulatas agenciadas en el ambiente literario contemporáneo .....	41
Breve conclusión del capítulo .....	48
CAPÍTULO II: Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija.	
Subalternidad y Feminismo negro: Bases teóricas para esta investigación .....	50
II.1 Subalternidad .....	50
II.2 Feminismo negro .....	53
II.3 Subalternidad y Feminismo negro en el contexto de esta investigación .....	56
Breve conclusión del capítulo .....	58
CAPÍTULO III: Cuando tú ibas, yo venía.	
Identificaciones femeninas negras en <i>Negra y Sobre las olas y otros cuentos</i> .....	60
III.1 Identificaciones femeninas negras en <i>Negra</i> : Existir desde la subalternidad .....	60
a) Nirvana del Risco: Subalterna de nacimiento .....	60
b) El vientre pasivo negro como espacio de transgresión .....	63
c) Término marcado "negra". ¡Ah, tenía que ser...! .....	64
d) Un "no sé qué" que te culpa .....	69
e) La hipersexualización de la negra .....	73
f) El ventrílocuo: La fatalidad de una voz que no le pertenece .....	76
III.2 Identificaciones femeninas negras en <i>Sobre las olas y otros cuentos</i> : Recrearse feminista negra .....	90
g) Movilidad física y libertad sexual como actos de irreverencia .....	90
h) Se llama Lola y tiene historia: Un nombre conciliado con la identidad .....	96

i)	Discurriendo espacios: El canto, el danzón y el parque desarticulan la opresión .....	97
j)	Gestos transgresores contra el discurso del poder.....	103
k)	La sacralidad como el reclamo de una voz .....	106
	Breve conclusión del capítulo.....	111
	CONCLUSIONES .....	113
	Consideraciones finales .....	113
	BIBLIOGRAFÍA .....	118

## **Sumario**

Éste es un análisis sobre la identificación de la mujer negra cubana en la narrativa contemporánea de la isla. Las obras y autoras escogidas son representantes del contexto intelectual de los años dos mil: *Negra*, de Wendy Guerra y *Sobre las olas y otros cuentos*, de Inés María Martiatu. La selección de los textos se justifica a través de la metodología dirigida, por el tratamiento que en ellos de las temáticas de género y raza. Partiendo de criterios teóricos enmarcados en los estudios subalternos y el feminismo negro, proponemos un análisis literario donde se subrayan y explicitan los elementos que cristalizan la identidad de las afrocubanas. Concluimos con una tipología de personajes femeninos negros construidos a partir de las circunstancias ficcionales dadas en las obras.

## **Abstract**

This is an analysis of the identification of the Cuban black woman in the island's contemporary narrative. The chosen authors and works are representative of the intellectual context of the island in the 21<sup>st</sup> century: *Negra* by Wendy Guerra and *Sobre las olas y otros cuentos* by Inés María Martiatu. The selection of these works is justified by its treatment of gender and race. We propose a literary analysis based on theoretical criteria from subaltern studies and black feminism that bring out and make explicit elements used to crystalize the Afro-Cuban woman's identity in texts. We conclude with a typology of black female characters constructed from fictional circumstances in texts.

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación forma parte de la incesante búsqueda de identidades que conforman la cultura cubana. A esta última, nada la hace diferente del proceso de búsqueda de identidad del resto de las culturas del mundo, ¿o sí? C-U-B-A... la isla de todos los misterios encarnados en las botas de un traje verde olivo. ¿Quién duerme debajo de las botas?

Para intentar una respuesta está este trabajo. Entonces de nada sirve la tierra. Hay que volar, irse, cansarse de las fronteras habitadas y pisar terreno desconocido. Estamos en terreno de lo desconocido. Ni aquí, ni allá, ni en ninguna parte. Nadie las percibe. Son, sin embargo, terrenales. Son utilizadas, incluso, como terreno de *las* y *los* que andan, nadan y nada pasa. Que lleguen y se escuchen, que accionen y vivan, que pasen, se sienten y se acomoden; desde ahora y hasta el final de esta investigación, las identificaciones femeninas negras cubanas.

Esta disertación parte del análisis de los elementos que circundan las identificaciones femeninas negras, en dos obras de la literatura cubana contemporánea: *Negra y Sobre las olas y otros cuentos*. Si bien hay un acercamiento al tema de la **identidad** y la **representación** de la mujer afrocubana, conviene justificar nuestra elección por el término **identificaciones**. Especificar la diferencia entre identidad e identificación y justificar en qué medida el uno resulta más adecuado que el otro.

Para el tratamiento de identificaciones, utilizamos el concepto dado por Lacan desde el campo del psicoanálisis. Lacan define la identificación como “la cristalización de una identidad” (Rodríguez Sapey, 2011, 676). Por su parte, Sapey, explicando la definición de identidad desarrollada por Lacan, afirma que ésta parte siempre del otro y forma parte de la ilusión del yo. Se logra así una constatación del yo que no se realiza sino por la función del otro que lo determina (Rodríguez Sapey, 2011, 676-677).

Desde el campo del psicoanálisis, la noción de identidad se retoma como un concepto, ante todo, mediado por la identificación. Esta última es lo que conforma la consciencia y despertar del sujeto, en cuanto a los elementos que desea recuperar y aceptar de su identidad. Sin la identificación, o sea, sin este pacto entre el sujeto y su identificación con parte o totalidad de su identidad, esta última resulta inválida (Rodríguez Sapey, 2011, 676-677). Pudiéramos entender entonces la identificación como el proceso mediante el cual el sujeto se apropia de los elementos de su identidad. Aquellos que mejor le conviene o acepta.

En esta relación identidad-identificación, radica la verdadera cristalización, o sea, la concientización de lo que el sujeto tomaría como su identidad. No existe identidad legítima sin este “despertar”, sin esa *mise-en-rapport* con la identificación. Lacan la define como una operación a través de la cual se constituye el sujeto a partir del significante, cuestionándose acerca de aquello que podría ser sostén primero y último de la identidad (Rodríguez Sapey, 2011, 676-677).

Nuestro análisis pretende trabajar con aquellos elementos que cristalizan la identidad de la mujer negra afrocubana en la literatura contemporánea cubana. Esta cristalización, pretendemos demostrar, se realiza a través de circunstancias textuales que sitúan a las protagonistas negras como subalternas o que, por el contrario, las libera del estereotipo y les da autonomía y agencia en los textos.

Este concepto de identificación (o identificaciones) se torna diverso y variado, pues sus orígenes deben considerarse tanto desde el campo del psicoanálisis como desde el dominio del discurso. En el contexto de esta investigación, nos sirve la definición replanteada por Hall cuando explica que la identificación “es en definitiva condicional y se afina en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia. La fusión total que sugiere es, en realidad, una fantasía de incorporación” (Hall, De Gay, 2003, 15-16).

Incorporar esta diferencia de identidades de los personajes femeninos negros en el contexto textual en el que se les presenta, todo ello a partir de las circunstancias que han determinado esta representación, es en definitiva nuestra propuesta.

Luego, desde la óptica de los estudios subalternos, agregamos la perspectiva de Zagatto Paterniani cuando explica la identidad como una categoría negociada y situacional y la identificación como una definición que incluye la heterogeneidad del sujeto subalterno (Zagatto Paterniani, 2015, 176). Dentro de la dicotomía nosotros-el otro, refiere la autora, la identidad ha sido el resultado de una imposición por parte del sujeto estigmatizador y ubica al sujeto subalterno en una categoría monolítica e indiferenciada (Zagatto Paterniani, 2015, 176). El término identificación, para Zagatto, es incluyente de la heterogeneidad del sujeto subalterno.

Zagatto explica que la identidad del sujeto subalterno está siempre permeada por una posible estigmatización del sujeto colonizador. Por otra parte, la identificación da la posibilidad al sujeto subalterno de escoger los elementos en lo que quiere verse representado, dentro de ese gran marco que se asume como identitario.

Con estas premisas expuestas: La identificación como una categoría condicional, heterogénea y volitiva; nuestro estudio ha de entenderse como la exploración de identificaciones femeninas negras en los textos escogidos. Dígase como un análisis de las dinámicas que “cristalizan”, materializan la identidad de la mujer negra cubana.

### **Objeto de estudio**

Es interesante observar que, por lo general, la narrativa cubana actual muestra una subrepresentación del personaje del negro cubano como actor en la sociedad. Más sorprendente aún es encontrar textos cuyos protagonistas sean mujeres negras. Es el caso de las obras que he seleccionado.

En la literatura de la isla, de la negra no se habla o se habla para mal. Con el cartel de Invisibles y/o Estereotipadas se presenta su identidad en la obra de la mayoría de los escritores cubanos contemporáneos. Sirva esta investigación para dar otro paso en el proceso de reivindicación de las identidades afrocubanas en la literatura.

### **Justificación**

He pasado casi veinte años de mi vida sentada en auditorios. Llevo más de quince tomando clases de literatura francesa o francófona, española o hispanohablante. En este marco académico universitario que se extiende desde la Habana, pasando por Ginebra hasta Bergen, aún no he encontrado mi Medea en el espejo<sup>1</sup>. Investigar las identificaciones femeninas negras en la literatura contemporánea cubana no es un hecho fortuito. Se trata de darle espacio a lo presente in absentia de un tema nuevo y al tiempo ancestral en la literatura de la mayor de las Antillas.

Quedé constantemente abierta a la posibilidad de encontrarme, que llegara a mí, desde los programas de literatura, una obra, ¡la obra!, universalmente conocida, ampliamente trabajada, exquisita por sus valores literarios, que tuviera una identificación femenina negra como

---

<sup>1</sup> *Medea en el espejo* es una obra del dramaturgo cubano José Triana (1931) cuya protagonista, María, se considera una de las heroínas más importantes del teatro contemporáneo cubano. El personaje se caracteriza por su rebeldía ante el sistema patriarcal y racista que impera en la sociedad donde vive. María es mujer, es pobre y es negra.

protagonista. Obra en la que, por demás, este detalle pasara por alto. Que la protagonista quedara en su marco ficcional como cualquiera otra heroína, hecha de la sangre de su sangre, dueña del destino que afronta, mujer de aquí y de ahora, normal.

Para mí desilusión, esta obra no llegó.

A lo que más me aproximé fue a la tentación de escribir sobre subalternidad y feminismo negro en la literatura contemporánea cubana. Esta idea la tuve durante el curso de Teoría y método en la literatura latinoamericana (Teori og metode i latinamerikansk litteraturvitskap) durante el otoño de 2017 de la Universidad de Bergen. En este curso realicé una presentación sobre el artículo “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism” (Spivak, 1985, 243-261). Ésta era la clave que estaba esperando mi tres más dos<sup>2</sup>. Leyendo este artículo, se me dieron las nociones sobre la subalterna y los elementos que la convierten en un sujeto invisibilizado y falto de agencia dentro de una obra literaria de ficción, todo ello a partir del análisis de personajes femeninos en tres novelas clasificadas bajo la rúbrica de feministas. Un estudio similar podría ser llevado a cabo en la literatura cubana, pensé. Esta investigación resultaría bastante nueva en el campo de la crítica literaria contemporánea de la isla. Pues, aunque existen los trabajos que posteriormente mencionaré en el apartado **El problema y el estado de la cuestión**, ninguno engloba el análisis de las circunstancias en las que se cristalizan las identidades femeninas negras en la narrativa de dos escritoras (diferentes en cuanto a su raza, y a su generación), contemporáneas y desde la perspectiva de los estudios subalternos y del feminismo negro.

### **De Martiatu, de Guerra, de la mujer, de la palabra**

Inés María Martiatu y Wendy Guerra son dos nombres registrados dentro del círculo de intelectuales y artistas de la mayor de las Antillas. En su momento y desde sus circunstancias, cada una ha logrado establecerse en el medio cultural cubano, con la peculiaridad que implica ser mujer escritora en la isla<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> El tres más dos (3-2) constituye el ritmo que conforma la clave cubana, el elemento que caracteriza la música de la mayor de las Antillas. La clave sirve de guía a cada uno de los instrumentos y voces en la producción musical. Existe una correspondencia obligada entre el ritmo de la clave y el ritmo de los instrumentos armónicos y melódicos, para que resulte la música cubana tradicional.

<sup>3</sup> Conocidos son los percances a los que se enfrenta la escritora cubana, frente al sistema machista y patriarcal que desde hace siglos ha caracterizado la sociedad latinoamericana. Cuba no queda exenta del sexismo y la discriminación de género y raza en todos los niveles. Fernández de la Reguera Tayá refiere a Vera Kutzinski,

Nuestro trabajo se centra en el análisis de sus textos, por lo que conviene presentar, a manera de resumen, una caracterización de la obra de estas escritoras y los datos biográficos más relevantes.

### **Lalita: cuando nadie te quiera, te quiero yo**

Inés María Martiatu Terry (1942-2013) nació en el barrio de Cayo Hueso. El imaginario urbano, marginal, negro y habanero de este barrio, queda reflejado intacto en su obra, en una búsqueda de la representación cultural de los negros en Cuba. Su pertenencia racial al grupo que describe, la (auto)define como autora negra, consciente del estereotipo que todavía circunda a los afrocubanos y la falta de autores que escriben sobre este tema (Fernández de la Reguera Tayá en Martiatu, 2008, 189-190).

Martiatu se graduó como Licenciada en Historia en la Universidad de La Habana. Sus estudios de música en el conservatorio Amadeo Roldán y su participación en disímiles seminarios de teatro, etnología y folklore, le permiten desarrollar una carrera no solo como autora, sino también como asistente de dirección de cine, productora radial y crítica cultural. En la teatrología cubana, Martiatu creó una especialización con su estudio de la influencia en el teatro cubano, de los aspectos mitológicos, tradicionales y rituales provenientes de las diferentes culturas africanas enraizadas en Cuba ([directoriodeafrocubanas.com/2016/01/24/ines-maria-martiatu-terry/](http://directoriodeafrocubanas.com/2016/01/24/ines-maria-martiatu-terry/)). Su trabajo se enfoca en la influencia de los afrocubanos en todas las manifestaciones culturales de la isla; y en especial, en los aspectos que competen a la mujer negra, protagonista en casi todos sus relatos.

*Sobre las olas y otros cuentos* está conformada por nueve relatos cuyo trasfondo recrea las prácticas culturales, históricas y sociales de los afrocubanos. Para Fernández de la Reguera Tayá, en esta obra,

---

*Sugar's Secrets: Race and the Erotic of Cuban Nationalism* (Charlottesville: University of Virginia Press, 1993) para señalar esta dificultad. Kutzinski señala que la mujer cubana en general, y en particular la mujer no blanca, ha sido excluida como sujeto autoconsciente del discurso cultural nacional. Su voz se ha perdido en la noción de mestizaje que este discurso nacional cultural se empeña en promover.

“the author’s interest in treating historical, cultural, and sociological aspects of people of African descent (re)situates the participation of black and mulatto women in the formation of Caribbean culture and the Cuban nation” (Martiatu, 2008, 189).

Su relevancia consiste en “ofrecer un discurso cultural e identitario alternativo de los tópicos esenciales para la población negra en general y para la mujer negra en particular” (Martiatu, 2008, 190). Lalita, como era conocida Martiatu entre sus amigos y familiares, fallece en el año 2013. Nos deja un legado concluido que pretende, sobre todo, visualizar el aporte de la intelectualidad negra a la formación de la cultura nacional y el papel relevante de las mujeres afrodescendientes en las diferentes etapas de la historia cubana<sup>4</sup>.

Inés María Martiatu construye una protagonista negra apoderada de su existencia. Desde su posición como perteneciente al grupo de mujeres negras, no es este, sin embargo, el único rasgo constituyente que la identifica con sus personajes. Se trata sobre todo del tipo de contacto que Martiatu ha tenido con la opresión y de cómo ha resuelto el conflicto entre el canon establecido para la mujer negra desde la narrativa y la representación de estas identidades en su propia obra. Provoca deslocalizaciones en sus personajes a partir de la libertad que oferta. Sus personajes representan lo que es la propia autora, ella en primera instancia: esta perspectiva de libertad y voluntad como modo de apropiación de sus personajes, permitiéndoles desarrollarse de acuerdo con su carácter, desde su propia racionalidad, locura, criminalidad, creatividad...todo ello a partir de sus individualidades (y aquí regresamos a Hall y sus identidades fragmentadas). Estos elementos descartan la posibilidad de un nuevo estereotipo de la feminista preconcebida como fuerte, resistente, guerrera; y al mismo tiempo es un punto de partida, una plataforma para, desde la individualidad de cada una, reconstruirse, empoderarse, llegar a donde se quiere llegar y, si es que se quiere, emprender (o no) la lucha por la reivindicación de estas identidades.

---

<sup>4</sup> En esta investigación desarrollamos más adelante el apartado **I.3 Negras y mulatas agenciadas en el ambiente literario contemporáneo**. En este apartado se hace referencia a la importancia de Inés María Martiatu en su función de agente literario para las mujeres negras productoras de textos.

## **La guerra que está pa' Wendy, no hay chivo que se la coma<sup>5</sup>**

Wendy Guerra (La Habana, 1970) pertenece al grupo de escritores llamados “los nietos de la Revolución”. Una generación de autores asfixiados por el sistema revolucionario cubano y silenciados por la censura intelectual en la isla. La implicación de la Revolución Cubana en su obra está reflejada desde la frustración y las imposiciones que marcaron a esta generación, crecida en la separación y el exilio de los cubanos. La obra de Guerra versa sobre el “irse o el quedarse” en una patria que le duele y que no le pertenece. El exilio y la resignación de vivir en Cuba son temáticas recurrentes en su obra. Guerra escogió quedarse, ahí sigue hasta la fecha. Haciendo las páginas de un diario nacional, dividido entre los presentes y los ausentes. Creando desde esa misma realidad que ha provocado el trauma del abandono del que sufre su generación.

Graduada de la Escuela Internacional de Cine en San Antonio de los Baños, fue instruida y empoderada en su carrera autoral por Gabriel García Márquez. Con un cúmulo importante de publicaciones y premios internacionales, la narrativa de Wendy Guerra está ubicada dentro del género auto ficción donde la autora recrea circunstancias y experiencias autobiográficas en sus obras. Ella misma se ha calificado como una escritora de diarios vistos como espacios performativos<sup>6</sup>. Entre sus novelas más relevantes están *Todos se van* (Premio Bruguera, 2006) y *Nunca fui primera dama* (Bruguera, 2008).

En *Negra* (Anagrama, 2013), la novela de su autoría que hemos seleccionado para esta investigación, se destaca el protagonismo de una mujer cubana afrodescendiente, Nirvana del Risco, que se devela ante el mundo como rebelde en su tierra y fuera de ella.

Pese a su conocimiento de las reglas sociales, místicas y religiosas a las que se han acogido todas sus antecesoras, Nirvana del Risco decide romper con ellas. En el resumen que de la novela se realiza en el sitio de la editorial Anagrama se la describe como una “obra de

---

<sup>5</sup> Aquí realizo una adaptación del refranero popular cubano con la expresión que reza “*La yerba que está pa' uno, no hay chivo que se la coma*”. El refrán trata del determinismo y de la influencia del destino en la vida de los cubanos. El refrán, como fenómeno lingüístico, constituye una práctica cultural importante en la sociedad cubana.

<sup>6</sup> Entrevista a Wendy Guerra en el corto documental Havana Cultura. Internet. <https://havana-club.com/en-ww/havana-cultura/wendy-guerra>. Accedido en marzo de 2018.

escritura íntima y femenina de la cultura afrocubana”, sus mitos, sus rituales y sus inhibiciones.

En este libro, Wendy Guerra pretende denunciar la incomodidad de su personaje protagónico, en un sistema político-nacional que no la aguanta, que la revienta por el mero hecho de oponerse a todas sus reglas. Guerra ha atribuido sus experiencias, desde su posición en la sociedad, a un personaje femenino negro. La propia autora afirma en una entrevista sobre la construcción de su personaje:

“Yo escribí esta novela para decir ciertas cosas que alguna manera yo siento siendo blanca. Y me parecía que este era un pretexto muy grande para hablar de cosas que me suceden a mí y le suceden también a la protagonista a Nina, Nirvana del Risco. Decir ciertas cosas que yo siento siendo blanca

(<http://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-dos/pagina-2-entrevista-wendy-guerra/2388435/>).

Nirvana es mujer, es negra, es modelo fashion, es bisexual, es autónoma y es, sobre todo, un arranque de irreverencia y crítica ante la realidad que la circunda y donde sobrevive. La novela ha sido catalogada como “polémica y polifacética” ([http://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/negra/9788433997685/NH\\_521](http://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/negra/9788433997685/NH_521)), “escrita con un lenguaje exuberante, donde el erotismo y la sexualidad de Nirvana del Risco se refieren sin tapujos en La Habana evocada y revisitada por Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre” (ibidem). Wendy Guerra, desde sus páginas, continúa blogueando el abandono, la sensación de soledad (física e intelectual), el calibre de su silenciamiento en el país.

Nirvana del Risco constituye la única protagonista negra, hasta el momento, en la obra de Wendy Guerra ¿Acaso Guerra pretende utilizar un personaje femenino negro como anacrónico y desfasado para denunciar la inmovilidad social de las negras y los negros en la sociedad cubana posrevolucionaria? ¿Acaso pretende convertir a Nirvana en un instrumento de denuncia contra el racismo en Cuba? ¿Se trata de recrear una metáfora de la tragedia a la que se dirige el sistema político-social cubano en decadencia? ¿Por qué Guerra utiliza la metáfora de la negra cubana como presagio o anunciación del desastre de La Habana, de la Cuba, al borde del colapso? ¿O se trata de la imposibilidad de la autora, a partir de la posición de privilegio desde la cual escribe, de representar una identidad femenina negra cubana, fuera del estereotipo establecido en la literatura?

Nuestro análisis va más allá del mero hecho de la pertenencia racial de las autoras a una u otra raza. Se trata de explicar, lo que entendemos, se da como una causalidad en el contexto particular de nuestra investigación: Las identificaciones femeninas negras, orientadas hacia uno u otro tipo de personaje, parte de los tipos de representación que se ha plasmado en los textos.

### **El problema y el estado de la cuestión**

Para nadie es un secreto que la humanidad en general, y en particular la sociedad cubana, lastra las consecuencias del flagelo de la esclavitud y del colonialismo. Estos fenómenos marcaron una pauta en la realidad, tanto histórica como ficcional, donde las mujeres afrodescendientes vinieron a ocupar el último escalón de la pirámide social y literaria. El estereotipo en su representación, heredado del período colonial, se ha sostenido y repetido en la narrativa de los años dos mil.

Walterio Carbonell expresa lo que constituye el origen histórico y social de los rasgos que caracterizan la representación de las negras en la narrativa cubana. Hablando del accionar de los colonizadores para con las mujeres africanas llegadas a la isla. Carbonell afirma que “hicieron de la hembra un objeto de posesión doble, de posesión para el trabajo y de posesión sexual” (Carbonell, 2009, 110).

Tras la lectura de diferentes trabajos de crítica literaria, puede constatar que la identidad de la mujer negra cubana sigue siendo subrepresentada, subestimada, subtratada y subyace para dar vida y cabida a otras identidades. Es en efecto subliteraria. Va arrastrada por la corriente del silencio y ha sido negada por el racismo y la discriminación de género presentes aun en la isla y reflejados en la mayoría de las obras de la narrativa.

El problema radica en la falta de representación en la literatura contemporánea, de mujeres negras, ubicadas fuera del modelo estereotipador que les ha sido impuesto desde el período colonial. Existe además un déficit de estudios que expliquen por qué se mantienen estas mujeres bajo posición subalterna; así como una ausencia de análisis sobre sus posibilidades de romper con este estereotipo, desde el contexto ficcional narrativo en la Cuba de los 2000.

Los trabajos que refiero a continuación no tratan exactamente el tema que proponemos investigar en esta tesis, sino que nos sirven como telón de fondo donde se proyecta esta

investigación. Resulta imposible, sin embargo, prescindir de ellos, pues no se puede realizar un análisis de los elementos textuales que (de)construyen la identidad de la mujer negra cubana, sin antes indagar en lo que se ha hecho anteriormente, respecto a estas identidades; su representación en la literatura y la manera en que estas han sido abordadas desde la crítica literaria.

Nuestro análisis se enfoca en los géneros novela y cuento, por lo que nos parece conveniente explorar, en alguna medida, la representación de la mujer afrodescendiente y el análisis de esta representación, desde diversas manifestaciones literarias tales como la poesía, la propia novelística y la dramaturgia.

Los estudios sobre la mujer negra cubana desde una perspectiva literaria, ha de puntualizarse, son relativamente recientes. Este tema no ha motivado gran interés o tenido amplios antecedentes en la historia de la crítica literaria de la isla y, nos atrevemos a afirmar, han estado limitados por los mismos tópicos adversos que inhiben la visibilidad de este tipo de identidades, tanto en el orden social como académico del país. Partimos del hecho de reconocer que los estudios sobre la mujer negra cubana, su identidad y su representación en la literatura, también están condicionados por el género y la raza<sup>7</sup>.

Cabe señalar que en reiteradas ocasiones constatamos un vínculo entre la aparición de este tipo de estudios y la pertenencia de las intelectuales, académicas, activistas y artistas que emprenden tales investigaciones, al mismo grupo racial-genérico del cual pretenden ocuparse. Ya más adentrada en la investigación, comprendimos que esta coincidencia entre autora y sujeto del estudio no esconde un hecho fortuito, sino que se trata, más que de casualidad, de una causalidad.

Pertenecer al mismo grupo étnico-racial-genérico, da probablemente mayores posibilidades de comprender las necesidades y problemáticas de la mujer negra, pero ello no garantiza que exista una concienciación sobre lo relevante de implicarse en estos análisis y desarrollar la acción, para llegar al cambio reivindicativo en el papel de estas mujeres en la sociedad. La llave que han conseguido las intelectuales negras para aunar los intereses del resto de la

---

<sup>7</sup> O viceversa, y es que da rotundamente igual. Cuando se trata de categorías impuestas por el orden hegemónico, no tiene mucha importancia en el orden que se traten, sino tratarlas y al tiempo destratarlas. La raza y el género constituyen las categorías de base para la interseccionalidad con las que opera el feminismo negro. Esta noción de interseccionalidad conforma el espacio donde se establece el contacto entre las herramientas de subyugación hegemónica, provenientes de las nociones de otredad que ha establecido el sistema de poder sobre determinados individuos.

comunidad de mujeres negras ha sido la implicación de las primeras no solo como analistas sino también como activistas.

Al decir de Patricia Collins, las intelectuales negras y, en especial, las intelectuales negras norteamericanas, han tenido un papel esencial por sus contribuciones al movimiento feminista negro, una de las bases teóricas de esta, nuestra investigación. Esta función no solo se ha basado en realizar las preguntas adecuadas, abordar todas las cuestiones y puntos de vista que interesan y competen a la mujer negra desde el punto de vista teórico; sino que, además, ha sido desde el inicio una mezcla de teorización y práctica, de análisis y activismo. Es esta relación entre el tratamiento abstracto y pragmático de las problemáticas que atañen a la mujer negra, habilidad desarrollada por las intelectuales que pertenecen a este grupo, la que les ha permitido analizar estas cuestiones a partir, fundamentalmente, de sus propias posiciones sociales, políticas, genéricas y raciales, todas de oprimidas (Jabardo, M et al., 2012, 118).

Según Collins, siendo a la vez analistas y activistas, las intelectuales negras se han apartado de la perspectiva exclusiva como eruditas y escritoras. Este apartamiento e implicación en la acción política, les ha permitido establecer las alianzas correspondientes con las mujeres ubicadas, por ejemplo, en la clase trabajadora, con las amas de casa o con las artistas.

Vale aclarar que la diversidad de pensamiento, teorías, modos de vida, profesiones, nivel académico y orígenes sociales causan, en principio, una diversidad en el modo de pensar y de acción, que no necesariamente implica un punto de vista en común, regido por el mero hecho de compartir la condición de ser mujer y negra. Esto no es suficiente para hacer entender a todas las que comparten estas dos condiciones, la importancia de su agencia como catalizador para el cambio social que se requiere. Sin embargo, el nexo imbricado del trabajo intelectual y el activismo ha funcionado como *tiret d'union* para crear una relación con el resto de la comunidad de mujeres afrodescendientes. El mismo nexo que convirtió el feminismo negro en una “teoría social crítica” (ibidem).

Regresando a las disertaciones que anteceden esta investigación, se encuentra, por ejemplo, el artículo “El discurso desincretizador y womanista de Georgina Herrera: hacia una descolonización de la espiritualidad de la mujer negra cubana” (Zapata-Calle, 2017, 79-100).

Zapata-Calle se propone demostrar cómo se dan en la poesía de Georgina Herrera<sup>8</sup> elementos que hacen a la mujer afrocubana meritoria del derecho al liderazgo religioso, recuperando las prácticas yorubas ortodoxas y el papel activo de las mujeres en estos rituales.

Luego se encuentra el artículo “Funcionamiento del personaje femenino negro en la novela cubana antiesclavista” (Bille, 2009). Bille analiza, a través de cinco novelas cubanas antiesclavistas, la acción del personaje femenino negro y el papel que desempeña en la estructura de la obra.

Incluso puede accederse a la tesis doctoral *Máscaras en los espejos de la procesión postcolonial: rebeldía de la mujer afrodescendiente en el teatro afrocubano contemporáneo* (Fajardo-Cárdenas, 2010), donde el autor analiza tres protagonistas afrodescendientes del teatro moderno, examinando su desobediencia y rebeldía contra el poder patriarcal que las subyuga.

Estos trabajos aparecieron como resultado de un mes de búsqueda de fuentes que trataran el tema o temas semejantes al de nuestra investigación.

Tuvimos acceso además al libro *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana. Una perspectiva desde los estudios subalternos* (Uxó González, 2010) que, considero, es uno de los antecedentes de mayor y más valioso aporte para mi disertación. En esta publicación, Carlos Uxó González examina la representación en la narrativa cubana de ficción del personaje del negro. En su introducción, explica que su libro pretende “establecer, a través del análisis de dicha representación, la relación entre ésta y la perpetuación de la posición subalterna del negro, y determinar hasta qué punto la primera generación de escritores nacidos y educados en la Revolución (los Novísimos) rompen con las tradiciones observables hasta entonces o se adhieren a ellas” (Uxó González, 2010,13).

Sirve aclarar que esta obra fue determinante para ayudarnos a echar alas y raíces en nuestra búsqueda, pues nos dio noción de la existencia de estudios académicos serios, en un tema semejante al que pretendemos tratar en este trabajo.

Otro de sus trabajos que representó una guía para nuestra investigación, es “Negras y mulatas en el siglo XXI: una visión racializada del género en novelas cubanas” (Uxó González, 2011).

---

<sup>8</sup> Georgina Herrera (1936), poetisa salda a la luz en los albores del triunfo de la Revolución cubana, ha sido representativa y representada como muestra de los “logros” que han alcanzado las mujeres negras en la isla, después del triunfo de la Revolución. La agencia de la propia Georgina Herrera es otro tema de análisis o debate, pues al tiempo que, beneficiada, ella también sufrió, “en obra propia”, de la invisibilidad. Sus trabajos no han contado con las posibilidades de publicación con las que se ha privilegiado a otros autores cubanos.

Uxó se concentra en la representación de la mujer negra y mulata cubana en cinco novelas publicadas en la primera década de los años dos mil.

Por su relevancia como antecedente del tipo de análisis que realizamos en esta investigación, profundizaremos en este trabajo y así demarcar las diferencias con el tipo de análisis que proponemos.

El objetivo de Uxó González es el de mostrar, a través del análisis de los personajes protagónicos femeninos negros, cómo la representación de estos en las novelas reproduce o inhibe el estatus de subalterno de la mujer afrocubana. En esta ocasión, cuestiona la cosmovisión que construye a la mujer negra cubana desde la literatura. Se propone además demostrar la invisibilización de estos personajes en un estudio mayor del que forma parte este artículo, sobre la representación de los afrocubanos en cien novelas contemporáneas de escritores de la isla.

Uxó señala algunas conclusiones indicativas que consideramos relevantes para el desarrollo de estudios posteriores sobre este tema: En primer lugar, la presencia de personajes femeninos negros en la narrativa actual cubana es deficiente. De sesenta y dos novelas de muestra, que hasta el momento de publicado el artículo había registrado Uxó, solo catorce de ellas cuenta con un protagonista negro y, de estas catorce, solo ocho tienen una protagonista negra.

La segunda conclusión indica la sexualización y/o hipersexualización tanto del hombre negro como de la mujer negra y mulata<sup>9</sup> (Uxó González, 2011, 122). Y como tercera conclusión indicativa, Uxó remarca la tendencia al folclorismo de la mujer negra y mulata en los textos. Esto se explica a través de la manera en que los personajes quedan reducidos a sus “cualidades” para la danza, la música y el deporte. De manera que el hecho de ver mujeres negras competentes, productivas, integradas en la sociedad, en este tipo de narrativa, se da solamente en áreas específicas y reducidas del conocimiento.

Además de señalar estas tendencias en la narrativa cubana, Uxó González se concentra en las novelas cuyas protagonistas escapan de este estereotipo y se ubican como alternativas a la

---

<sup>9</sup> La mulata cuenta, tanto en la tradición literaria cubana como en la latinoamericana, específicamente en Brasil, con un historial en su estereotipación como mujer lujuriosa, provocadora y femme fatale, capaz de llevar a los hombres que seduce a cometer los actos más incoherentes. Ver artículo de Eduardo de Assis Duarte, “Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade”, 2009, *Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários*, Vol. 17, N.1. Accesible desde <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24983>. Consultado en septiembre de 2018. Ver además artículo de Gisel dos Anjos Santos, “A representação da mulata no imaginário social cubano”, 2016, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, N. 21, p.90-124, Jul./Dez., 2016. Accesible desde <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/2500>. Consultado en septiembre de 2018.

estigmatización. Su trabajo consiste en ubicar aquellos textos donde la protagonista negra ha hecho una inmersión en el proceso de concienciación sobre su posición de subalterna. Trabaja además con las estrategias que han asumido estos personajes para salirse de esta posición. Las novelas referentes a esta última temática son: *Maldita danza* de Alexis Díaz-Pimienta, 2002; *Las criadas de La Habana* de Pedro Pérez Sarduy, 2003; *El harén de Oviedo* escrita por Marta Rojas, 2004; *Allegro de habaneras* por Humberto Arenal, 2004 y finalmente *Palimpsesto* de José Antonio Martínez Coronel, 2008.

Por una cuestión de espacio, haremos referencia al tipo de análisis que realiza en solo una de estas obras: *Maldita danza* de Alexis Díaz-Pimienta. El autor presenta un personaje femenino afrodescendiente anónimo para el lector. Una protagonista, y al tiempo narradora de la historia, que se rebela contra los tópicos que la sociedad le ha impuesto como mulata cubana, tanto en La Habana como en Lavapiés, Madrid donde ha ido a cursar una maestría en musicología.

Uxó examina las maneras en que esta protagonista emprende su batalla personal contra los estereotipos del mulatismo<sup>10</sup>. Estas estrategias se dan a partir del rechazo a dos actitudes o comportamientos con los que está asociado el estigma del ser mulata: diosa del sexo y diosa del baile. La narradora, que es la propia protagonista, se mantiene virgen hasta los 25 años y se niega a bailar en la rueda de casino<sup>11</sup>. Uxó remarca además la imposibilidad de esta protagonista de salirse de estos tópicos, pues al mismo tiempo que lo intenta, la novela produce un círculo del que el personaje femenino negro sale al principio y entra nuevamente al final de esta.

Después de su intento por escapar a Madrid rehuyendo de los tópicos como mujer mulata en la Habana; en España se le adhiere además la categoría de emigrante. El regreso a su ciudad, marca el cierre de un círculo del que no puede escapar, cuando una vez más, en su relación con un joven blanco y extranjero, es controlada por las autoridades policiales cubanas que ven

---

<sup>10</sup> Término que, en palabras de Uxó, el autor de la novela Díaz-Pimienta acuña para referirse a “las fanonianas máscaras que se le imponen a la mulata, quien puede llegar a aceptarlas como esencialmente suyas, y contra los que se rebela la narradora de su novela” (Uxó González, 2011, 124).

<sup>11</sup> Tipo de baile en grupo donde los bailarines forman un círculo de parejas y guiados por un líder que «canta», van haciendo figuras danzarias al unísono que casi siempre finalizan por el pase de la mujer al próximo hombre, en dirección contraria a las manecillas del reloj. La rueda de casino era muy popular en los internados del nivel de bachillerato, las llamadas “becas” donde constituía una actividad recreativa esencial en este tipo de escuelas.

su relación con este joven como la de “un Pepe con una mulatona” (Uxó González, 2011, 125).

La investigación que proponemos pudiera considerarse una continuidad de este trabajo, y opera, sobre todo, con las circunstancias que determinan esta representación en la literatura contemporánea cubana.

## **Objetivo**

Quedan trazados los siguientes objetivos: En primer lugar, el análisis de las identificaciones femeninas negras en las obras seleccionadas. En segundo lugar, establecer la relación de estas identificaciones, los personajes femeninos negros y los conceptos de subalternidad y feminismo negro

## **Metodología y anclaje teórico**

La selección de estas obras no ha sido casual sino el resultado de una metodología dirigida. La misma se explica por la selección de textos que, de lo que estaba yo enterada de antemano, tratan el tema de la cuestión racial y de género en la isla<sup>12</sup>.

Echamos el ancla teórica en los estudios subalternos y el feminismo negro. Las bases teóricas de esta investigación.

Los estudios subalternos tienen su origen en la década de los ochenta del pasado siglo. Fueron iniciados por un grupo de historiadores indios liderados por Ranajit Guha (Uxó-González, 2010, 24). La novedad de estos estudios consistía en recuperar al subalterno como sujeto de la historia y se definía, no como el estudio del subalterno mismo, sino como el análisis de las dificultades para su representación en el discurso (Uxó-González, 2010, 25).

La segunda corriente teórica que apuntala nuestro trabajo es el feminismo negro. Sus inicios se establecen en los postulados de las activistas e intelectuales norteamericanas bell hooks y

---

<sup>12</sup> Utilizo la metodología dirigida presentada por Carlos Uxó González en su artículo “Personajes afrocubanos en la narrativa cubana del nuevo milenio: 2000-2009” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIX, Núm. 243, abril-junio 2013. Uxó González realiza un estudio detallado y vasto de la cuestión racial en la literatura cubana contemporánea. Este trabajo constituye un antecedente y una referencia primordiales para mi investigación sobre las identificaciones femeninas negras en la literatura cubana de los años 2000.

Patricia Collins. A partir del período de 1980, estas mujeres comenzaron a desarrollar un feminismo diferenciado del hasta entonces conocido.

Para hooks, el feminismo “conservador” se apropiaba de la idea de opresión para promover los intereses de un tipo de mujer específico en los Estados Unidos: mujer blanca, casada, con formación intelectual universitaria, proveniente de clase media y alta; que excluía al resto de las mujeres, ubicadas fuera de estos parámetros (Zagatto Paterniani, 2015, 178).

Patricia Collins, por su parte, agregaba a la agenda temas fundamentales para el feminismo negro: el legado de una historia de lucha, la naturaleza interconectada de raza, género y clase y el combate a los estereotipos o imágenes de autoridad (Carneiro, 2011). A ello, Collins le sumaría la importancia de los valores de autodefinición y autovalidación de las mujeres negras, desde una perspectiva experiencial. Cada mujer negra asumiría sus vivencias de manera distinta y este derecho a valorizar sus propias experiencias, constituiría su forma de validación y humanización. La premisa de Collins constituye *la humanización de la mujer negra* (Zagatto Paterniani, 2015, 179).

En este sentido, ambas teorías se revelan fundamentales para la investigación. De un lado, los estudios subalternos nos sirven para explorar la existencia de estructuras, elementos, circunstancias que imposibilitan la agencia de los personajes femeninos negros en el texto. Por otro, el feminismo negro nos da acceso a las dinámicas que permiten a estos personajes deshacerse de los estereotipos que les han sido impuestos y asumir el feminismo negro como *modus operandi* para su identificación.

A partir de estos preceptos, analizamos las formas en las que se presenta la identidad de los personajes femeninos negros, a partir del análisis de las circunstancias que dan lugar a su representación y explorando la manera en qué estas circunstancias se ubican desde uno u otro de los fundamentos teóricos presentados.

Nos conviene, además, profundizar en el concepto de identidad (carta con la que jugamos a lo largo del trabajo), vinculada tanto a la representación como a los espacios de silencio.

Para establecer esta relación, tomamos como base los preceptos de Stuart Hall y su definición de este concepto. Hall explica que la identidad resulta del proceso que se establece entre el sujeto y sus prácticas discursivas e incluye un sinnúmero de políticas de exclusión que esta relación parece implicar.

La identidad para Hall es estratégica y posicional. Consiste más bien en una definición establecida a partir de una multiplicidad de identidades que nunca llegan a unificarse. La

identidad (o identidades), como la concibe Hall, no conforma una unidad esencialista e inmutable, sino que se construye sobre la base de la fractura, la fragmentación, las múltiples capas, una sobre otra, de los diferentes tipos de discurso, las prácticas y las posiciones que tanto se cruzan, como se oponen entre sí (Hall, De Gay, 2003, 17-18).

Han sido, en efecto, estas cuestiones relacionadas con la identidad las que han motivado este trabajo. Cuando se ha tratado de la representación de la mujer negra en las narrativas contemporáneas cubanas, por lo general, se ha hecho obviando la multiplicidad y fractura de las identidades que conforman a este grupo. Nuestra propuesta trata de concertar esta ausencia de multiplicidad de identidades trabajadas en la literatura contemporánea cubana, con los elementos que las conforman y las circundan en los textos, tratando de relacionarlas con la subalternidad y el feminismo negro.

La noción de identidad-identidades de Hall se ajusta a nuestro análisis, en la medida en que ésta revela la importancia de la multiplicidad: Su construcción a partir de las fracturas de los disímiles tipos de discurso que la conforma. Las circunstancias textuales que analizamos están asociadas, o bien a la ausencia de esta multiplicidad de las identidades en los textos, o bien al espacio de fractura donde se conforman, a partir del discurso sobre la mujer negra cubana. Se trata de poner en claro las circunstancias textuales que anulan esta multiplicidad de identidades y las sintetizan a un estereotipo predeterminado; y de señalar, además, aquellas que han incluido los diferentes tipos de discurso, ubicados en el espacio de la fragmentación, para así, conformar la alternativa de las identidades múltiples.

Hablar, escribir sobre estas identidades en la narrativa, ha implicado, según se muestra en el estado de la cuestión, un proceso de estigmatización que, aplicando los preceptos de Hall al contexto narrativo cubano, se ha establecido desde el uso patriarcal y racista de la historia y de los recursos lingüístico-literarios dentro y fuera de la literatura contemporánea cubana. Nos interesa puntualizar cómo otro manejo de estos recursos, orientados al feminismo negro, representa una alternativa que empodera a estas identidades.

Ellas constituyen lo que Jabardo localiza como “otra forma de otredad no reconocidas por el poder hegemónico” (Jabardo, M et al., 2012, 53) que se ubica en los espacios de silencio a los que han quedado confinadas. La auto y multi representación de la mujer negra cubana ha quedado, generalmente, excluida, específicamente en las narrativas.

Las identidades de la mujer negra cubana han sido reducidas al estereotipo que convenía al poder hegemónico. Al desempeñar el papel que el poder hegemónico les imponía, han quedado relegadas a los espacios de silencio.

Este mismo poder las ubicó en aquellos espacios de subalternidad a los que solo él tenía acceso y posibilidades de transformar; un poder hegemónico que no tuvo en cuenta la multiplicidad en la representación de la mujer negra cubana desde la literatura; un poder hegemónico que no tuvo en consideración los procesos de enajenación, (re)descubrimiento, (re)establecimiento, (re)institución y autodefinición, inherentes a este grupo soslayado.

En este sentido, las cuestiones sobre la identidad (y a partir de ahora cambio al término identidades, pues me parece más apropiado a partir de la definición de Hall) de la mujer negra cubana en la literatura, solo puede manejarse teniendo en cuenta esta multiplicidad y fractura implicadas en su representación.

Deconstruir el estereotipo, visibilizarlas, significa reconocer que, en efecto, es esta multiplicidad de identidades, de (auto)representaciones e identificaciones, las únicas que pueden garantizarles su legitimidad en los textos narrativos.

## **CAPÍTULO I: Camina, negra, y no yore<sup>13</sup>. La representación de la negra y la mulata en la literatura cubana.**

Este capítulo esboza una reseña sobre la representación de la mujer negra cubana en la literatura desde el inicio del proceso de construcción de la nacionalidad hasta el contexto literario actual. La representación literaria de las afrocubanas ha estado marcada por circunstancias, tanto dentro del mundo ficcional como desde la realidad, orientadas a denigrar la imagen y existencia de estas mujeres en la sociedad. El capítulo comienza por mostrar estas identidades en la literatura, luego se propone un acercamiento a esta temática con autores representativos del período revolucionario y posrevolucionario, para culminar con el análisis de cómo se auto representan estas mujeres en el contexto literario del siglo XXI desde dentro y fuera de la isla.

Se observará que esta representación, sobre todo en el período colonial, ha estado en manos de autores que, habiendo tenido la oportunidad de ir a fondo y dar un tratamiento donde la mujer negra sea sujeto y no objeto de las circunstancias ficcionales; se han “ido con la primera”: Han determinado y favorecido la reproducción del estereotipo, fomentado por el poder hegemónico. Un contexto narrativo donde la mujer negra y mulata cubana queda reducida a su condición de mercancía.

La justificación para desarrollar este capítulo se sienta en la relación entre identidad y representación. Retomamos algunas bases teóricas aquí consideradas y ahondamos específicamente en la definición de Hall sobre las identidades. Apreciamos que estas quedan establecidas como posiciones que el sujeto está obligado a tomar. Para Hall, el sujeto, al mismo tiempo que está consciente de que las identidades funcionan como representaciones, considera esta representación sobre la base de una falta, de una división, desde el lugar del Otro.

Para Hall hay un estrecho vínculo entre identidades y representaciones. Las identidades estarán siempre conectadas a la manera en que el sujeto ha sido representado por el Otro. Hall explica que la identidad funciona como

---

<sup>13</sup> Verso extraído del poema de Nicolás Guillén “Hay que tené boluntá” en Augier, A. (comp.), 2002, *Nicolás Guillén. Obra poética*, Letras Cubanas, La Habana, t.I, pp.85-86.

“el punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse»” (Hall, De Gay, 2003, 20-21).

La relación entre identidad y representación constituye un engranaje necesario en la investigación que aquí proponemos. Hasta qué punto puede tratarse la identidad sin tener en cuenta la representación que del sujeto se ha hecho. Hasta qué punto se pueden tratar los elementos que han consolidado estas identidades, sin referirse a la manera en que éstas han sido representadas en los textos literarios. Estas interrogantes nos permitirán desarrollar un análisis sobre las circunstancias que propician las identidades de la mujer afrocubana en los textos. Hemos de mapear, tantear los tipos de identidades que han sido representadas desde la literatura. Un análisis que resulta pertinente en la medida en que observamos que las representaciones, en un flujo de ida y vuelta a la identidad, le devuelve a ésta los tópicos que la conforman. La identidad de la mujer negra y mulata cubana en la literatura ha estado también determinada por la representación que el poder hegemónico ha hecho de ella, en un proceso donde se determinan mutua y constantemente.

Finalizaremos con un apartado dedicado a la presencia de estas mujeres en el ámbito literario actual, dentro y fuera de Cuba.

### **I.1 La representación de la negra y la mulata en la literatura colonial**

En este apartado, describimos cuál ha sido el tipo de representación que se le ha dado a la mujer afrocubana en la novelística del siglo XIX. Por razones de espacio, tomaremos como base y referente solo dos novelas de época<sup>14</sup> representativas de este período: *Petrona* y *Rosalía* de Félix Tanco y Bosmeniel y *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* de Cirilo Villaverde.

En cuanto a la primera, *Petrona* y *Rosalía*, se nos hace representativa porque dio respuesta a varios autores de la época cuya producción literaria no tomaban en cuenta la presencia del negro en la sociedad cubana. Félix Tanco y Bosmeniel decide escribir esta novela y con ello

---

<sup>14</sup> De época refiere al período en que Cuba fue colonia de España. Se asume, este período abarca desde 1492 con la llegada de Cristóbal Colón a Baracoa, hasta 1902, momento en que la isla de Cuba pasa a ser neocolonia de los Estados Unidos.

hacer aparecer el personaje del negro junto al blanco, compartiendo los mismos contextos sociales (Uxó, 2011, 142). Se le reconoce el intento relevante de una redefinición de la identidad cubana a partir de la integración, en ella, de la población de origen africano que residía en la isla.

*Cecilia Valdés* resulta la novela de mayor importancia de este período y es considerada un hito tanto de la literatura cubana como de la literatura latinoamericana. Constituye la primera de toda una serie de mulatas que “rechazan el matrimonio con hombres mulatos o negros y anhelan una mejora social que sólo piensan posible casándose con un blanco” (Uxó, 2011, 144).

El mérito de Cirilo Villaverde es haber representado, en su protagonista Cecilia, un personaje que proyecta un discurso tanto genérico como racial que pone en cuestionamiento las debilidades de una sociedad que concibe el blanqueamiento como única posibilidad de ascenso en la escala social. La novela constituye una crítica al sistema corrupto colonial al que ha conllevado el sistema esclavista en Cuba. Su desenlace trágico y fatal resulta de un acto causado por la esclavitud que afecta a negros, mulatos y blancos (Uxó, 2011, 147).

En ambos textos, la mujer negra y mulata cubana aparece representada a través de personajes típicos que han sido estigmatizados. Se les presenta como mujeres sumisas, esclavas, cosificadas, vista como propiedad sexual de los amos. Estos tópicos se establecieron desde este momento colonial como el reflejo de toda mujer afrodescendiente, negra o mulata, en un período en el que comenzaba a cristalizarse la identidad nacional<sup>15</sup>.

Se observa que, en ambas novelas, los personajes femeninos negros, ya sea como personaje protagónico o como personaje epónimo, constituyen el hilo conductor de la trama (Bille, 2009). Sin embargo, su protagonismo no les garantiza poder salirse de la estigmatización de la que también han sido objeto. Se observa que la trama se organiza y desarrolla alrededor de mujeres negras.

Los textos se estructuran a partir de las experiencias personales de estas mujeres: los personajes protagónicos Petrona y Cecilia Valdés, respectivamente, constituyen el eje estructural y temático del relato (Bille, 2009) mas este protagonismo no las libera del estereotipo desde el cual son representadas.

---

<sup>15</sup> Realizo un planteamiento semejante al de Carlos Uxó sobre el estereotipo del negro en la literatura colonial en Uxó González, 2010,135. Ver bibliografía para consulta de fuente.

Si bien los autores ubican a la mujer afrodescendiente como guía de la historia que cuentan (historia que cuentan los narradores, no ellas), la representación de la mujer negra cubana en la época colonial se reduce a su posición como objeto sexual de su amo.

Un ejemplo de ello es Petrona, en *Petrona y Rosalía*. Petrona es uno de los personajes principales y es también la esclava de don Antonio Buendía Malpica y Lozano y de su mujer doña Concepción Sandoval Buendía. Ambos pertenecen a la aristocracia habanera y son propietarios del ingenio Santa Lucía.

Sobre Petrona no se sabe nada hasta el momento en que por primera vez se le da a conocer a la lectora a través de una doble referencia de su ama sobre el color de su piel y el posible estado de gravidez en el que se encuentra. El personaje de doña Concepción refiere:

«¿Sabes... que la negra Petrona, si no está embarazada lo sospecho mucho?» (Bille, 2009).

Se manifiesta en este sentido, en un mismo parlamento, la discriminación tanto racial como de género que recae sobre la esclava Petrona, por demás cuando se sabe más tarde en la novela, que el hijo que espera es resultado de la violación de su amo.

Petrona es símbolo de la doble opresión de la que históricamente ha sido objeto la mujer negra cubana, en la interseccionalidad de su raza y su sexo.

El personaje de Petrona, según Uxó, se construye “sobre la base de una psicología elemental y estereotipada” (Uxó, 2011, 143) y representa temáticamente la objetivación de la mujer negra, esclava, que no tiene en la novela otro destino que el de complacer a su amo Antonio en la satisfacción de sus deseos tanto personales como sexuales. Petrona funciona como objeto de deseo de su opresor, en una relación donde se le ubica como objeto y al amo como sujeto.

El estudio sobre la caracterización del personaje de Petrona, en el análisis de Bille, da cuenta de una mujer subalterna, pues su voz se diluye en el texto a través de su resignación y su aceptación como subordinada a sus amos. Petrona no tiene la facultad de expresarse por sí misma ni por boca del narrador en la novela.

Según Bille, Tanco y Bosmeniel pretende representar a la negra esclava como un tipo de mujer en general, sin tomar en cuenta las particularidades o necesidades específicas de este grupo. Petrona constituye un estereotipo de la negra esclava de la Cuba decimonónica (Bille, 2009) que no tiene nada que aportar, nada que decir, todo que callar.

La resignación del personaje es tal que, pese a reconocer la agresión de la que es víctima, lo único que puede aconsejarle a su hija Rosalía, también objeto de la opresión, es seguir

soportándola y callándola: “Ten paciencia, Rosalía, y ofrécele tus trabajos al Señor...” (Bille, 2009).

Para Carlos Uxó, la subalternidad de este personaje se manifiesta a través de su carácter supeditado tanto al amo, como al objetivo más general de la novela: “ofrecer un retrato de la corrupción cubana como resultado de la esclavitud” (Uxó González, 2010,142). La novela, según Uxó, revela sobre todo el punto de vista del dominador, del blanco que representa al negro (y, agrego mío, a la negra) “como una pobre víctima a la que apenas le queda esperar la ayuda del poderoso y en el cual está completamente ausente cualquier posibilidad de agencia sobre su destino” (ibidem).

El otro personaje que nos servirá para analizar este tipo de representación es el de Cecilia, protagonista de la novela epónima de Cirilo Villaverde.

Cecilia Valdés es mulata y se convirtió, con su estereotipada mulatez (lo de erróneo o acertado de esta posterior iconicidad está todavía por discutirse) en símbolo de la mujer cubana. Cecilia Valdés se destaca en primer lugar por su belleza física. Para el narrador de la novela, la belleza de Cecilia es muy similar a los patrones de belleza occidentales, con el toque exótico de la voluptuosidad de sus labios y su pelo rizo, rasgos que marcan su ancestralidad africana (Bille, 2009). Esta belleza es también la causa de su desgracia (ibidem). Cecilia Valdés rechaza la negritud y pretende ascender en escala social a través del matrimonio con un joven blanco, Leonardo. Se caracteriza por ser caprichosa, maliciosa sino maldita, como una mujer que aprovecha sus dones de belleza para alcanzar sus objetivos de ascenso en la escala social (ibidem).

Este ha sido el estereotipo que ha quedado de la mulata en Cuba. El exceso de su belleza le permite hacer de los hombres lo que quiere. Le da ciertos poderes sobrenaturales que la convierten en una suerte de bruja y que no son más que la expresión de la hipersexualización a la que ha sido sometida. El afán por ascender en el estrato social se expresa a través del rechazo al matrimonio con un hombre mulato o con un hombre negro. Unirse a una pareja que pertenezca a la raza blanca, es la solución que encuentra para “adelantar” la raza, para alcanzar una mejora en su condición social (Uxó González, 2010,144).

El personaje de Cecilia Valdés ha sido víctima de la hipersexualización que se le ha dado como resultado de sus atributos de belleza. Un proceso que se ha establecido, en parte, a través de una exclusión de la mulata de lo que, en la época, representaba el paradigma adecuado de mujer: el marianismo.

Uxó considera que la mulata representada por Cecilia Valdés constituye el “otro femenino”, un sujeto femenino opuesto. Mientras que en el marianismo la mujer es venerada como sumisa y virginal, elevada al pedestal de una cuasi-santa que no logra contar su propia historia (ibidem), Cecilia Valdés se ubica en el otro extremo: “La mulata se convierte en un ser marginal y sexuado, provocador, símbolo de lascivia y lo pecaminoso; del deseo (masculino) y lo prohibido” (ibidem).

Un aspecto importante en la representación de la mujer negra de la época es el hecho de que los autores, cuando no eran blancos, asumían la perspectiva del hombre blanco para relatar sus historias. Los tópicos que acompañan a estos personajes femeninos negros en la narrativa colonial son seculares y han permanecido en el acervo sociocultural cubano como resultado de una representación, desde la perspectiva del dominador, del sujeto en posición de hegemonía que describió a estas mujeres.

La mujer negra y mulata ha sido representada de acuerdo con los estereotipos que convenían y resultaban adecuados para el sistema esclavista, colonial y patriarcal establecido en la isla y arraigado a los orígenes del proceso de formación de la identidad cubana: La negra esclava y sumisa. Concebida para el trabajo. A la orden. Su existencia tenía el único objetivo de satisfacer los deseos de todo tipo de sus amos, sobre todo, los deseos sexuales y sin chistar, sin cuestionarse nada, aceptando su vida tal y como era. La mulata construida para avivar el imaginario sexual masculino y actuar como una especie de super mujer dotada con todos los encantos para dominar a los hombres con sus atributos sexuales. Suficientemente inteligente como para darse cuenta de ello y aprovecharse de estos encantos, someter a los hombres a su voluntad y sacarle provecho. Como una especie de diabla, de bruja que consigue casi todo lo que quiere a través del único recurso de su sexualidad. La narrativa de esta época, en cuanto a la representación de la mujer cubana afrodescendiente, refleja el rol y la posición que ocupaban éstas en una sociedad que decidió por ellas, que determinó dónde ubicarlas y qué función darles.

Estos son dos de los ejemplos en la narrativa donde la mujer afrodescendiente ocupa un papel fundamental, pero ello no elimina su socavación como personaje servil y sacrificado para que otras identidades salgan a flote o sean mejor posicionadas. En los textos de la época colonial que hemos analizado, se percibe la estigmatización de la mujer negra y mulata, también recurrente en la novelística moderna cubana. Un patrón que sigue repitiéndose, como ha de demostrarse más adelante, en novelas posteriores a este período colonial.

La representación de estas identidades en la novelística colonial se hizo a partir de la perspectiva del poder hegemónico donde la triple opresión sexual, de raza y de clase constituían los ejes principales para articular la violencia ejercida contra estas mujeres fuera del espacio ficcional también en el contexto sociohistórico cultural de la nación.

Las novelas de época en Cuba se empeñaban en ocultar la rebeldía contrahegemónica que manifestaban estas mujeres. Este tipo de discurso no interesó ni fue representado por la narrativa. Ejemplo de ello fue la producción textual publicada en periódicos y revistas de la época, donde las mujeres negras tenían la palabra. El manejo de los recursos discursivos se dirigió fundamentalmente a representar los intereses del género, la clase y la raza mancomunados. Les interesaba sobre todo reproducir una variante de mujer que sirviera a sus intereses bajo la rúbrica de “hecha para el consumo”.

La alternativa de un tipo de mujer negra en contradicción con estos intereses no era legitimada por las narrativas, sin embargo estaba presente en otras formas textuales como los órganos de prensa. A raíz de la Ley de Imprenta promulgada en 1879, se dio una apertura en la opinión pública que las mujeres negras aprovecharon para hacer explícitas y divulgar sus dificultades, reivindicar sus derechos y reclamar su lugar en la sociedad cubana (Hevia Lanier y Rubiera Castillo, 2016, 225).

En particular, las revistas *El Rocío*<sup>16</sup> y *Minerva*<sup>17</sup> publicaron los trabajos de mujeres negras y mulatas procedentes de la clase media y profesional con un discurso reivindicativo considerable de este grupo. Mujeres negras como Abigail Lozano y Mercedes Valdés Mendoza constituyeron las representantes más importantes de esta producción. Mujeres con nombres y apellidos, reales, que no se ajustaban al estereotipo de época que quisieron imponerles.

La revista *Minerva* fue uno de los espacios importantes donde las mujeres negras levantaron voces. Fundada y publicada en La Habana, a solo dos años de la abolición del sistema esclavista en la isla, recogió el interés y reclamo de negras y mulatas cubanas por ser consideradas y aceptadas como entes con identidades propias, partícipes de la sociedad

---

<sup>16</sup> *El Rocío* fue una revista literaria aparecida en 1856, fundada por Antonio Medina de Céspedes y dirigida a las personas negras y mestizas. En *El Rocío* se registraron los primeros discursos reivindicativos de mujeres de ese grupo racial. Los escritos de Abigail Lozano y Mercedes Valdés Mendoza dan cuenta de ello. Véase nota al pie de página 1 en (Hevia Lanier, Rubiera Castillo, 2016, 225).

<sup>17</sup> La revista *Minerva* fue fundada y publicada en La Habana en 1888. Se dirigía a mujeres negras y mestizas y tenía como objetivo recuperar las voces de estas mujeres que durante tanto tiempo estuvieron silenciadas (Hevia Lanier, Rubiera Castillo, 2016, 226).

cubana. Mujeres negras como Úrsula Coímbra de Valverde, África de Céspedes y Cristina Ayala publicaron diferentes artículos en esta revista de las que fueron también fundadoras, “para mostrar no como querían que fueran, y sí como realmente eran” (Hevia Lanier y Rubiera Castillo, 2016, 226).

Se puede entonces constatar que, en efecto, las identidades de la mujer negra y mulata cubana durante el período colonial estuvieron, al menos en el campo de la narrativa, sujetas al estereotipo que convenían al colonizador: mujer sumisa y servil creada para satisfacer las necesidades materiales, corpóreas y sentimentales de los seres que se pretendían superiores a ellas, y fueron ubicados por la historia en esta posición. La negra y mulata cubanas estuvieron representadas desde el origen de la literatura nacional y nacionalista, sin embargo, esta representación se manifestó en el esencialismo con las que fueron tratadas desde el punto de vista literario, donde solo contaba la perspectiva del colonizador y los ojos del poder que sobre ellas se ejercía.

Para la narrativa colonial y colonialista, funcionaba solo un modelo de mujer negra y mulata asociadas a la perspectiva patriarcal y racista de los intereses que convenía a los representantes de este género literario liderado por autores hombres, blancos, que impusieron su autoría masculinizada como patrón novelístico de la isla.

## **I.2 La representación de la negra y la mulata en la literatura del siglo XX y XXI**

Desde otras formas textuales y justificado por el hecho de que en esta investigación analizamos una novela y una selección de cuentos, convendría tratar la representación de la mujer negra y mulata en los siglos XX y XXI, desde otras formas literarias, específicamente desde la poesía.

Un ejemplo válido es la obra del poeta nacional Nicolás Guillén. Por su importancia para la literatura nacional, hemos decidido traer su poética a esta investigación puesto que, por el valor que se le ha dado a su obra, constituye un poeta representativo del período pre, pos y revolucionario.

Guillén ha sido galardonado no solo con el título de poeta insigne de la isla, sino que además constituye uno de los más avalados dentro de la poesía latinoamericana por el carácter negrista y nacionalista de su poesía, articuladora de los valores esenciales de una Cuba multiétnica con orígenes raciales diversos. Cuenta con un número importante de

publicaciones, antologías, estudios sobre su producción literaria y es, sin duda, un baluarte de la poética afrocubana.

En su obra, Guillén trató un discurso nacional diferenciado y diferenciador de los preexistentes. Se concentraba en darle “color cubano”<sup>18</sup> a sus textos. Este color cubano consistía en el carácter mestizo de la identidad cubana. Para Guillén se hacía necesario revalorizar la afro descendencia en la sociedad latinoamericana.

Más que cuestionarse sobre las problemáticas que circundan este elemento, al poeta le interesa (re)afirmar el elemento negro dentro de la identidad étnica y cultural (García Ronda, 2008, 2) partiendo de éste como el elemento más excluido y menos reconocido dentro del mestizaje cubano. Al autor se le hacía imprescindible el hecho de señalar las dos raíces (europea y africana) de la formación de la identidad cubana y su perspectiva ideológica, se empeñaba, fuera la del negro, para analizar la cuestión del mestizaje y la identidad cultural en la isla (García Ronda, 2008, 2).

Ahora bien, lo que en este apartado nos compete es presentar las circunstancias bajo las cuales está representada la mujer afrocubana en la obra de Guillén. En algunos de sus poemas, la mujer negra y la mujer mulata aparecen todavía como un objeto sometido al estereotipo de su cuerpo, como producto de consumo. En ellos se establece esta perspectiva como unidimensional sobre el sujeto al que referimos.

Varios son los poemas de Guillén que tratan de representar a la mujer negra. Estas representaciones en su obra, vendrá a explicarnos Carter, coincide con la asociación de la mujer negra como un elemento del paisaje tropical, del paisaje exótico caribeño y antillano. Carter explica que en Guillén esta representación se materializa a través de la comparación o asociación de la mujer afrocubana a los componentes de la naturaleza exótica del caribe y específicamente de Cuba, además de un notable vínculo del cuerpo de la mujer negra y mulata a los elementos de la producción azucarera y sus derivados. Señala que

“la negra becomes one more element of nature that is sought after, cultivated and exploited for the pleasure and the satisfaction of the cultivator —the male” (Carter, 1985, 75).<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Esta categorización es del propio Guillén (García Ronda, 2008, 1). Ver García Ronda (2008) en la bibliografía para esta referencia.

<sup>19</sup> Hacemos aquí un paréntesis para agregar que estos paralelos seguirán mediando no solo desde la literatura, sino que serán parte también de las imágenes de exportación de la isla. Las artes visuales, la propaganda turística, el cine, los videos musicales, desde el arte naif hasta el arte kitsch, están saturados, tanto desde la producción nacional como la internacional, de la imagen de la negra y la mulata como producto de exportación cubano, embalado para el consumo del hombre (negro o blanco, nacional o extranjero).

Carter ejemplifica estas asociaciones en el análisis del poema “Secuestro de la mujer de Antonio”<sup>20</sup>. Estos versos visionan cómo se ha establecido la representación metafórica de la mujer negra, reducida y simplificada a la descripción como un ser erótico y exótico (Carter, 1985, 75).

Al mismo tiempo Guillén hace un intento, en su obra ulterior a este período, de reivindicar este estereotipo con los poemas “Angela Davis” y “Mujer nueva”. Estos poemas de intento de reivindicación también funcionan, en nuestra investigación, como la alternativa en la propia obra de Guillén y como el espacio dado a la mujer negra, asumida con la variedad de identidades que la conforman, durante el período de los primeros años de la Revolución. Trataremos aquí los poemas guilleneanos “Angela Davis”<sup>21</sup> y “Mujer nueva”<sup>22</sup> y su significado para la poética cubana de esta época.

Estos poemas representan un alejamiento del mito y del estereotipo, hasta ahora vistos en la obra del poeta. Si bien se representaba en su poética anterior un modelo de mujer negra y mulata sobre todo vista como un detalle más del paisaje antillano, con carácter de objeto y no de sujeto, ya en este momento de su obra, Guillén intenta reflejar otro tipo de identidades enmarcadas sobre todo por figuras y procesos políticos que demostraron la agencia de estas mujeres en la sociedad internacional y cubana.

Parte titulado sus poemas, el uno, con un nombre emblemático para la afrohistoria: Angela Davis. El otro, con un sintagma nominal que, más que un título, se da como el llamado a ese ideal de mujer nueva (seudo novedad debería agregar, pues ahí siempre hemos estado sin ser vistas) que representa la mujer negra tanto para la historia como para la literatura cubanas, en los albores del proceso revolucionario de esta época.

En el primero, “Angela Davis”, la elegía se profesa a la mujer Black Panther, símbolo de la lucha por los derechos a la equidad racial y de género. La relevancia de la agencia de esta mujer es irrefutable para la historia política de la humanidad. El mejor homenaje de Guillén es este poema epónimo en el que se reflejan la imagen con la que ha sido representada Angela Davis desde los ojos del poder hegemónico hasta la visión del propio Guillén como “abogado

---

<sup>20</sup> “Secuestro de la mujer de Antonio” apareció en el poemario *Sóngoro cosongo* publicado por el poeta en 1931. (Augier, A. (comp.) (2002) *Nicolás Guillén. Obra poética*, Letras Cubanas, La Habana, t.I, pp. 104-105.)

<sup>21</sup> El poema “Angela Davis” aparece en 1972 como parte del poemario *La rueda dentada*. (Augier, A. (comp.) (2002) *Nicolás Guillén. Obra poética*, Letras Cubanas, La Habana, t.II, pp.235-237).

<sup>22</sup> *Sóngoro cosongo*, poemario publicado en 1931, incluyó el poema “Mujer nueva”. (Augier, A. (comp.) (2002) *Nicolás Guillén. Obra poética*, Letras Cubanas, La Habana, t.I, pp.97-98).

del diablo”, como el hombre que no ha cedido frente a su belleza, sino que ha sucumbido ante la fuerza política e ideológica de esta mujer.

En “Mujer Nueva”, Carter apunta el enfoque de Guillén hacia la mujer negra como mástil de la cultura y transmisión de las tradiciones africanas en las sociedades en las que se ha establecido, como principal sustentadora de la raza negra (Carter, 1985, 78).

Los elementos asociados a la naturaleza adquieren otro carácter en este poema. Si antes estos materializaban la representación de la mujer negra como parte del paisaje, donde se le exacerbaba el exotismo y el erotismo dados como un detalle más del espacio tropical que habita, ahora esta asociación se realiza a través del carácter universal de madre tierra, de la tierra africana de donde proviene la raza humana (ibidem).

Con esta visión de Guillén se reafirma la condición de la mujer negra como fecundadora de la humanidad y como fuente espiritual y física del progreso de la raza.

Quizás resulte que esta representación no es del todo reivindicativa. Pues a fin de cuentas sigue tratando el hembraje negro desde lo corpóreo, desde el cuerpo hecho para ser habitado, asociado a los estereotipos de la buena y condescendiente mujer negra: madre = madre África, pero sobre todo, esta visión resultó suficientemente moderna para dar paso en la poética a otras voces que ya tenían carácter político y se hacían imprescindibles para la producción literaria de este período, desde la tierra de la caña, el azúcar, el café y la negra. ¡Ábrase el paso y escriba firme, Nancy Morejón!

A Nancy Morejón mucho le debemos en el interés por realizar una investigación como la presente<sup>23</sup>. Su vínculo con Guillén se ha establecido desde dos aristas: a la vez analista de la obra guilleneana y motivo del poema “Nancy”<sup>24</sup>. Morejón ha sido clave en el proceso de lograr que otras identidades de la mujer negra sean representadas en la literatura cubana, particularmente en la poesía.

Señalamos además que en los primeros años de Revolución, se hacía imprescindible para la ideología política de la época, una literatura que sobre todo ensalzara los nuevos valores del proceso que venía de establecerse. Los intelectuales y artistas, medio de manera voluntaria, medio de manera impuesta, pusieron su obra al servicio y llamado de la Revolución Cubana.

---

<sup>23</sup> La lectura de la poesía de Nancy Morejón, en el ámbito personal, ayudó a abrir las puertas a la concienciación por el tema que tratamos: el ser y el devenir mujer negra. Morejón presenta un marcado interés por esta cuestión en su obra. Desde el punto de vista de la representatividad, Nancy Morejón ha ubicado posiciones estratégicas de liderazgo cultural y político en la Cuba donde crecí.

<sup>24</sup> Incluido en (Augier, A. (comp.) (2002) *Nicolás Guillén. Obra poética*, Letras Cubanas, t.II, La Habana, pág. 262).

Independientemente de las implicaciones que tuvo este proceso, matizado también por la censura del sistema político de la época, se evidencia en este período temáticas recurrentes en los autores como el modelo de hombre nuevo, la importancia del concepto patria y cómo llevar en común la obra de la Revolución naciente.

De todo ello deriva la influencia que ejercieron estos temas en Morejón. Sin embargo, el proceso para la poetisa conllevaba a escribir un tipo de poesía que estuviera en concordancia con los otros elementos que conforman su existencia. Nancy Morejón escribió sus versos ennegreciendo y feminizando la Revolución. Para Carter, Nancy Morejón recrea en sus poemas la imagen completa de la negra como una figura histórica y ancestralmente revolucionaria (Carter, 1985, 75). Su poema *Mujer Negra*<sup>25</sup> narra el recorrido de un yo, sujeto histórico, a través de los diversos procesos histórico-políticos por los que pasó la isla, hasta llegar al triunfo de la Revolución de 1959.

En el texto se admira la actitud de esta mujer negra que es rebelde por naturaleza, porque la vida así se lo ha impuesto. El sujeto femenino negro descrito por Morejón, se ubica, por sí misma, por su propia voz, por el uso de la primera persona, como agente de las acciones que realizó y realiza en el tiempo poético, determinantes e insoslayables en la conformación de la historia del espacio que habita. Se evidencia un contraste entre la toma de acciones en primera persona y la narración de los hechos de los que ella ha sido objeto, en tercera persona.

La narradora protagonista de este poema muestra una marcada consciencia negra, feminista y política. Está en todo momento negociando con las armas de la violencia pues, consciente de los sucesos de los que hubiese podido considerarse víctima, no los da por aceptado y pasados, sino que contrapone inmediatamente una acción que ella misma ha ejercido para deconstruir su posición victimizada. En este punto realiza una fragmentación de estas imágenes tradicionales y estereotipadas de la mujer africana y afrodescendiente, convirtiendo estas imágenes en signos de protesta. Se ubica como el sujeto histórico que le obligaron a ser al tiempo que intenta describir el sujeto histórico en el que ella misma eligió convertirse.

Luego la década de los noventa, en Cuba, se vio profundamente marcada por la crisis económica y social. El *Período especial* agudizó aún más las contradicciones para afrontar la problemática racial, donde la población negra, por tener una herencia económica más

---

<sup>25</sup> Incluido en el poemario *Cuerda Veloz*. (Morejón, N. (2002) *Cuerda Veloz*, Letras Cubanas, La Habana, pág. 113).

vulnerable, fue la primera en colapsar y asumir alternativas no siempre dentro de los marcos de la legalidad y del comportamiento éticamente correcto, perseguidos por el sistema revolucionario decadente. Las negras y los negros fueron los primeros en buscar alternativas obligatorias para sobrevivir ante la crisis, tanto económica como de valores éticos y morales. Este período se caracterizó nuevamente por la ausencia en la narrativa de personajes femeninos negros que se alejaran del estereotipo antes consolidado tanto en la sociedad como en la literatura. Por demás, se conformó una visión que funcionaba como reafirmación de la imagen de la negra y mulata cubanas como producto de exportación, ahora bajo la rúbrica de “jineteras”. Mujeres y hombres estaban implicados en la industria del placer, solo las negras y los negros eran visible y marcadamente identificados como jineteros<sup>26</sup>. En este contexto surgen los textos de Pedro Juan Gutiérrez donde el negro y la negra se ensalzan en el cúmulo de sus tópicos tradicionales: El sexo, el salvajismo, la calentura, la marginalidad y la miseria. Gutiérrez publicó, vendió y se hizo de un nombre. Estas novelas con la imagen de negros hipersexualizados cubanos recorrió las mentes y los cuerpos de los europeos que viajaron a Cuba en busca del morbo negro, dueño y señor de La Habana.

A menor escala en popularidad, otro tipo de narrativa también fue posible. Desde las calles de la ciudad más caribeña de Cuba, Santiago, apareció la voz de *Reyita, sencillamente*. La novela escrita por Daisy Rubiera Castillo es un intento de representar fielmente la existencia de una mujer negra que procura el “adelanto” de sus hijos a partir del acercamiento al blanco (Casamayor, 2003, 21-22). Reyita se describe como una mujer negra urbana, aun cuando sigue muchos de los estereotipos raciales que marcan la identificación al grupo al que pertenece, que trata de contar su historia desde los ecos del yo que la determina.

Explica Odette Casamayor que Reyita logra formar una familia de negros, ella como el pilar, más o menos satisfechos con su posición social, su educación y que encuentran su espacio en

---

<sup>26</sup> La perenne diferencia del color de la piel volvió a ser un indicador del grupo en los que se encerraba socialmente a los individuos. Blanco cubano + turista negro o blanco era una situación que tenía la posibilidad de ser interpretada como una relación entre compañeros de trabajo, amigos etc.; negro cubano + turista negro o blanco era asumido como un hecho de jineterismo o prostitución (o un tipo de relación que siempre pasa, roza o toca el borde de lo ilegal). Este era el tópico de tópicos de la sociedad cubana de los noventa: La prostitución era ejercida a la cubana, a la criolla, con características sumamente peculiares y sobre todo nacionales, por cubanos de ambas razas. Solo los negros de ambos sexos eran controlados por los agentes de la policía quienes pedían el carné de identidad en cualquier circunstancia donde hubiera negros y blancos extranjeros y negros cubanos. El color de la piel resultaba y resulta una suerte de marcador que permite reconocer más rápida y fácilmente a cubanos y extranjeros.

la sociedad en la que viven (Casamayor, 2003, 21). Se observa en *Reyita* la historia de una protagonista que coincide en muchos momentos con la historia de la escritora. *Reyita* es la madre de Daisy Rubiera Castillo. La novela, al ser contada y escrita a través de las voces de dos mujeres negras, permite que las historias de ambas se aúnen y se entrelacen en un replanteamiento de las problemáticas que preocupan tanto a la protagonista como a la autora. Sobre la protagonista *Reyita* recaen, desde su nacimiento en 1902, todos los prejuicios raciales y sexistas que marcan la sociedad cubana neocolonialista. El racismo la toma una y otra vez, desde los inicios de su vida, por ser la más oscura de sus hermanas. Mas *Reyita* sigue fiel a la tradición de preferir amantes blancos. Termina casándose con un blanco al que no ama, mas con el que tiene muchos hijos. En una auto reflexión, el personaje se convence de que, aunque casada con un blanco, la sociedad continúa adversándola. Se percata de seguir siendo esclava, como su abuela, bajo otras condiciones: esta vez esclava de un hombre blanco simbólico, que antaño fue el amo de su abuela y que ahora es el supuesto marido.

Según Casamayor, *Reyita* representa la mujer negra cabal, dominada por sus principios burgueses donde el afán de mantener unida a su familia desplaza sus propios intereses.

Sacrifica su placer por la condición racial de sus hijos, que son también los de un blanco al que no ama, que la abandona, pero que al tiempo es su pasaje al supuesto “ascenso” social que nunca, en definitivas, logró.

El desgarramiento que ocasiona esta decepción ubica al personaje en un constante conflicto existencial dado por el hecho de concebir el progreso social a partir del acercamiento al blanco (Casamayor, 2003, 22). Este es un tema recurrente, según Casamayor, cuando se trata de la representación del negro en la narrativa de este período (ibidem).

Antes de cerrar este apartado, conviene hacer referencia a otra novela importante de este período, ubicada ya en el siglo XXI que marcó una nueva etapa en la novelística referente a la representación de la mujer negra cubana: *Las criadas de la Habana*(2001) de Pedro Pérez Sarduy.

Inés María Martiatu explica que esta novela da, como ninguna otra que la antecede, la voz al subalterno, a la mujer negra como sujeto subalterno (Martiatu, 2011). Pérez Sarduy elabora un personaje (su propia madre) a partir de la experiencia recogida de su propia vida.

La protagonista Marta, en palabras de Martiatu, “no es un arquetipo, sino un ser humano presente y cercano para el autor” (ibidem). Desarrolla un ambiente habanero protagonizado por una criada negra que cuenta su propia historia.

*Las criadas de La Habana* da a conocer sobre los temas que circundan la vida de una mujer negra en el servicio doméstico de la Cuba pre y posrevolucionaria. Pérez Sarduy recrea temas como las costumbres sociales, las fiestas populares, la emigración, la moda, el racismo, el clasismo, la nostalgia por estar lejos de la familia, el racismo transportado por el éxodo cubano desde el territorio nacional hacia los Estados Unidos; todos vistos desde la perspectiva de esta mujer que concientiza el papel que le ha tocado y le ha sido dado en la sociedad habanera.

La voz de Marta despliega todo un mundo revisitado por la narrativa cubana. En él se desvanece el doble silencio de la criada (y que válida sea la redundancia) silente, telón de fondo; para articular la forma de vida, costumbres, lenguaje y sentir de un grupo hasta el momento invisibilizado y estigmatizado, reducido hasta el momento al papel de terciarias. La novela se sirve de varias técnicas de la narrativa como el epistolario y la autobiografía, todo en un conjunto que la ubica como pauta de protagonistas que, al tiempo que son parte de un estereotipo, lo quiebran y logran visibilizarse tal y como se asumen ellas mismas en la sociedad.

Marta no es solo un arquetipo, bien dice Martiatu, sino que además constituye el sujeto que muestra la manera de vivir y el lugar en la sociedad que ocupan estas mujeres.

Lo relevante de la novela es que convierte este patrón explotado de la mujer negra (también explotada) en el servicio doméstico, en acción y agencia<sup>27</sup>. La obra ofrece la cobertura de sumergirse, auténtica y de primera mano, por la madre de Pérez Sarduy, en el mundo de estas mujeres, a las que no les faltaba decisión propia pese a estar al servicio de otras personas. Las identidades representadas en *Las criadas de La Habana* revelan la multiplicidad de un grupo de mujeres que reflejan en, como diría Martiatu, sus interacciones con sus empleadores, sus aspiraciones, sueños, costumbres, maneras de pensar, sus relaciones familiares y sociales y

---

<sup>27</sup> Anotamos que este patrón de la mujer negra sirvienta ha plagado la representación de la mujer afrodescendiente no solo en Cuba, sino como estereotipo general en la sociedad. La criada, en principio negra, ha constituido un símbolo de marginalización y ha conformado la imagen vendida y fomentada de la mujer negra, como objeto servil a la disposición de todos en la sociedad que habitamos. En este mismo artículo Martiatu refiere a Sueli Carneiro cuando cita y explica "la imagen de la empleada doméstica como elemento de análisis de la condición de marginación de la mujer negra (...) esa marginalidad peculiar es la que estimula un punto de vista especial de la mujer negra (permitiendo) una visión distinta de las contradicciones en las acciones e ideología del grupo dominante". Véase bibliografía (Martiatu, 2011).

hasta sus perspectivas sobre el ámbito político y social del momento en que existen (Martiatu, 2008).

Lo novedoso es que la novela parte de un estado de reducción de la mujer negra y la transforma en el contra modelo de lo que la novelística había representado hasta el momento de su aparición. Es una sirvienta negra la que da los puntos más reflexivos sobre temas candentes y actuales como el estatus de la migración cubana en los Estados Unidos, sus causas y posibles consecuencias para el país que ha abandonado. Es esta la protagonista que, desde su posición de mera alfabetizada, a través de la autorreflexión y concienciación de no tener un nivel académico que le permita dar para más que para sirvienta, inserta los modos de producción con los que sobrevivían negros y blancos en la isla. Es Marta la que desvela la segregación que se ejercía cuando, por ejemplo, se celebraba la Fiesta de las flores en cada uno de los clubes, donde se agrupaban los pobladores según su raza y condición social. Pero también Marta habla del amor, de las relaciones interraciales, de la infidelidad y de cómo tolerarla desde su condición de mujer negra. Es ella quien expone los rituales y mitos afrocubanos como *modus interpretandus* de los sucesos en su vida. A Marta, la muerte le sabe a gloria, a gloria negra, a gloria criada negra.

### **I.3 Negras y mulatas agenciadas en el ambiente literario contemporáneo**

Si bien se ha demostrado en los apartados anteriores el triste protagonismo secular de la mujer negra y mulata ubicada en posición subalterna, así como su estereotipación en la narrativa cubana, este apartado se propone, a través de una reseña de diferentes artículos y de información desde la web, dar una perspectiva sobre la agencia de la afrocubana como hacedora de textos, escritora, crítica de literatura, poetisa y artista de la palabra, en el ambiente literario cubano más actual.

Para ello, comenzamos mencionando la obra más representativa que ha recogido el trabajo de estas autoras y que, a su vez, constituye el trabajo de compilación-edición más importante hecho por mujeres, también negras, desde la isla: *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales* (La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 2011).

En 2011, Inés María Martiatu Terry junto a Daisy Rubiera Castillo publican este, hasta la fecha de mi investigación, más relevante trabajo concerniente al legado de la mujer negra en

la historia y cultura cubanas. *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales* se presenta como una selección de textos multidisciplinarios opuestos al típico discurso académico nacional. Los textos aquí presentados tratan la problemática del género y la raza desde la perspectiva de mujeres negras y, como se describe en la reseña de este libro, “*la influencia de la mujer negra en el proceso de consolidación de la identidad nacional*” (Rubiera Castillo, D. y Martiatu Terry, I., 2011,12).

La compilación forma parte de los escasos textos sobre los estudios recientes de la mujer o de género en Cuba y reúne trabajos comprendidos desde la academia. En el prólogo del mismo se enfatiza 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.

*Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales* viene a contrarrestar un discurso (sustentado por los medios de difusión masiva, por el humor cubano, por las letras de las canciones populares, por el imaginario colectivo, etc.) sobre la imagen denigrada de la mujer negra y mulata en Cuba, brindando a la lectora documentos y artículos de investigación desde la perspectiva de estas mujeres como creadoras, teóricas y analistas. Ese discurso que, sobre todo, ha sido producido por mujeres afrodescendientes y que revela la otra cara de la moneda, la cara real de otra moneda, el tipo de discurso orientado al “desmontaje de los discursos hegemónicos” (Rubiera Castillo, D. y Martiatu Terry, I., 2011, 3).

Dividido en tres partes, este libro presenta textos sobre la *Historia*, el *Pensamiento* y las *Prácticas Culturales* de intelectuales (negras y blancas, negros y blancos) que han trabajado la cuestión de género y raza desde un enfoque ideotemático alternativo al discurso colonial impuesto desde el Aula Magna<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Esteban Morales afirma refiriéndose al sistema de enseñanza en Cuba que: “los planes y programas de estudio evidencian todavía la presencia de un occidentalismo a ultranza, en el cual las culturas africana y asiática están prácticamente ausentes. Debido a ello, nuestros estudiantes no reciben una educación que los asuma integral y equilibradamente como miembros de una sociedad uniétnica y multirracial y salen de las aulas sin conocer las verdaderas raíces de la cultura cubana” (Esteban Morales en su artículo “Desafíos de la problemática racial en Cuba”, véase bibliografía (Pérez, E. y Lueiro, M., 2009, 125).

En la primera parte, titulada *Historia*, se incluyen demandas judiciales realizadas por mujeres negras esclavas y libertas para ejercer presión sobre el sistema jurídico colonial en reclamo de sus derechos. Se presentan además documentos no muy usuales como textos de archivo notariales sobre la gestión económica de las mujeres negras en diferentes ciudades del país.

El *Pensamiento* agrupa textos periodísticos y escritos de mujeres afrocubanas tempranas activistas feministas negras dentro de los años del período republicano. Esta parte reúne sobre todo producciones textuales que analizan la posición de la población negra en general y de las mujeres negras en particular, frente a la situación coyuntural de la Cuba republicana. Se tocan además estudios que refieren el pensamiento religioso y participación de la mujer en los ritos afrocubanos. Se ensamblan textos que hablan sobre la identidad y reivindicación simbólicas de la belleza de la mujer y el hombre negros frente al canon occidental y la posición del negro en la sociedad socialista cubana.

Las *Prácticas Culturales*, última parte del libro, incluye reflexiones sobre las influencias de la condición genérica y racial de la mujer afrocubana en las artes plásticas y en la literatura. Se exponen materiales sobre la deconstrucción de los arquetipos racializados del negrito y la mulata y cómo quedaron excluidos del proyecto de nación que se forjaba en la época colonial. Trata además la mirada de creadoras negras desde los campos de la música, las artes escénicas, la cinematografía, las artes plásticas y el deporte. Para finalizar, presenta un análisis lingüístico del discurso sobre y por la mujer negra en el rap cubano.

Estos elementos que apunta Inés María Martiatu en el prólogo del propio libro, dan muestra del interés y la relevancia de *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales* en el proceso de recuperación del discurso de la mujer afrocubana para la “historia de las ideas en Cuba” (Rubiera Castillo, D. y Martiatu Terry, I., 2011, 10). Tras casi diez años de haber sido publicado, no se ha tenido noticia de otra producción textual que, como esta, abarque el análisis de las necesidades, peculiaridades y condiciones de la mujer negra y mulata en el contexto histórico y social de la isla.

Este material convida a la realización de trabajos posteriores que, sobre todo, hagan hincapié en los desafíos que impone un análisis a partir de la teoría y la metodología apropiadas para el contexto cubano. Se trata de trabajos que se concentran en la búsqueda de manera práctica y loable de establecer los cambios, tanto desde el acervo cultural como desde el político-social,

para visibilizar y ubicar a la mujer negra cubana en los actos que realiza desde su propia naturaleza y en la sociedad.

En esta dirección y a tono con la perspectiva de *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*, son varias las mujeres negras de todas las generaciones que, en la actualidad, van desarrollando una labor significativa agente en el medio literario desde y fuera del país. Como ejemplo traemos a esta investigación a Carmen González Chacón, Yohamna Depestre, Magia López, Afibola Sifunola Umoja, Sheyla Valladares, Odette Casamayor, Sandra Álvarez y Helen Martínez, y muchas otras que no menciono, pero que ahí están, trabajando desde la zona de la cotidianeidad y el anonimato<sup>29</sup>.

Gracias a la bitácora llevada por Sandra Abd'Allah-Alvarez Ramírez, Negra Cubana Tenía Que Ser (<https://negracubanateniaqueser.com/>), pudimos tener acceso a la mayor parte de la información que relatamos a continuación sobre estas mujeres. Comencemos por la misma Sandra, quien ha venido desarrollando esta bitácora desde el año 2006. Su relevancia es incuestionable. Sandra se declara feminista negra y ha logrado con su blog, crear un espacio de información, análisis y debate, como ella misma define,

“sobre temáticas relacionadas con el racismo y la discriminación racial en Cuba, en particular la representación en los medios de comunicación y en las artes de las mujeres y hombres negros; el impacto del uso de las redes sociales en el activismo por los derechos sexuales y reproductivos de las personas con identidades de género y orientaciones sexuales no heteronormativas; las mujeres en el uso de las TIC, la variable racial en los censos en Cuba, las mujeres en el hip hop, entre otros temas” (<https://negracubanateniaqueser.com/quien-es-negracubana/>).

Negra Cubana Tenía Que Ser reúne datos sobre mujeres afrocubanas que han sido o son relevantes en la vida cultural, científica, política, histórica y social del país, organizadas en el Directorio de Afrocubanas. Se puede apreciar en este material un trabajo detallado y todavía en etapa de realización, que visibiliza la diversidad (basta con mirar el índice alfabético para darse cuenta de la variedad de las áreas de profesión en las que desempeñan su labor estas mujeres) y da espacio a la mujer negra a través de la reflexión sobre su experiencia, el papel que desempeña y su posición desde y en las diferentes prácticas culturales, epistémicas y sociales de la isla.

---

<sup>29</sup> El trabajo de Yanelis Nuñez Leyva, creadora del Museo de la Disidencia en Cuba (MDC) constituye un caso particular. Ver bitácora de Directorio de Afrocubanas en <https://negracubanateniaqueser.com/>. Yanelis es muy novedosa por la manera en que combina los temas de raza, género y disidencia. Es un rostro joven femenino negro implicado y comprometido en un proyecto de disidencia desde un contexto donde ser disidente puede ser alienadoramente mortal.

Es este el lugar donde se recoge la información que nos permite conocer, por ejemplo, sobre el trabajo de Carmen González Chacón como narradora, poeta y promotora cultural.

Carmen González Chacón aparece también con la publicación “Pelos” en *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales* (2011) y, al decir de Inés María Martiatu en esta antología, realiza una representación simbólica de la identidad y la reivindicación de la belleza de la mujer negra frente al canon occidental, impuesto como modelo de belleza (Rubiera Castillo, D. y Martiatu Terry, I., 2011,8). De Carmen González Chacón sabemos también que es coordinadora del proyecto comunitario Alzar la voz y que forma parte del equipo de editores de la revista de hip hop cubano Movimiento. Tiene entre sus publicaciones el poemario *Una muchacha es siempre un privilegio*<sup>30</sup>.

Se registra la labor también de Yohamna Depestre, narradora, periodista y actriz. Yohamna es fundadora del proyecto de mujeres raperas Omni Zona Franca. En este proyecto, ha registrado su producción narrativa de manera muy original, pues incorpora sus textos en las artes performativas desde la marginalidad, como vía para llegar al público.

El directorio registra también a Magia López, rapera y poeta, directora de la Agencia Cubana de Rap y activista contra el racismo y discriminación de género. Las letras de sus canciones reflejan, entre otros temas, la preocupación por las razones por las que la mujer negra llega a prostituirse. Con el texto “La llaman puta”, Magia López presenta la defensa de la prostituta y expone el sacrificio y la enajenación implícitas en el acto de prostituirse. En su texto, se alega a favor de la prostituta como un “ser humano con sentimientos y necesidades, no solamente como una máquina de placer” (Rubiera Castillo, D. y Martiatu Terry, I., 2011, 368).

Desde la isla se recoge también el trabajo de Afibola Sifunola Umoja, quien impresiona en primer lugar por su talento y luego por su juventud. Afibola se interesa en las cuestiones sobre la identidad de las mujeres jóvenes urbanas afrodescendientes no-heteronormativas. Su trabajo a partir de la poesía performativa lleva una carga marcadamente influenciada por el hip hop. Afibola lleva junto a Logbona Olukonee Umoja la redacción del boletín TUTUTUTU, cuyo objetivo es el de promover y empoderar la voz de las mujeres

---

<sup>30</sup> En el tiempo que dediqué a recuperar la información sobre Carmen Chacón y su trabajo, no pude encontrar la fecha de publicación y la editorial de este poemario. Por cuestiones de tiempo no puedo incluir estos datos ahora, pero será un detalle por puntualizar en futuras investigaciones.

afrodescendientes no-heteronormativas de La Habana

(<https://negracubanateniaqueser.files.wordpress.com/2015/05/boletintutututu.pdf>).

Desde el campo de la edición nos llega Sheyla Valladares, que ha ocupado posiciones de reconocimiento en el mundo editorial del país. Se ha desempeñado como subdirectora editorial de la revista literaria “La Jiribilla” y en la subdirección del Fondo Cubano de Bienes Culturales. Sheyla es también escritora galardonada (Premio Pinos Nuevos 2014 y Premio Luis Rogelio Noguera 2015) de una generación más actual de creadoras afrodescendientes que se ha quedado y permanece produciendo desde el territorio nacional. El ambiente editorial también ha abierto las puertas al poemario de Valladares *Lo que se me olvida* (Premio Pinos Nuevos 2014)<sup>31</sup>.

Trabajando desde la diáspora se encuentran las voces de Odette Casamayor, Sandra Álvarez, a quien ya hemos hecho mención, y Helen Martínez. El trabajo de Odette Casamayor en los Estados Unidos da cuenta de una exhaustiva búsqueda en el rescate de una identidad transformada del sujeto superpuesto en el exilio. Se trata de reproducir (o intentar reproducir) patrones pertenecientes a la identidad cubana exportada, vistos a través de la traslocación del sujeto cubano exiliado. Una mirada interesante que analiza una de las temáticas más tradicionales y al tiempo actuales en la sociedad cubana: el éxodo y restablecimiento de los cubanos en Los Estados Unidos. Odette Casamayor es también crítica de literatura y cuenta con importantes trabajos sobre la representación del negro y la negra en la literatura cubana. Por cuestiones de espacio en este trabajo, cerramos este apartado con el trabajo de Helen Martínez. Desde la diáspora nos llega la obra de esta fotógrafa y poetisa afrocubana. Helen produce textos visuales en el amplio sentido de la palabra. Su obra ensambla fotografía y poesía y hasta la fecha se encuentra construyendo el proyecto de libro que combine ambas artes. Declara que para ella la fotografía se hace un arma para la defensa de las mujeres. Este proyecto lo realiza junto con la también escritora afrocubana Susana Camino y constituirá un proyecto fotográfico que, como ella misma lo identifica, se materializará “con mujeres negras

---

<sup>31</sup> En el artículo de Alina Iglesias Regueyra “*Lo que se me olvida*, un libro para recordar” publicado en el sitio <http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=21441&idseccion=19> (Consultado en enero de 2018), se presenta este libro de Valladares. Iglesias afirma que *Lo que se me olvida* fue publicado en 2014 por la editorial Gente Nueva, en su colección Escolar. Pese a nuestra búsqueda, no pudimos obtener otros datos sobre este poemario.

para mujeres negras” (<https://negracubanateniaqueser.com/2015/10/08/helen-martinez-el-arte-de-la-fotografia-como-una-arma-de-defensa-para-las-mujeres/>).

Todas estas mujeres aquí presentadas, son agentes de un movimiento empeñado en mostrar la condición y posición de la mujer (natural, biológica, construida, asumida, reconstruida, deconstruida, aceptada, en composición, renegada, desacertada, transformada, en comunión, en comunicación, en descomposición, redescubierta, normal, socialmente restablecida, salvada, empoderada, íntegra) negra en el contexto de la sociedad cubana y desde el exterior. El trabajo de estas escritoras, editoras, críticas de literatura, poetisas, artistas de la palabra y generadoras de textos en su más amplio significado, suele difundirse por líneas mayormente consideradas *underground*. En muchos casos, su obra es todavía inédita o se han dado a conocer de “boca en boca”, no han tenido una cobertura mediática relevante o no han sido publicadas por las grandes editoriales en Cuba o, simplemente, se han introducido a través de publicaciones hechas desde el extranjero.

Se constata una dificultad para publicar y difundir la producción textual de estas mujeres. Seguidamente por su relevancia en este análisis, referimos el artículo de Inés María Martiatu “Algunas notas sobre raza y narrativas femeninas. El que más mira menos ve” (2011), donde se analiza esta problemática. Martiatu plantea que “esta producción de narradoras negras o no que han tratado y tratan el tema raza desde una perspectiva femenina, ha escapado de manera deliberada a la “vista” de los que quieren ignorarla” (Martiatu, 2011). Apunta además que, debido a la política editorial del país, se les ha negado el acceso a premios, antologías y publicaciones. Expresa que el canon nacional de literatura hecha por mujeres establecido en Cuba también ha funcionado como un eje de exclusión para este grupo genérico-racial de las mujeres negras escritoras (*ibidem*).

En armonía con la multiplicidad de las identidades e identificaciones que ellas representan, válido resulta puntualizar que la producción literaria de las afrocubanas trata temáticas vinculadas a los intereses y situaciones a los que se enfrentan en su cotidianeidad. Los temas son variados y al mismo tiempo recurrentes. Se divisa una tendencia a desarrollar escritos a partir de experiencias personales, en ocasiones sumamente dolorosas y frustrantes de las que, de una u otra manera, han sido presas.

Tratan por ejemplo sobre vivencias en el ámbito social, familiar y sentimental donde han sido ubicadas como sujetos subalternos y preclasificadas por la herencia colonialista que plaga la

cultura y la sociedad cubanas. Hacen pauta en esos pasajes ocurridos durante la niñez o la adolescencia cuando la sociedad las ubicó en el plano más ínfimo por causa de su color y de su sexo. En reiteradas ocasiones describen cómo su apariencia física es o era motivo de preocupación y exasperación, pues estaban (o están) más lejos posible del canon de belleza establecido en una sociedad que miraba (o mira) su pelo, sus labios y su piel como lo antagónico a lo valorado y admirado. Estas mujeres escriben el dolor<sup>32</sup>, pero también se registra en este tipo de escritura una perspectiva crítica, hiriente y puntillosa que no deja escapar la mirada hegemónica del b(v)aró(n)metro con el que han sido medidas.

Martiatu explica en el artículo que aquí reseñamos, que los textos de las escritoras negras se ponen de relieve temas tanto ancestrales como contemporáneos. Uno frecuentemente tratado es el de la presencia corporal. Señala que las autoras exponen su relación con un cuerpo violado, racializado y marginado, así como el diálogo abierto y receptivo con este cuerpo como parte de una identidad agredida y perennemente subvalorada. Se concentran en cómo resolver, a través de sus textos, la falta de espiritualidad y el exceso de mercantilismo a la que han sido históricamente expuestas. Utilizan sus producciones textuales para combatir la opresión machista y patriarcal que las rodea, la prostitución que históricamente las ha perseguido y la violencia doméstica que las toca demasiado de cerca en sus vidas, resultado de las frustraciones del hombre blanco, la mujer blanca y el hombre negro, de las que han sido saco de arena durante siglos.

Martiatu afirma que entre las temáticas más recientes se encuentra la aceptación de la diversidad sexual y las cuestiones sobre transexualidad. Dado este imaginario ideotemático, puede hablarse entonces de un movimiento en la literatura cubana, quizás todavía sin un nombre logrado por acuerdo o convención, pero que sin dudas ya está sentando pautas en la literatura nacional.

### **Breve conclusión del capítulo**

En este capítulo hemos hecho un recorrido por obras fundamentales de la literatura cubana desde la época colonial hasta la modernidad y se ha puntualizado en el carácter estereotipado dado a las protagonistas negras y mulatas en las obras. Se ha constatado que esta

---

<sup>32</sup> Un guiño al artículo “(Re)escribiendo el dolor” ya mencionado en este trabajo. Ver Bibliografía Stevens, 2017.

estereotipación de los personajes hecha por narradores en su mayoría escritores, blancos, hombres y de la clase media alta cubana, ha ubicado histórica y literariamente a estas identidades en un rol de subalternas, donde la hipersexualización, la folclorización y la sumisión las ha acompañado en su transitar por las narrativas tradicionales de la isla.

Se han presentado, además, algunos ejemplos desde otras formas literarias como el periodismo y la poesía donde, contrariamente al caso de la narrativa, se han logrado representar otros tipos de identidades femeninas negras fuera de esta estigmatización. En este caso han sido las mujeres negras y mulatas quienes, desde el periodismo y la poesía, se manifestaron por sí mismas o bien fueron descritas como agentes de la historia que les pertenecía narrar, a través de la reivindicación racial y genérica de sus identidades diversas.

Para concluir, se han presentado algunos ejemplos de personalidades y presencias relevantes en el contexto literario, editorial, activista y artístico actual que demuestran el accionar de este grupo de mujeres, tanto desde la isla como desde la diáspora; convirtiéndolas en una parte esencial activa y agente de la sociedad contemporánea cubana con intereses y espacios ideotemáticos propios.

## **CAPÍTULO II: Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija. Subalternidad y Feminismo negro: Bases teóricas para esta investigación**

### **II.1 Subalternidad**

El primero de los basamentos teóricos que utilizamos es el de los estudios subalternos. Esta elección se justifica, además de por el estudio de Gayatri Spivak ya mencionado en el epígrafe **Justificación**, por la relevancia que, en general, tiene esta para los estudios literarios. Carlos Uxó González afirma que:

“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)”.

Regresando a Spivak, se constata que la cuestión de la subalternidad y la colonización van más allá del dominio político, económico o cultural. Son, ante todo, cuestiones fundamentalmente epistemológicas. Esto significa, según Topuzian (Spivak, G.Ch., 2011, 116), que aquel que el régimen colonialista ubicaba y consideraba como el marginado, el salvaje, el colonizado, el marginal, el nativo; perdía su significado y devenía objeto de discursos y saberes. A su vez, se convertían en reaseguradores del colonizador (ibidem), en significantes utilizados para reafirmar la identidad del opresor en su papel de “evangelizador”, de civilizador de los pueblos incultos, de modernizador etc.

Los estudios subalternos consideran fundamental destacar el papel del crítico y del teórico, teniendo en cuenta cómo ambos articulan la noción de lo subalterno, específicamente en el contexto académico-institucional. De ahí, analizando el funcionamiento de la enseñanza y la investigación en diversas disciplinas, en el marco institucional, Spivak advirtió del riesgo que corren el crítico y el intelectual comprometidos cuando, pretendiendo ponerse en una posición de resistencia al orden neocolonial, reproducen los mismos presupuestos y modos de objetivación que ha utilizado el orden colonialista al que se oponen.

El intelectual comprometido para Spivak corría el riesgo no solo de ubicarse en la misma posición de enunciación que ocupaba el colonizador cuando trataba de ventilar los problemas que atañían al subalterno, sino que, además, reintroducía estos mismos modos de ejercer el poder que establecían las instituciones criticadas.

Esta idea nos puso en alerta, por lo que debíamos tomar cuidado y desarrollar un análisis donde la mujer negra cubana no sería el *objeto* de estudio, sino donde el foco de la investigación fuera las circunstancias que inhibieran o garantizaran su genuina presencia y voz dentro de los textos literarios que analizamos. Un trabajo donde se miran los elementos intra, supra y contextuales, para un posterior delineamiento sobre cómo han llegado y se establecen estas identidades en la literatura contemporánea de la isla.

Siguiendo a Topuzian, se hacía necesario para Spivak aplicar teorías deconstructivas o genealógicas que le permitieran ubicarse dentro y fuera, al mismo tiempo, de diversas tradiciones y perspectivas teórico-críticas para realizar su análisis, siendo, en muchos de los casos, tradiciones y perspectivas contrapuestas (Spivak, G.Ch., 2011, 116).

Inspirada en esta aplicación de la deconstrucción y genealogías diversas, sigo una metodología en mi análisis que funciona como un palimpsesto de maneras de desengranar los elementos textuales o evocados por el texto. Un análisis orientado a develar la imbricada relación de estos elementos con las identidades de la mujer negra cubana.

Regresando a los estudios subalternos, tres series ocupaban el interés de Spivak desde la academia: Clase, género y raza. Principalmente, las categorías de género y raza versan constantemente en nuestro trabajo, pues resultan esenciales para el análisis de la representación de la mujer negra en general y, en particular, la cubana.

Género y raza representan los dos ejes de opresión a los que están sujetas las identidades femeninas negras, dentro y fuera de la literatura de la isla. Aparecen en contexto poscolonial como series heterogéneas. Sin embargo, Spivak advierte que no es posible que estas categorías puedan reunirse, juntas ellas y junto a la de clase, en un concepto maestro y operar como una estrategia única, sin que esto represente en sí un gesto propio de exclusión en la definición de la subalternidad y de las prácticas de resistencia; sin que existiera el riesgo de reproducir así una otra práctica imperialista (Spivak, G.Ch., 2011, 116-118).

Por ende, nuestro análisis de las obras maneja estas categorías de manera circundante a la identidad de la mujer afrocubana. Dado que no se trata del análisis de estas categorías en sí, sino de cómo estas, en el contexto funcional de las obras, se han puesto en función de perennizar y/o problematizar la posición subalterna de las protagonistas negras que aparecen en los textos.

Al tiempo que es importante en los estudios subalternos “dar voz a los reclamos políticos concretos, a lo heterogéneo, a lo que no se deja apropiar por los discursos de las diversas disciplinas” (Spivak, G.Ch., 2011, 120), este posicionamiento implica también, un rechazo a toda nostalgia del pasado. Implica balancearse en la cuerda floja que significa estar entre la necesidad de vigilar y resguardar el discurso de reapropiaciones y estructuras eurocéntricas que reducen al sujeto subalterno a objeto, y la visión nostálgica del pasado precolonial (Spivak, G.Ch., 2011, 120).

Para salirnos de esa visión nostálgica del pasado, desubicamos a las identidades femeninas negras vistas a través de los ojos del colonialismo. Ir de la mano de estos personajes, no en el sentido paternalista que implicaría su reivindicación identitaria a través de la mera crítica de los estereotipos representados en la novela y cuentos (esto de alguna manera ya está hecho), sino poniendo en claro los elementos presentes en el texto que, desde la contemporaneidad, el aquí y el ahora, la ubican en esta posición de subalterna o que la develan como una feminista negra.

El campo en el que buscamos negociar con y por las identidades de los personajes protagónicos femeninos negros, así como el control de las apropiaciones que estos personajes establecen para y por sí mismas, está constituido sobre la base de las circunstancias y giros textuales. Revelarlos es nuestro objetivo.

El interés por el sujeto subalterno que queda estratégicamente excluido de la resistencia organizada (Spivak, 2010, 10) es otro de los elementos que nos resulta relevante de esta teoría. En innumerables ocasiones, la mujer negra cubana queda totalmente excluida de la resistencia organizada de la que habla Spivak (Spivak, 2010, 10). En la literatura cubana, aun cuando se ha ubicado estas identidades en un papel protagónico, central y determinante para la trama, aun cuando se piensa que se les ha dado el espacio textual para que ejerzan resistencia, voz necesaria para que expresen y cuestionen sus intereses, sus preocupaciones, sus modos de vida; estos personajes, hemos constatado en el primer capítulo, quedan todavía en el mutismo, en la falta de agencia.

La resistencia organizada que aparentan hacer desde el contexto narrativo sigue excluyéndolas, pues pese a ganar en espacios de representación y protagonismo en la narrativa, se sigue priorizando la perspectiva del poder hegemónico que habla por ellas, desde la producción literaria *mainstream*.

Con el trabajo que aquí realizamos, se detecta este tipo de contexto. Se reconoce, se (de)(re)construye, a fin de hacer ver a la receptora<sup>33</sup> en qué medida el comportamiento de protagonistas desarrolladas por diferentes voces narrativas, varía en cuanto a la representación de la mujer negra cubana. Un comportamiento que podría ser, y debería asumirse como, cambiante.

## **II.2 Feminismo negro**

No hallamos mejor aliado a la teoría de los estudios subalternos que el feminismo negro. Ambas están sustentadas en su interés en aquellos sujetos que la historia, narrada desde el poder, ha vuelto invisibles. El feminismo negro tiene como principio defender los intereses y peculiaridades del ser y el pensarse mujer negra. En el acápite anterior, quedó señalado el propósito de Spivak de explorar aquellos sujetos subalternos que quedaban fuera de la resistencia organizada (Spivak, 2010, 10). Este criterio nos resulta relevante en el sentido que permite establecer un vínculo entre ambos basamentos teóricos.

Los estudios subalternos se encargan de explorar aquellos sujetos que quedan fuera de la resistencia organizada. Este principio también opera en el feminismo negro, puesto que la mujer afrodescendiente, además de seguir siendo un sujeto oprimido en las intersecciones de raza, género, sexualidad y nación, ha sido también excluida de la resistencia organizada que resultó ser el *main feminism*, feminismo blanco o feminismo decimonónico.

Al pensar de Patricia Collins, mientras esta opresión se mantenga, el feminismo negro seguirá teniendo un valor indispensable como forma de resistencia ante el ejercicio de hegemonía y exclusión (Jabardo, M et al., 2012, 101).

Este movimiento tiene como objetivo representar la cosmovisión, experiencias particulares y agencia no solo de la mujer negra, sino de todos aquellos sujetos implicados en relaciones de poder injustas. Es este uno de los principios que da un carácter incluyente y universal al movimiento: Se trata de resistir a la opresión en sentido general, así como a las ideas que tratan de justificar esta opresión (Jabardo, M et al., 2012, 106).

Nos conviene señalar las diferencias, notables, entre el *black feminism* y el *main feminism*, también conocido como feminismo blanco o feminismo europeo. Por una cuestión de

---

<sup>33</sup> Tomo receptora como forma general del término. Me refiero a la persona que lee ya sea de género masculino o femenino.

espacio, haremos referencia aquí a dos de las más importantes que ilustran los aspectos donde residen tales diferencias.

Por una parte, nos encontramos frente al carácter inclusivo del primero y exclusivo del segundo. El feminismo negro ha sido un movimiento inclusivo que ha creado alianzas con otros grupos oprimidos a fin de lograr intereses comunes, con los hombres negros en la lucha contra el racismo y con las mujeres blancas, en su posición contra la dominación de género. El feminismo blanco surgido en el siglo XIX, por su parte, no incluyó a los clubs de mujeres negras a quienes, por el eje de la opresión racial, se les exigió marcharan o se manifestaran separadas de las mujeres blancas.

Por la otra, el principio de la deconstrucción de la categoría de no mujer nos parece también una diferencia relevante. El feminismo blanco moderno, basado en la teoría de Simone de Beauvoir “No se nace mujer, se llega a serlo”, circula la perspectiva construccionista de la categoría de mujer como una identidad colectiva y personal mediada, constante y precariamente, por la sociedad. Para el feminismo negro, esta categoría de mujer es constantemente deconstruida y reclamada, pues se parte del presupuesto de que *no existe*. La identidad de la mujer negra parte de una no-categoría, de un no-ser-mujer. La deconstrucción resulta la única estrategia posible cuando se parte de una negación. Es el principio de la interrogante de Sojourner Truth (y que bell hooks retoma) en su interrogante “¿Acaso no soy una mujer?” que debe deconstruirse a partir de la negación. “Destruir la negación desde donde se ha excluido de la categoría de mujeres a las mujeres negras, para avanzar, repensarse y reconstruirse desde otras categorías” (Jabardo, M et al., 2012, 33).

Cuando se habla de feminismo ¿de quién se habla? En la historia del *main feminism*, los intereses de la mujer afrodescendiente no formaron parte nunca de la agenda. Resultó que este movimiento de resistencia organizado, liderado por mujeres blancas de clase media burguesa, con un alto nivel de escolaridad, que defendía los derechos al sufragio y a su inclusión en todas las esferas de la sociedad, asumió las mismas estrategias de poder impuesto contra las que postulaban, con respecto a los otros “tipos” de mujeres que no cumplían con estos requisitos o condiciones, válidos para la inclusión.

En este grupo, las “otras” no quedaron contempladas dentro del movimiento de resistencia organizado que pretendía ser el feminismo, contra el sistema patriarcal; sino que fueron

englutidas, excluidas, invisibilizadas de la historia que escribió este feminismo estándar, como movimiento de resistencia.

La mujer negra fue excluida del feminismo blanco por su condición, en primera instancia racial y luego social. El “femipoderío” fue ejercido por feministas que, por demás, pretendían dar a las mujeres negras una lección de cómo organizar un movimiento de resistencia, ignorando la experiencia histórico-ancestral de estas últimas en hacer frente a la hegemonía tanto racista como sexista, ejercida desde el período de la colonización<sup>34</sup>.

Las mujeres negras, mucho antes de la aparición del feminismo, ya tenían consciencia de la hegemonía que sobre ellas ejercía el sistema patriarcal, racista y machista de las que eran objeto de represión. Esta concientización llegaba a partir de las experiencias vividas y no a través del “despertar”, de “la entrega del método” del que el feminismo blanco pretendía haber dotado a las mujeres negras. Estamos hablando de un movimiento universal que incluye, ya no solo a las mujeres negras, sino también a las asiáticas, a las indígenas, movimiento de redención total solidarizado y aliado con otros grupos subalternos.

El feminismo negro tiene carácter universal pues se convierte en un movimiento que pretende señalar cuándo se da una relación de poder injusta y las razones que pretenden justificarla. Incluye a todo aquel sujeto que precise de redención y por ello forma alianzas con otros grupos subalternos que se encuentran en posición de opresión (Jabardo, M et al., 2012, 47-48). En principio, surgió en la intersección del abolicionismo y el sufragismo por lo que creó las alianzas necesarias. Estas alianzas constituyeron el origen de la interseccionalidad.

Sería conveniente mencionar que existen otros movimientos sociales que subrayan la necesidad de reivindicar las identidades femeninas negras. Más allá de situarnos en contraposición a estos movimientos o darle un carácter nomenclador a esta investigación; justificamos nuestra escogencia por el feminismo negro sobre todo por el interés en común que tiene con movimientos tales como el womanismo o el mujerismo: “examinar las

---

<sup>34</sup> bell hooks expresa un criterio rotundamente relevante para los orígenes del feminismo negro como teoría crítica social y su posición en la historia: La resistencia organizada (o no) de la mujer negra como sujeto capaz de interiorizar y analizar su posición de oprimida, se ha realizado históricamente a través de la concienciación de su experiencia vivida. hooks explica que el feminismo blanco se ha empeñado en no reconocer y excluir el papel trascendental de la resistencia no organizada que durante siglos han ejercido las mujeres negras. El feminismo blanco ha promovido la idea de haber otorgado los principios de liberación y análisis a sus «hermanas negras», sin realizar que estos principios ya habían sido adquiridos por las mujeres negras mucho antes de que surgiera el feminismo (Jabardo, M et al., 2012, 15).

razones por las que el feminismo negro ha llegado a existir” (Jabardo, M et al., 2012, 101), que es en definitiva el objetivo que atañe a todas las mujeres no representadas en el feminismo decimonónico.

Los rasgos del feminismo negro no tienen por qué ser exclusivos, sino que constituye un corpus conformado por diferentes rasgos distintivos que comparte con otros cuerpos de conocimiento. Justamente es esta convergencia (género, raza, clase, lucha contra el poder hegemónico) la que da las singularidades necesarias al movimiento feminista negro (ibidem).

### **II.3 Subalternidad y Feminismo negro en el contexto de esta investigación**

A partir de los criterios antes expuestos, me parece conveniente hacer un nexo entre estas dos teorías y luego con mi investigación.

El primer punto de esta correlación se manifiesta en el hecho de cómo, tanto estudios subalternos como feminismo negro, circulan el carácter exclusivo e imperialista en la manera de proceder del feminismo blanco como no representativo de “otros tipos de feminismo”. Este criterio común lo encuentro en las analistas de cada una de las tendencias Gayatri Spivak (subalternista) y Hazel Carby (feminista negra). La correlación entre la manera de análisis de Spivak y la de Carby, es un ejemplo de cómo se ponen en relación dos teorías a las que, en principio, les interesa redefinir la otredad y ubicar al sujeto excluido en posición de agente.

De un lado, Spivak, en su texto “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism” (Spivak, 1985, 243-261), trata del análisis de personajes femeninos en tres novelas clasificadas como feministas. Este texto promueve que, en efecto, el feminismo blanco decimonónico aplica las mismas estrategias imperialistas al no tener en cuenta la voz de los personajes femeninos, otros que las protagonistas, todas dentro de un mismo grupo de mujeres blancas, educadas y de clase media. El artículo de Spivak traza las líneas hasta llegar al punto en el cual estos personajes femeninos, fuera del canon europeo, anglosajón, blanco, hegemónico, son siempre sacrificados en pos de garantizar la revelación de los personajes blancos femeninos (y clasificados feministas) de las novelas que analiza. Spivak centra su análisis en aquellos personajes, que en consecuencia con la teoría subalternista en la que se apoya, no solo están faltos de agencia y voz en los textos de

ficción que analiza, sino además quedan fuera de la resistencia organizada que representa el feminismo decimonónico.

La perspectiva de análisis de Spivak se asemeja a la que retoma Hazel Carby cuando explica las diferencias entre *herstory*, *history*<sup>35</sup> y la historia de los movimientos feministas. Para Carby, hay una tendencia por parte del feminismo blanco a sacrificar a otros tipos de feminismos en pos de ganar el mérito como precursor del principio de reivindicación de la mujer.

Carby explica que el *black feminism* tiene una historia, una historia de mujeres, que por momentos se entretreje a las historias del feminismo blanco, pero esto no significa que sea necesariamente la misma historia. Subraya la necesidad de que las mujeres negras escriban su historia de resistencia por sí mismas y no se les ponga otras palabras en la boca que las que ellas saben y pueden utilizar<sup>36</sup>

El feminismo blanco, según Carby, escribe su *herstory* y la llama historia de mujeres en general. Con ese acto, se olvida de la tradición, los modos de vida, de análisis, las experiencias, las problemáticas, las polémicas, sentimientos y las relaciones establecidas de, entre y con las mujeres negras. Con este acto el feminismo blanco actúa desde la posición imperialista, machista y patriarcal dentro de las mismas relaciones hegemónicas que pretende criticar. Es su manera, como lo ubica Carby, de hacer *history*.

Tanto la crítica perteneciente a los estudios subalternos como el feminismo negro han hecho referencia y puntualizado el hecho de que hay algo de sospechoso y fugaz en el modo en que el feminismo blanco ha hecho su historia, pues se corresponde con la manera en la que el patriarcado ha construido la suya.

Otro punto de contacto que se establece entre la manera de análisis del feminismo negro y esta investigación radica en la concordancia entre la especificidad de identidades, la articulación de esta especificidad de identidades y la representación de estas identidades.

Donna Haraway plantea que la base del feminismo como movimiento representativo de los intereses de la mujer, debería estar en ese “otro lugar” donde la especificidad de la identidad y su articulación cuentan (Jabardo, M et al., 2012, 16).

---

<sup>35</sup> Estos términos aparecen en inglés en el original de Hazel Carby «White woman, listen! Black feminism and the boundaries of sisterhood». Ver Jabardo, M et al., 2012, 15 y 209. La lengua inglesa permite el juego de palabras que Carby sugiere con los prefijos *her* (de ella) y *his* (de él) de la historia. En español Jabardo propone las soluciones de *herstory* e *historia*.

<sup>36</sup> Éste es otro punto en común que se desvela con la subalternidad cuando considera que el subalterno debe y puede hablar por sí mismo).

El feminismo negro funciona, para estas dos categorías (identidad y articulación de la identidad), como el espacio diverso donde se proyecta algo más que una identidad común, algo más que una cualidad compartida por las mujeres negras, que pueda representarse de manera unísona. No se trata de una habilidad o derecho particular de nadie de representar a nadie, de tomar como objeto de estudio a mujeres englobadas dentro de un mismo carácter identitario, sino todo lo contrario. Se trata de que estas representaciones, por sí solas, abarquen la diversidad de identidades de estas mujeres también diferentes, al tiempo que puedan (de)construirse parcializadas e inconclusas.

Dialogando con los textos, tenemos la intención y la posibilidad de trabajar con aquellas circunstancias y elementos a través de los cuales se articulan estas identidades diversas y fragmentadas. Cada análisis requiere de una metodología diferente, de un nuevo punto de vista, a partir de estas circunstancias que desembocan en las diversas formas de identidad que intentan ser representadas.

El concepto de epistemología alternativa de Patricia Collins resulta la última de las metodologías que nos gustaría apuntar, como parte de este nexo entre el feminismo negro y mi investigación. Como la define Collins, constituye la articulación entre conocimiento, conciencia y empoderamiento de las mujeres negras (Jabardo, M et al., 2012, 17).

En este sentido, pretendemos poner en claro cómo los textos, sobre todo los de Inés María Martiatu, revelan estos tres elementos en la forma en que describen y escriben sobre sus personajes femeninos negros.

En el análisis realizado en el capítulo tres, la epistemología alternativa servirá para definir en qué medida hay una concienciación de la posición de subalterna en estos personajes a través de la labor intelectual o epistemológica de estos personajes, en qué momentos y de qué manera se da este proceso de concienciación a partir del conocimiento, y luego, cómo se produce el empoderamiento de la mujer negra en los textos, teniendo en cuenta esta tríada conocimiento-conciencia-empoderamiento.

### **Breve conclusión del capítulo**

La herencia teórica de los estudios subalternos y del feminismo negro nos han servido como puertas para entrar en el análisis textual que sigue a este capítulo. Los estudios subalternos han proporcionado los conceptos teóricos esenciales en los que veremos se mueven las

identidades femeninas negras en esta investigación: las categorías de raza y género, identificadas como ejes de opresión y señalar desde esta posición del sujeto subalterno, cómo se ha sostenido un estereotipo en algunos de los contextos ficcionales que ubican a la protagonista negra como objeto y no sujeto en la representación de estas identidades.

Por su parte, el feminismo negro nos ha revelado que las identidades femeninas afrocubanas no están solas en este proceso de reivindicación, sino que van acompañadas de todos aquellos sujetos que han quedado fuera de una resistencia organizada, como lo fue el feminismo tradicional o decimonónico. El feminismo negro da carácter universal a esta investigación cuando explica la importancia de un análisis que compete a los sujetos oprimidos en general y el caso de las mujeres negras en particular. Por último, hemos establecido una conexión entre ambos criterios teóricos y el contexto de esta investigación, donde se percibirá la concienciación de las identidades femeninas negras en su rol de subalternas y el empoderamiento de estas identidades a través de estrategias y movimientos textuales que las ubicarán desde una u otra perspectiva teórica de las ya mencionadas.

### **CAPÍTULO III: Cuando tú ibas, yo venía. *Identificaciones femeninas negras en Negra y Sobre las olas y otros cuentos***

#### **III.1 Identificaciones femeninas negras en *Negra*: Existir desde la subalternidad**

En este apartado proponemos un análisis textual de algunos fragmentos de la obra *Negra* (2013) de la autora Wendy Guerra. El análisis que desarrollamos pretende indicar las circunstancias y expresiones que determinan el posicionamiento del personaje femenino negro Nirvana del Risco como subalterna. Para ello traeremos a colación pasajes de la novela que evidencien esta nuestra hipótesis de Nirvana del Risco, concebida como un personaje a la que se le ha negado agencia pese a ser protagonista de la historia que ella misma relata.

##### a) Nirvana del Risco: Subalterna de nacimiento

Desde las primeras páginas de la novela, se narra la proveniencia de esta mujer, posicionada como sujeto no actuante, con un presente que resulta de su ancestralidad marginada “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” (pág. 11). La protagonista, que en este fragmento es también la narradora, sostiene un diálogo interior que constituye un proceso de retro inspección donde se auto asume como un error, “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” (pág. 11), como una entidad concebida, corregida, censurada y transformada por el otro, “Ojos claros revisando el fondo de mis ojos negros. Yo nada escondo pero sospechan; presumen y hurgan en mi pasado cimarrón” (pág. 11), en una acción que como ella misma describe, nunca debió ocurrir: “Como leche derramada sobre la alfombra” (pág. 11).

El primer párrafo narra la proveniencia del personaje, quien desde el principio se posiciona como sujeto no actuante “Yo soy la que todos narran y pocos entienden” (pág. 12). Esta posición pasiva se manifiesta formalmente a través de frases nominales, donde priman los sustantivos seguidos de adjetivos, gerundios y participios “Beso de fuego y goce mestizo, canción de cuna en criollo. Lágrimas negras en la luna de mis ojos. Café arábica en grano, bien tostado, de aroma profundo y delator. Flotando sola en el anís de los recuerdos. A la deriva, así me siento” (pág. 12).

Las primeras líneas evidencian una descripción falta de verbos que dan al fragmento un tono de inmovilidad e inacción. Se destacan los adjetivos de color o referentes o alusivos al color, que establecen, desde el inicio, la oposición del yo y el otro, del negro y el blanco, del subalterno y el poder hegemónico que estará presente en el resto del fragmento. Se constatará a lo largo de estas líneas un(a) oprimid(o/a) y un opresor. Mapa blanco vs. vientre negro, ojos claros vs. ojos negros (pág. 11), negra vs. blanca, culta vs. vulgar, ilustrada vs. insolente (pág. 12). La narración se polariza constantemente evidenciando estos dos lados opuestos.

Los sustantivos leche, luna, café, constituyen signos asociados con los estereotipos del lenguaje que refieren las diferencias del color de la piel en el imaginario popular cubano. Los adjetivos blanca, negra, mestiza (pág. 12), tostado (pág. 11), puntarán aún más esta intención de introducir a la lectora en un espacio ficcional bipolar, regido por el “recurso de las razas”<sup>37</sup>.

“Como leche derramada sobre la alfombra” (pág. 11): El punto de partida de este personaje está condicionado por este origen accidental, caótico, por error y súbito. Dice: “A la deriva, así me siento” (pág. 11). Nada más inesperado y desestabilizador que la imagen de la leche que de pronto se derrama, ya sea sobre el mantel, la alfombra o el vientre de una mujer. Leche derramada y mapa blanco (pág. 11) aparecen, desde el plano del contenido, como imágenes que aluden a la colonización y al período esclavista de donde parte la existencia de la protagonista. Se puede inferir que la leche y el mapa blanco aluden al esperma del hombre, del amo (doblemente blanco, tanto por el color del esperma como del hombre mismo) en una eyaculación que se asocia con la violación que sufrieron las mujeres negras bajo la condición de esclavas (también sexuales) en Cuba. “Leche derramada sobre la alfombra y el mapa blanco olvidado en el vientre de mi madre (pág. 11), traen consigo la carga semántica de ese verter, del dar la espalda e irse.

La leche y el adjetivo blanco designando al mapa, se establecen como calificativos que expresan la supremacía racial y colonial. El mapa se convierte en símbolo de la colonización. A recordar que eran los mapas los que mostraban los supuestos territorios a conquistar. El mapa en este fragmento lleva consigo todo el significado de un instrumento que acompañó a

---

<sup>37</sup> bell hooks en su artículo “Devorar el otro: deseo y resistencia” pone como ejemplo una pieza de teatro donde los personajes realizan una reflexión que ilustra cómo “la raza es un recurso, ni más ni menos, que no explica nada” pero que al tiempo debe reconocerse la realidad de este recurso. Expresa hooks que el reconocimiento mutuo del racismo así como su impacto en dominados y dominadores, constituye la única posibilidad de encuentro entre razas que no se base en la negación y la fantasía (Araújo, N., Delgado, T., 2009, 736). Consultar bibliografía.

los colonizadores en todo el proceso de devastación de los territorios conquistados. Por demás el mapa se califica como blanco. Más claro ni el agua, cuando se tiene en cuenta la pertenencia al grupo racial de los colonizadores.

Desde su nacimiento, a Nirvana se le posiciona en su rol de subalterna. En este campo de estudios, es esencial la reivindicación del sujeto alienado, considerado como subalterno y su inclusión como ente protagónico, actuante y activo en la historia. Nirvana es en efecto la protagonista y narradora de este fragmento, mas su posición de subalterna, aun llevando la voz de la narración, no queda eliminada. El fragmento revelará una Nirvana del Risco cuyo origen es la violación, pero ella lo concibe como un error sin tener bien claro a quien atribuirle la responsabilidad de este acto. El origen de Nirvana es un acto violento en sí, mas ella no logra identificarlo como tal. Para Nirvana, se trata de una circunstancia que la antecede y la sobrepasa sin que ni siquiera tenga la oportunidad de cuestionarla.

Puede verse aquí una identificación del personaje que constituye su propia inacción. Nirvana da por sentado y aceptado este hecho, asume el equívoco como punto de partida de su existencia. Obligar al personaje a auto considerarse como un error, sin poner en su psiquis, en tanto que personaje, el mero indicio de un cuestionamiento sobre las circunstancias reales en las que ocurrió este acto, constituye una manera de silenciarla, de no darle la oportunidad de analizar cabalmente las condiciones en las que se realiza su nacimiento. Un nacimiento que es representativo, histórico y cíclico. No solo se trata de un nacimiento individual, sino que el suyo, se asume como el nacimiento de una entidad femenina negra simbólica “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” (pág. 11).

Este posicionamiento de Nirvana de considerarse como resultado de un error hace más “fácil” la tarea para el perpetrador. El hecho de que Nirvana del Risco, en tanto que mujer negra, se asuma como un borrón, como una falta, como un accidente, corrobora el estereotipo de la negra lujuriosa, pues no da al hombre blanco la responsabilidad que históricamente tuvo en estas relaciones amo-esclava. Nirvana no concientiza que su nacimiento y su origen son el resultado de un acto violento.

Según nos explica Daysi Rubiera Castillo, este estereotipo de negra lujuriosa liberaba de culpabilidad al hombre blanco por las violaciones que cometía y los convertía más bien en víctimas de las mujeres negras (Rubiera Castillo, 2011, 177). “Yo soy el borrón en tu muro”

(pág. 11), “Mi culpa y yo nos parecemos” la ubica en una posición donde el personaje no se cuestiona de quién es la responsabilidad de este acto, sino que parte del acto mismo para dar explicación a su origen. La auto designación como error, hecha por la propia Nirvana, es el resultado de un estereotipo impuesto que ha quedado para formar parte de la identidad de la mujer negra cubana en la narrativa y que se corrobora una vez más en este fragmento.

La identificación en este caso está dada por la inhibición a la protagonista de un reflexionar sobre sus orígenes. Se ubica al personaje en el mero hecho de aceptar su condición, vista en principio desde la perspectiva del perpetrador. La versión que se reproduce es la del colonizador. El monólogo funciona como un intento de concienciación, reflexión y análisis de la protagonista en cuanto a su existencia, mas este cuestionamiento no llega a esclarecer la idea de que, en efecto, la historia que cuenta es la de la colonización. La subalternidad dada al personaje radica en la actitud que asume ante un contexto ficcional que no le cede el espacio textual para describir su origen, no como un accidente o error, sino como consecuencia de un acto no ético.

La protagonista se auto inhibe por la falta de una actitud crítica, consecuentemente analítica, que presente, desde una arista diferente a la del perpetrador, el proceso de comprender el origen del ente que ella constituye.

b) El vientre pasivo negro como espacio de transgresión

“El vientre negro de mi madre” (pág. 11) se percibe como la plataforma, como el espacio corpóreo de lo violado. No se sigue aquí el cliché del vientre africano alusivo a la maternidad, sino que se subraya la transgresión del que ha sido espacio. A este segmento se anteponen “leche derramada y el mapa blanco”. La anteposición de estas dos imágenes les otorga a “la leche derramada sobre la alfombra” y “mapa blanco” un lugar primario y activo con respecto al vientre negro, que se ubica en una segunda posición o lugar secundario y pasivo. La anteposición sirve a poner como relieve el papel agente del que derrama la leche y en papel paciente de la portadora del vientre africano. Este hecho acentúa las reglas de supremacía de poder histórico-ancestral desde las cuales se concibe Nirvana del Risco.

c) Término marcado “negra”. ¡Ah, tenía que ser...!

Según Carlos Uxó, de acuerdo con la teoría de Jakobson, el significado de una palabra no se da en un contexto aislado, sino a partir de su relación con otras palabras o serie de palabras con las que establece una relación de tipo semántica. En este sentido, precisa que en un significante hay implícitos significados de otros significantes que se asumen como parte del significante presentado. Lo ejemplifica con el significante “coche”. Esta palabra implica los significantes ruedas, motor y volante (Uxó González, 2010, 233).

Uxó agrega que para Chandler, entre dos términos de relación binaria, esta relación no se da del todo equitativa, pues siempre hay un término que ocupa la posición dominante, mientras el otro término se da como el marcado, pues el dominante aparece en su carácter más neutral y transparente (ibidem).

Teniendo en cuenta estos criterios de Uxó, Jakobson y Chandler, en un análisis paralelo en nuestra investigación, se denota que *negra*, significante perteneciente a Nirvana del Risco, funciona como un término marcado, en su relación con los personajes “no-negros” de la novela.

En primer lugar Nirvana hace constante y reiteradamente mención del color de su piel, en varias ocasiones, asociado con otros clichés que estigmatizan a la mujer negra tanto en Cuba como en la sociedad en general. De esta relación de Nirvana con su piel trataremos más adelante. Ahora nos limitamos a analizar el término *negra* como el marcado en el texto, en relación con la no especificación del color de la piel que se produce para describir a otros personajes no negros del texto y los que, se intuye, pertenecen a la raza blanca. Información que se deduce a partir del acervo sociocultural de la lectora cubana o internacional, que reconoce características en la descripción de estos personajes, asociadas a los “valores” de la raza blanca, más que de la negra. La identificación en este caso donde se materializa la posición de subalterna de Nirvana del Risco está dada en el uso del término marcado y no marcado en el texto, donde *negra* constituye el término marcado y *blanco* o más bien su ausencia, resulta el término neutral impuesto como norma. Si es el otro o la otra de quien se habla, si se va fuera de la norma instituida blanca, entonces será mencionado.

“¡Negra, negra, negra! Negra como la noche y profunda como la pulsión de mi sexo, mística ruta donde se pierde Jorge en silencio” (pág. 22). “He sido negra, negra, negra para todos menos para mí. Yo siempre fui Nirvana” (pág. 46) dice Nirvana cuando habla de sí misma. En

otro momento se lee “¡Mi negrita, tú eres la alegría de los blanquitos de este barrio!” (pág. 13), cuando durante su infancia se dirigía a ella el abuelo de un amigo blanco y luego, “-Negra, baja la voz- me dice Jorge las pocas veces que me trae a su cuarto” (pág. 25) y “-Pues veo una negra bembona de pasa colorá, ojos saltones, nariz ñata y con olor a bacalao” (pág. 29) cuando Jorge, su amante, se dirige a ella o habla de ella. Más adelante se lee: “[...] soy negra y, además, esas son las reglas.” (pág. 122). “Por fin apareció Aida [...]. Me dio la mano de lejos, como si fuera a mancharla con carbón, y nos metió a todos en una furgoneta que ella misma alquiló. [...] Antes de salir fumigó el carro con algo parecido a su propio perfume, tal vez más penetrante; aerosol que sirve para matar mosquitos o bichos o negras como yo, no lo sé” (pág. 129). “Quiero encontrar un igual, siento el espeso dolor que proyecta mi oscuridad desmayada sobre el asiento.” (pág. 131). “Quiero que me entiendas: voy a regresar, aquí me tratan como una esclava, y si voy a ser esclava y si me voy a poner a guerrear, coño, que sea en Cuba, no aquí donde soy una negra de mierda sin derecho a nada, sin nada mío por lo que luchar.” (pág. 156).

Se presenta en la novela una relación del binomio blanco/negro que según Uxó, funciona como un paradigma en la literatura cubana, donde el negro es el término marcado (Uxó González, 2010, 234). En esta relación, se denota el término negro a partir de los rasgos fenotípicos que lo hacen diferente del blanco. Uxó explica que hay una tendencia en los autores cubanos de que si los personajes, protagónicos o no, son concebidos por el autor como pertenecientes a la raza blanca, las alusiones al color de la piel son casi inexistentes o no se encuentran en el texto. Se da por sentado que si no se hace mención del color de la piel o si no se describen rasgos físicos como el pelo, la forma de los labios, incluso el tamaño del pene o las caderas, el personaje de quien se habla, pertenece a la raza blanca (ibidem). Por otra parte, cada vez que aparece un personaje que el autor ha concebido perteneciente a la raza negra, se hace reiterado énfasis al color de su piel, a características fenotípicas como el tipo de pelo, el tamaño y la forma de los labios, la dimensión de sus órganos reproductivos y a determinados comportamientos sexuales.

Los fragmentos que hemos presentado anteriormente evidencian en *Negra* esta insistente descripción de Nirvana dada en detalles por la explicitud del color de su piel y por la descripción de sus rasgos físicos y actitudes sexuales, identificadas con los estereotipos que circundan a la mujer afrocubana.

Sin embargo, la descripción de otros personajes se establece sobre la base de mecanismos diferentes en la novela. Con los fragmentos que presentamos a continuación, veremos que a los personajes no negros como el abuelo de su amigo, sus amantes Jorge, Philippe y su amiga y amante Lu, se les describe tanto física como sentimental y psicológicamente, sin embargo no se les denota por el color de la piel.

Del abuelo de su amigo Nirvana dice: “Él me llamaba «Azuquita» [...] El viejo coleccionaba aquellos lemas socialistas que van dejando de tener sentido [...] Cuando visitaba a mi amigo de apenas 11 años, el abuelo me gritaba: - ¡Azúcar, azúcar para crecer! ¡Mi negrita, tú eres la alegría de los blanquitos de este barrio!” (pág.13) y en la siguiente página se lee “El abuelo de mi amigo venía de Cienfuegos, esa ciudad casi francesa [...] Allí los negros y los blancos caminaban en aceras distintas [...] Su Cienfuegos, el de entonces, era limpio y perfecto, «ciudad de calles rectas y cerebros torcidos»; con puerto, [...] criados negros sentados a la mesa de sus patronos, descendientes de esclavos que heredaron sus apellidos, sus modales y hasta sus aires parisinos” (pág.14).

Lo que pretendemos sea señalado con este fragmento es la ausencia de un término que hable de la tonalidad de la piel del personaje que ocupa el interés de la narradora. Los elementos que se utilizan para describir al abuelo del amigo, en ningún momento hacen referencia a los rasgos fenotípicos del personaje que se describe. Se advierte por el contrario, una tendencia en los diálogos donde es el abuelo el que describe a Nirvana de esta manera y, en este caso, son los términos asociados a la negritud de Nirvana los que nuevamente se exponen; aun si lo que se intenta dar a conocer a la lectora es la personalidad de este hombre.

Claro está que se trata de la cuestión de la raza. Es evidente que estamos analizando un texto donde la raza de su protagonista acapara la mayoría del espacio, porque esa es la trama misma de la novela. Lo que sin embargo nos resulta interesante enfatizar es que este tratamiento del color de la piel y los rasgos fenotípicos, no es, o es utilizado en menor escala, en los personajes que han sido concebidos no-negros.

Otro ejemplo del término no marcado, el trasparente, lo conforma la descripción de Jorge. Desde las primeras páginas se puede leer “Jorge: ojos cerrados, pelo rubio, cabeza pequeña que a tirones obligo a pastar y beber entre sollozos” (pág. 23) “Jorge huele a zapatillas de jugar tenis y a flor de caña con perfume Dior. Jorge huele a melón de Castilla” pág. 24.

A través de estos elementos se hace referencia al estatus racial y social del personaje. Se nos describe a Jorge como un joven blanco de descendencia española y de clase pudiente. Los

elementos que aquí se dan sobre él nos revelan su raza, su condición social y su procedencia sin que ni una vez se mencione el color de su piel.

Algo similar pasa con Philippe y con Lu, otros personajes censados de ser blancos en la novela.

De Philippe, la primera vez que sale a escena, cuando Nirvana describe el momento en que se encuentra con él, apunta “Distingo la silueta de un hombre maduro, fumando calladamente en la penumbra [...] Es Philippe, lo reconozco de las fotos, el padre de Monique y ex esposo de Marie” (pág. 92). “Ahora es Philippe quien está de espaldas, es alto y huesudo, canoso, recto y dúctil como el bambú” (pág. 93). Más adelante se lee en la descripción de Philippe: “Será su hermosa boca pintada a mano, será su verbo que en perfecto español me turba y regresa a lo simple, sus manos de nácar abriendo y cerrando llaves, [...] ¿Será brillante o miope? ¡Esa mirada!” (pág. 94) Esta descripción por Nirvana de Philippe, nuevamente alude a algunos de sus rasgos físicos del personaje. Nos revela, como en el caso de Jorge, aspecto de su personalidad como su edad travestida con el color de su pelo, la forma de su boca y lo que Nirvana piensa de ella. Se describen sus manos asociadas al nácar, por ende blancas, pero no necesariamente asociadas al color de la piel, puede ser por finas, brillosas o por frágiles, pero tomemos esta asociación por el color blanco del nácar. Una vez más éste es apenas el indicio que nos deja saber el color de la piel de Philippe. Sabemos de antemano que es francés y toca a la lectora suponer que los franceses son blancos. Cosa que se ha solo de suponer, porque la realidad de la Francia de hoy nos revela una variedad de etnias, razas y clases como vitrales. De ahí se describe su manera de hablar en una lengua que le es extranjera y sin embargo perfecta, su olor “su saco olía a robusto con Givenchy” (pág. 92) que es también una marca de su estatus social. ¿Quién usa Givenchy? “Gentleman” (pág. 92). Y, termina el fragmento con la mirada de Philippe que, por demás, usa espejuelos “(...) sus espejuelos de pasta” (pág. 94). Incluso, cuando Nirvana hace alusión a su piel, tampoco osa pronunciar el color: “Por el momento acaricio el terciopelo. Su piel vendrá más tarde. Yo no me engaño” (pág. 93). “Nunca he tocado la piel de un venado, pero presumo que su piel es así de suave” (pág. 97). “Sí, Philippe tiene una piel muy suave, piel de violetas (...)” (pág. 103)

Con “La Lu” (pág. 40) ocurre algo similar. “Ella es Lu, china y rubia (...)” “Lu refinada y breve, de una rara belleza (...) Es hija de libros, la melancolía y de Claire, una gran amiga de mi madre, aquella francesa que escribió el libro *Vida y cuerpo en Cuba*”. “Ella es socióloga

(...) Ella tiene su lado asiático” (pág. 40). “Eso tiene Lu, todo le sale bonito (...)” (pág. 41). Aquí otra vez se da por entendido el color de la piel de Lu, pero no se menciona. Hija de francesa con chino o descendiente de chino. Se nos muestran en este fragmento algunas de las características de Lu sin denotar su raza, el color explícito de su piel que debe asumirse blanca, porque se supone, es blanca y nació en un medio además intelectual. Como en el caso de Jorge y de Philippe, se nota una asociación inferida raza-clase social-nivel intelectual, donde los blancos (ya sea en Cuba o en Francia) están implícitamente asociados al mundo de los pudientes, de gente con dinero, con cultura, con poder y letrada.

Estas son características que no tienen por qué explicarse por las claras. Decir que por ejemplo Lu “conoce a grandes poetas, los visita en sus casas, le sabe el pasado a los edificios” (pág. 40), es enmarcar el círculo de intelectuales donde se mueve su amiga. Un mundo que en el imaginario social cubano está inmediatamente asociado con los blancos, cultos y “refinados”. La narradora al parecer no necesita mencionar el color de la piel de Lu si se tiene toda esta información y si se dice que, por demás, es rubia. La narradora prescinde de mencionar la blancura de la piel de Lu para inferir la raza a la que pertenece, pues ya ha, con muchos otros elementos, asociado al personaje al grupo racial blanco.

Con los fragmentos y los análisis presentados hasta aquí, confirmamos en *Negra* el uso del término marcado y no marcado a los que hace referencia Carlos Uxó González.

Profundizando en este aspecto y para esclarecer nuestro análisis referimos a Uxó cuando señala que en la novelística cubana contemporánea existe la tendencia en primer lugar, a establecer un binomio blanco/negro que se refiere a los rasgos y diferencias fenotípicos de los personajes presentados (Uxó González, 2010, 234). En esta relación binomial, el negro se presenta como el término marcado, o sea, aquel que debe aparecer para hacerse presente, y el blanco como el término no marcado, el que se supone o se sobreentiende está presente, si no se menciona específicamente el término marcado (ibidem).

Como bien afirma Uxó, en un contexto multirracial como también lo es el contexto ficcional de *Negra*, las referencias que pudieran suponer una neutralidad, indican en realidad solo al término no marcado, el blanco, y al tiempo se nos presenta de manera “activa” al término marcado, el negro (ibidem). Por lo que puede inferirse a partir de este análisis de Uxó, que nunca existe en estos contextos ficcionales un tipo de relación multirracial transparente, neutra y sin implicaciones racistas. Para ello, o bien se mencionan ambos términos o quedan los dos en ausencia.

Los fragmentos a los que hemos hecho alusión anteriormente y que han demostrado textualmente cómo se demuestra esta relación de supremacía racial al mencionar (o no) el color de la piel de los personajes; donde la negra es siempre explícita y el blanco no; donde se utilizan otros elementos que denotan la raza como la posición social, la nacionalidad, los orígenes; demuestran en efecto un tratamiento a partir de “formas de expresión y de discriminación seculares” (Uxó González, 2010, 234) en la literatura, historia y cultura cubanas.

En este uso, según Uxó, está implícita la posición privilegiada hegemónica del término no marcado por el hecho precisamente de aparecer como “[...]neutro, normal o natural, [...] sin llamar la atención sobre su privilegiado estado invisible” (Uxó González, 2010, 233).

Es la ausencia del término lo que establece la norma, la regla, la naturaleza; y así, todo aquello que sea distinto a él, deviene lo marcado, lo que debe ser explícito y explicado, lo que no es natural, lo que no es normal y por consecuente lo otro. El uso del término marcado y no marcado en la novela es un ejemplo de la estigmatización que, a criterio de Uxó, se evidencia en la narrativa cubana de un grupo (el negro) por el otro (el blanco) que se positiviza, que se separa y se establece como la norma y modelo a seguir (Uxó González, 2010, 234).

d) Un “no sé qué” que te culpa.

Veíamos anteriormente que es frecuente en la narrativa cubana hacer del negro el término marcado y establecer así la estigmatización de este grupo frente a la positivización del blanco como término no marcado y neutral. Este procedimiento indica Uxó, se establece como un eje de alterización de los personajes negros cuando se asegura la identidad positiva de un grupo (en este caso el blanco) a través de la estigmatización del otro (el negro) (Uxó González, 2010, 238).

En este sentido Uxó González apunta que los personajes negros en la narrativa de los Novísimos<sup>38</sup> están relacionados con la delincuencia y la marginalidad. Uxó denomina este fenómeno como la “problematización” del negro. Define esta noción como “la tendencia a hacer del negro un problema mediante su asociación con el mundo del crimen,

---

<sup>38</sup> Uxó se refiere a los Novísimos como el grupo de escritores que surgió a finales de la década de los ochenta del pasado siglo. Según Uxó estos escritores, en su mayoría muy jóvenes cuando empezaban a darse a conocer, introdujeron nuevos temas, formas y sobre todo, un nuevo entendimiento de la figura del escritor en la narrativa cubana (Uxó González, 2010, 197).

presentándonos al negro como un ser antisocial, al acecho, dispuesto a cometer la siguiente fechoría, el siguiente delito” (Uxó González, 2010, 238).

Nos interesa en este acápite denotar la relación del personaje de Nirvana del Risco ligada al mundo delictivo. Se percibe al personaje siempre rodeada por o rondando acciones ilegales. En Cuba y en Francia, sola o acompañada, “cuando no está presa, la andan buscando”<sup>39</sup>.

Desde las primeras páginas de la novela se nota la presencia de la policía persiguiendo a Nirvana: “Y yo, ¿quién soy? [...] Dos policías me seguían en su carro blanco [...] Uno de ellos me tomó del brazo y, con el carro en marcha, preguntó: -Compañerita, ciudadana, identifíquese. ¿Qué hace corriendo a las cinco y media de la mañana por aquí? Si corres, es peor. [...] No le contesté, ya sabía que ver a una negra escapando y a medio vestir era difícil de explicar” (pág. 31). “[...]La pregunta era clave: si era de la Habana Vieja, ¿qué hacía en Siboney? [...] ¿Qué hacía ahí? No tenía una respuesta coherente ni para mí” (pág. 31).

Este pasaje antecederá a varios fragmentos que demuestran la manera en que Nirvana del Risco es vista como un posible problema en la sociedad. Describir al personaje como potencialmente sospechosa, no solo refleja su posición como subalterna, sino que muestra la imposibilidad del personaje para desubicarse de esta posición por su autoconcepción de este estatus. Digamos que Nirvana sale más o menos ilesa de estos contactos con las autoridades, siempre con la intervención de algún otro personaje, ya sea Cuca su abuela o sus amantes Jorge y Philippe, nunca por sí sola o por acciones que ella misma realiza. No se le da al personaje la posibilidad de desvictimizarse y por desligarse de estas acciones ilegales por su propia acción : “A las once de la mañana apareció mi abuela, dando más explicaciones de las necesarias. [...] - ¡Racistas, racistas! -gritaba- ¡Esa que tienen allí adentro es una mujer decente, mi única nieta, y estudió más que ustedes!” (pág. 32). “[...] con el cuéntame tu vida, terminamos a las dos de la tarde; y hasta que no llegó “el mismísimo rubio” para dar fe de mi visita a Siboney, no salimos de la pesadilla. [...] Pero esta vez me abrieron mi pequeño expediente con acta de advertencia, por si acaso. [...] Ya estoy marcada. ¿Por qué? Por ser negra y correr, por intentar escapar de la policía al amanecer, en un exclusivo barrio blanco” (pág.33).

---

<sup>39</sup> El refrán “Cuando no está preso, lo andan buscando” se instala en el lenguaje popular cubano para explicar la disponibilidad de alguien a incurrir reiteradamente en una falta. He de aclarar que este refrán también lo utiliza la autora de la novela para abrir su apartado PABELLÓN (pág. 297) refiriéndose a Jorge, el amante de Nirvana. Sin embargo, yo llegué al refrán por otro camino, ese de señalar la “facilidad” de Nirvana del Risco para estar expuesta a acciones o situaciones ilegales, por estar siempre envuelta o implicada en este tipo de acciones.

En otro pasaje del texto, durante su estancia en Francia, Nirvana relata: “Bueno, ese día, cuando doblamos la esquina, un vecino francés, al vernos pasar, escupió con asco en el piso. No sabemos si era por el marroquí o por mi piel negra. El muchacho lo empujó, discutieron, y la pelea terminó en la policía porque no llevábamos documentos. [...] Philippe llegó desde Aix, un poco asustado, presentó mis documentos y salimos rápidamente” (pág. 148).

Nirvana del Risco no es presentada como culpable de las acciones por las cuáles es perseguida, pero tampoco se va sin pagar por estos encuentros con las autoridades o con la ilegalidad. Es en efecto una víctima de la discriminación racial del sistema policial cubano y del francés, para quienes Nirvana del Risco se vuelve sospechosa o más cercana a la marginalidad, sin otro criterio de base que el del color de la piel.

Esta tendencia de incriminar a Nirvana y de tal vez pensar que está “preparada”, “construida”, “vacunada”, “inmune” a estos actos ilegales, se da tanto en las autoridades cubanas y francesas, como en otros personajes de la novela que ven en Nirvana un canal más accesible para conseguir realizar estas acciones de manera satisfactoria: Philippe es un claro ejemplo de ello. La narradora nos cuenta que en un recorrido con Philippe por barrios pobres de París estaba ella “[...] la negra, negociando con africanos, hablando en lenguas, regateando con un *dealer* el variado menú que me apuntó Philippe” (pág. 98). “¿Por qué Philippe le da la espalda a lo feo? ¿Cómo me mandó sola al trapicheo? Esto también es un trueque, me entrega el dinero para drogar a su hijo...y me lanza al ruedo” (pág. 101).

Sin embargo, el elemento que más pudiera sorprender en esta representación del personaje es la aceptación y pasividad de Nirvana ante este rol que se le obliga asumir como sospechosa, culpable o cómplice de estas acciones. Se encierra al personaje en un contexto donde siempre está rozando la ilegalidad y del que ella está plenamente consciente de su posición de víctima del racismo y del sistema. Un contexto donde el modelo que se sigue reproduciendo es el de la problematización del negro.

Nirvana sabe que la persiguen, sabe que los ojos la miran como culpable, sin embargo acepta esta posición. Acepta ir a buscar la droga para Philippe como acepta ir al pabellón<sup>40</sup> con Jorge: “He venido por una cuestión de humanidad, porque mi abuela me ha pedido que le diga

---

<sup>40</sup> Wendy Guerra presenta la siguiente nota aclaratoria: “En Cuba se llama «pabellón» a las visitas conyugales permitidas en la cárcel” (pág. 297). Sin embargo vale aclarar que en la cárcel son también permitidas las visitas normales. Esta exposición de Nirvana al pabellón resulta un recurso intencional de la autora. Nirvana del Risco pudo, en el contexto ficcional del texto, haber tenido “otro” tipo de encuentro con Jorge en la cárcel sin embargo se le presenta en este contexto de una visita de carácter exclusivo sexual. La ligadura del personaje a la sexualidad está otra vez presente en este fragmento.

lo que ha pasado y le entregue la carta de Catalina inculpándose de todo. Si no intervenimos, Jorge se va a podrir en este lugar. Y aquí estoy, haciendo lo contrario a mis deseos, expuesta una vez más a la pesadilla de un mismo hombre, un hombre que no me suelta, se reencarna, aparece en cada una de mis vidas, y, aunque no quiera vivirlas, él vuelve y se impone” (pág.298).

Estas marcas evidencian el desarrollo del personaje en una vertiente donde no se auto reubica fuera de esta posición de subalterna, sino que concuerda con la estigmatización de la que se le hace objeto. La pasividad y la inacción frente a este hecho constituye la identificación de Nirvana del Risco, situada como subalterna en el texto donde la perspectiva que sigue venciendo es la del sujeto que la revela problemática, la del sujeto opresor.

En otro momento de la novela, ella asume la responsabilidad de sanar el error cometido por los otros. Nirvana trata de remedar la falta que comete Philippe al sembrar marihuana en El Escambray, en un acto de inmolación, de hacer salir a Philippe del país y tratar ella de remediar la ilegalidad, expuesta con una actitud kamikaze, a que caigan sobre ella todas las reprimendas por un delito que ella no cometió. Este fragmento devela que es Nirvana la perseguida. Las autoridades ya no pueden ver otra autora del hecho que la propia Nirvana y para ellos, su impulso por quemar el campo, la convierte automáticamente en culpable, la gota que colma la copa. Ya Nirvana venía siendo perseguida por la policía por el simple hecho de tener al diplomático norteamericano Tom por amante, pero para la policía su culpabilidad se hace doble cuando los conduce hasta las montañas para quemar un campo de marihuana que ella no sembró, que es responsabilidad de Philippe, puesto que fue él quien lo cultivó y que se presenta en el texto como el *leitmotiv* de la tragedia, como el principio del fin de Nirvana del Risco.

En la página 213 se lee en voz de Nirvana cuando va en un bus bajando de El Escambray con Philippe: “-Espera. Mañana tenemos una reunión en La Habana, y no quiero que te encuentren, quiero que te acabes de ir, que desaparezcas. [...] Míralo así: vete, porque nadie puede garantizar que tengas cómo salir de esto, y si te pasa algo me sentiré responsable para siempre-le dije con los ojos húmedos. [...] No puedo con esta maldita locura de todos ustedes. Jodiste mi tienda, coño, con tanto amor que subiste, y esta maldita hierba ha sido el pretexto de todo para expulsarnos...” (pág. 213).

Esta asociación con la ilegalidad y la marginalidad es una manera de alterización<sup>41</sup> del personaje Nirvana del Risco. Al aceptar asumir esta posición e inmiscuirlo en estos actos, se le está presentando como un personaje problemático y problematizado, en conflicto constante con las normas que rigen tanto la sociedad como al resto de los personajes. Al fin de cuentas, tanto en La Habana, en El Escambray como en Marsella, la cárcel, la policía, la persecución y este estar reiteradas veces acechada por las autoridades, funcionan como una manera de desestabilizar al personaje psicológicamente. Nirvana declara: “Nada, parece que Almendra tiene razón y que la cárcel y el peligro siempre me acompañarán: vaya a donde vaya pasaré por la policía, y estaré al filo del peligro. Por suerte aquí [se refiere a Marsella], a diferencia de Cuba, no estuve mucho tiempo. Pero me ha deprimido verme otra vez en una estación. ¡Qué mala suerte la mía con los policías, por Dios! ¡Qué letra me une con la cárcel!” (pág. 148).

e) La hipersexualización de la negra

Para comenzar esta parte del análisis, nos parece conveniente describir cómo se han concebido históricamente las relaciones heterosexuales interraciales. Partimos del análisis de estas relaciones en la sociedad norteamericana como ejemplo de un fenómeno que reverberó de manera similar en la sociedad cubana e internacional. Ida Wells, destacada intelectual norteamericana, activista negra y periodista, dedicó parte de su trabajo de pesquisa a la lucha contra los linchamientos de los que eran víctimas los hombres negros, luego de ser acusados de cometer violaciones contra las mujeres blancas. El trabajo se encaminó a investigar estadísticamente, a partir de fuentes de la época consideradas blancas, estos linchamientos. Sus conclusiones fueron sorprendentes y devastadoras cuando probó que la mayoría de estos linchamientos eran una manera de frenar el nuevo ascenso social de la población negra en el sur de los Estados Unidos (Jabardo, M et al., 2012, 31-32). El trabajo de Wells muestra en gran medida que las relaciones heterosexuales interraciales, como consecuencia del racismo y la discriminación, se han concebido histórica y socialmente de manera dimensionalmente opuestas.

Cuando se trata de las relaciones mujer blanca-hombre negro, estas han tenido orígenes y consecuencias que históricamente se han concebido como criminales, en el que se juzga al

---

<sup>41</sup> Carlos Uxó denomina la problematización y la sexualización del negro como estructuras de alterización (Uxó González, 2010, 238). Ver bibliografía para consulta de fuente.

hombre negro por violación. Sin embargo, en una perspectiva diametralmente opuesta, en la relaciones mujer negra-hombre blanco, donde han estado presente la violación, estas han sido aceptadas por la sociedad y el hombre blanco ha salido en varios casos impune ante el cargo que se le imputa (Jabardo, M et al., 2012, 31-32).

Tanto desde la literatura como desde la realidad, varios son los ejemplos que demuestran cómo las mujeres negras ya habían, desde orígenes tan históricos como la violación misma, hecho frente a estas violaciones, a través de diferentes reacciones y acciones de resistencia tales como el suicidio, el envenenamiento del amo, el aborto provocado etc. Sin embargo estas reacciones no fueron reconocidas como forma de resistencia organizada por el poder hegemónico, ni femenino ni masculino. No se reconoció en ningún momento como una forma de ejercer el feminismo establecida por las mujeres negras.

Para argumentar este punto, desde la especificidad cubana, tomaremos en consideración las “Demandas judiciales de las esclavas en el siglo XIX cubano” (Rubiera Castillo, D. y Martiatu Terry, I., 2011, 17) donde voces de mujeres negras cuentan en detalles cómo habían sido flageladas por hombres blancos y, en cambio, el sistema judicial no lograba dar medidas de sanción a los acusados por las demandantes.

La aceptación y no visibilización de esta forma de violación en la sociedad, además de sus orígenes racistas y machistas del sistema colonial, se ha visto fortalecida por los estereotipos que circundan a la mujer y el hombre negros. En esta nuestra investigación, ya se ha hecho mención del estereotipo de la negra lujuriosa, generado por el poder hegemónico del sistema patriarcal blanco. Esta estigmatización ha actuado, junto a la ausencia secular de un sistema de derechos que no atiende los problemas de la población negra, una de las justificaciones principales para cometer dichas violaciones.

En este estereotipo, la mujer negra, en vez de ser vista como la afectada que en muchas ocasiones fue, queda posicionada como la culpable de esta violación. Se le imputa el hecho de haber sonsacado al hombre (blanco o negro) que no ha podido resistirse a su poder sexual y no tiene otra vía de escape a este poder, que la de arremeter contra ella y satisfacer su deseo sexual. La estigmatización de un cuerpo hipersexualizado, también desde la literatura, ha justificado y servido a reforzar la idea sobre las personas de raza negra (tanto hombres como mujeres) como una sexualidad casi bestial.

Stuart Hall señala que esta hipersexualización radica en la insistencia en determinadas características de los hombres y mujeres negros convertidas en fetiches y estereotipos, hasta hacer de ellos equivalentes semánticos del cuerpo negro (Uxó González, 2010, 240).

Adentrándonos ahora en el contexto literario, Carlos Uxó, en concordancia con este criterio de Hall, analiza que en la literatura cubana contemporánea, las descripciones y el tratamiento de las mujeres negras y mulatas se reduce a la relación estereotipada de rasgos fenotípicos que las convierten en una metonimia siempre asociadas al tópico de su insaciabilidad sexual; e incluyen además un componente voyeurístico que las convierte en mero objeto sexual (Uxó González, 2010, 243).

En *Negra*, tanto la sexualidad como el comportamiento sexual de Nirvana del Risco se presenta en varias ocasiones como mediador entre ella y el resto de los personajes. Las descripciones que tanto ella como los otros personajes hacen de la sexualidad o el comportamiento sexual de Nirvana, parte de una relación entre el sexo y la piel, entre el sexo y el color de la piel, entre el sexo y la alusión al color de la piel; entre las metonimias que sobre el color de su piel y su comportamiento sexual han venido a sustituir su cuerpo en la novela: “Ésta es mi piel, éste es mi perfume. Mi sombra y yo, mi sexo y yo, mi culpa y yo nos parecemos” (pág. 11). “Negra como la noche y profunda como la pulsión de mi sexo, mística donde se pierde Jorge en silencio” [...] Sus manos rebotan en mis nalgas, y el golpe se reproduce cien veces en el eco de esta habitación colonial [...] A él le duele más que a mí dar en mi cuero [...] «¡Negra!»: revisión de la única palabra que atina a decir, cuando en vano intenta llegar al tope de mi matriz, y en esa orilla se ahoga. No da pie en mi vientre, no tiene aquella enorme y secreta arma carnal que añora para reventarme como él quisiera” (pág. 22). En su coito con Lu, Nirvana apunta: “Allí me dejó Lu, envuelta en sus salivas y sus derrames: yo su esclava, su igual, y ella la criatura que ha endulzado el negro abismo, donde otro dejó su blanco y amargo sabor a mamoncillo maduro” (pág.52).

Hablando de su sexo con Philippe agrega: “Quiero ver mis pelos en tus manos. Negro sobre blanco. No quiero culparnos, quiero sentirnos. Pero ¿cuándo? No puedo más” (pág. 119). En otro momento la narradora describe: “He visto ciertas imágenes de cine que me recuerdan este momento: los negros en África fertilizan la tierra penetrándola con sus largos falos.

Rebosándola de leche una vez al año [...] Esto sentía: dos, tres, seis, tal vez veinte negros clavándome su falo para fundar, y si pensaba que no había más espacio, otro y otro hombre cada vez más dotado se adentraba en mí intentando abrirse paso de la matriz a mi garganta”

(pág. 124). Este enlace establecido entre la piel negra y la sexualidad, consideramos, llevan a la reproducción de ese estereotipo donde la mujer negra se hipersexualiza. Constatamos en estos ejemplos la reproducción de estos estigmas.

No se trata del hecho de que Nirvana, desde su condición plena como mujer, tenga un comportamiento sexual que corresponda a sus potencialidades debido a la perspectiva con la que ella mira la vida. No se trata de que el comportamiento sexual de Nirvana del Risco se deba al cúmulo de sus experiencias, las que ha tenido como ser humano, las que la han ubicado en el consciente estatus de (re)conocerse, (re)asumirse, (re)modelarse como el ser sexual que corresponde a sus deseos más íntimos y la plena conciencia de su libertad sexual. No se trata del hecho de reconocer en Nirvana la mujer plenipotenciaria que se asume, expresa y vive su sexualidad exactamente como quiere y del valor que esto tiene tanto para ella como para los demás personajes y lo que su sexualidad representa en la trama y desenlace de la novela. No se trata de dar a Nirvana los medios de comprender y articular esta sexualidad a partir de sus valores como ente, donde se pone en contacto directo con su cuerpo, sin sufrir de esa especie de ostracismo sexual cuando tiene que zambullirse en sus orgasmos sola: “Me entretengo y lo abandono, prefiero bajar y bajar sola hasta encontrarme en ese raro placer que me viene desde lejos. Si no es parejo el placer, si el placer sobrepasa al suyo, entonces Jorge detiene el juego..., se incomoda, ruge; [...]” (pág. 23); para disfrutar también de sus amantes en otro tipo de relación extra coital, en la que intervienen más órganos y sentidos que penes y vaginas: sentidos en su totalidad, valores en su individualidad. Se trata de que el comportamiento sexual de Nirvana del Risco se presenta de manera que se establece una relación causa-efecto entre dos elementos: color de la piel y comportamiento sexual, concebida desde la psicología del personaje y desde fuera de ella, en el modo de auto interpretarse y en el modo en que los otros personajes de la novela la interpretan. Se denota una relación causa-efecto donde Nirvana se espera, la esperan, bárbara, descontrolada, multiorgásmica, tersa, plenipotenciaria, por el solo hecho de ser una mujer negra “servida sobre la cama” (pág. 29).

f) El ventrílocuo: La fatalidad de una voz que no le pertenece

El análisis del texto en este apartado nos lleva hasta el tiempo de la Cuba colonial. Los siglos XV al XIX, la isla pertenecía al Imperio español y no menos al Imperio del azúcar. Cuba,

como tantos otros países de América Latina con sociedades basadas en la producción azucarera<sup>42</sup>, se convirtió en escenario de muerte y explotación de miles de esclavos importados, obligados, teledirigidos desde los diferentes países del continente africano<sup>43</sup>.

El ingenio, se estableció como una institución de tortura y explotación de la población africana importada, justificada por el sistema bárbaro esclavista.

El trabajo de los esclavos en la producción azucarera engrosaba las fortunas de la sacarocracia (española primero y luego criolla blanca), grupo social establecido como la clase económico-social dominante. La explotación de los esclavos fue la fuerza de trabajo que sostuvo a la producción azucarera, convertida en la actividad económica más importante de la isla.

Una vez abolida la esclavitud, esta producción continuó siendo la base económica cubana durante siglos. La mano de obra esclava se sustituyó por mano de obra asalariada, pero la población de origen africano luego devenidos cubanos negros continuaron teniendo una participación considerable en esta actividad económica.

Lo omitido en el epígrafe “Azúcar salada” (pág. 16), es la connotación de este sector de explotación económica para el personaje de la negra conga. En este fragmento, se prioriza la voz del grupo hegemónico, primero, a través de una contraposición de elementos de la vida del esclavo y, luego, con la recreación de *El libro de los ingenios*.

El texto comienza con una panorámica del contexto ficcional del presente de la narradora: “A lo largo y ancho de mi isla han cerrado la mayoría de los centrales azucareros. No ha pasado mucho tiempo desde entonces, pero ya aparecen las ruinas del azúcar, corroídas por el salitre y el abandono” (pág. 16).

El fragmento describe una atmósfera de abandono y desolación, fortalecida con expresiones “Un quejido que irrumpe en los sitios donde antes la molienda o el tiempo muerto hicieron la suerte o desgracia de quienes los habitaron” (pág. 16)

---

<sup>42</sup> El enlace entre la historia negra de estos países y la industria azucarera es casi natural puesto que la población de origen africano y luego sus descendientes, fueron obligadas a organizarse alrededor del central, que de hecho no se llama central por gusto. El C-E-N-T-R-A-L fue en efecto el centro de explotación alrededor del cual giraba toda una estructura social y económica que acabó con miles de vidas humanas.

<sup>43</sup> Según el etnólogo Fernando Ortiz, aunque la licencia expedida en 1517 por el rey Carlos I de España estatuyó que únicamente podrían traerse esclavos africano de Angola, Guinea y Cabo Verde a las Antillas, la realidad fue bien diferente. Ortiz afirma que en Cuba pudieron hallarse personas provenientes de las regiones intertropicales de la costa occidental de África y hasta del oriente africano. Ortiz se limita, por la imposibilidad de adquirir resultados completos en su investigación, a dar indicaciones de los nombres de las regiones africanas citadas en distintas obras de autores cubanos y documentos que ha consultado (Ortiz, 1996, 16). Ver bibliografía para consulta de fuente.

Posteriormente a esta introducción, se hace una serie de nominaciones contrastivas que describen, o pretenden describir, cómo fue la vida del esclavo en el ingenio.

En efecto, se deduce que se trata de la vida de los esclavos por la presencia de elementos, comportamientos, experiencias sociales y prácticas culturales a los que se les asocia en este fragmento: “Hubo cepo y hubo tambor, hubo goce y hubo sangre” (pág. 16). Sin embargo, no es la vida de los esclavos lo que desarrolla en el fragmento. Estos signos, que históricamente han estado presentes en la descripción del modo de vida de la población de origen africano en Cuba durante el período colonial, forman parte de un contexto funcional donde lo que más interesa es señalar la importancia del azúcar para la clase económico-social dominante.

La narración se enfoca en presentar la vida de los esclavos como un elemento más del paisaje del ingenio, como un modo de resaltar la majestuosidad del azúcar y con ello se opaca la presencia de la negra conga referida al final del epígrafe.

Se presenta una contraposición de elementos que viene a reproducir la voz del dominador subyacente en el texto. Como en un modo reconfortante, aliviador, se presentan el cepo acompañado del tambor, el goce acompañado de la sangre: y es que al fin y al cabo no la pasaban tan mal, gozando y tocando el tambor. ¡La dulce vita!

Una manera de situar dos extremos de una realidad histórica que para nada era balanceada, aliviadora o reconfortante. Con esta contraposición mediando entre el placer y el horror, se pudiera pensar que existía un cierto equilibrio en la vida del esclavo, el Yin y el Yan, donde el amo daba látigo pero también dejaba festejar; y se omite así la visión propia del esclavo, la voz de la negra conga, pues esta perspectiva de la vida equilibrándose entre el dolor y el placer, solo acuerda en realidad con los intereses que para la clase dominante representaba la producción esclavista azucarera en la isla.

Inmediatamente se hace una reseña en el epígrafe de *El libro de los ingenios*, “uno de los más atractivos y curiosos libros hechos en Cuba” (pág. 16). Este detalle de citar, recrear este material bibliográfico en la novela, darle espacio en ese ambiente melancólico de desolación descrito en el epígrafe, muele la voz del personaje de la negra conga.

Se imponen, entonces, algunas preguntas: ¿para quién podría resultar “atractivo” y “curioso” este libro? ¿Para sus creadores? ¿Para la lectora o receptora del texto? ¿Para la voz de la narradora? ¿Para la escritora de la novela? Porque indiscutiblemente para la negra conga, que se induce por demás, era esclava, este libro no le es de ningún modo atractivo. De hecho, hay

muy pocas posibilidades de que la negra conga esclava hubiera tenido, no dígame acceso, ni siquiera información, de la existencia de este libro.

La condición de subalterna se construye tanto con la descripción del paisaje, de la vida de los esclavos como con la referencia bibliográfica a *El libro de los ingenios*.

Al parecer de Carlos Venegas Fornias, *El libro de los ingenios* ofrecía “una visión idealizada y espléndida de la plantación esclavista azucarera en Cuba” (Venegas Fornias, 2014). Explica que este libro surgió como respuesta al interés que el desarrollo técnico alcanzaba entre los hacendados en la isla. Señala además que la existencia y continuidad de este grupo social dependía en mucho del éxito de las nuevas reformas industriales que acarrea la industria azucarera (ibidem). De este análisis deriva nuestro argumento de considerar *El libro de los ingenios* como un elemento en el texto que reverbera la perspectiva del poder hegemónico al que representa.

Se crea una interferencia entre el referente real de la explotación esclavista azucarera y el contexto ficcional “atractivo” y “curioso” en el que pretende ubicarse al personaje de la negra conga; y es que la recreación de este material, más que redimir al personaje, lo sumerge en el paisaje del ingenio como un detalle, como un objeto más del propio libro.

El anonimato y el carácter fantasmal de la negra conga también son elementos que la ubican en posición subalterna frente a la recreación con nombre y apellidos de los autores de *El libro de los ingenios* y los detalles que se dan acerca de la sacarocracia en el texto: “En 1857 el doctor Justo Germán Cantero y el grabador francés Eduardo Laplante crearon uno de los más atractivos y curiosos libros hechos en Cuba: *El libro de los ingenios*.” (pág. 16).

La negra conga queda pasiva, anónima, inerte, en su posición de elemento del paisaje, de un paisaje (que por suerte y no por desgracia) ya no existe, pero que pareciera, miran de manera nostálgica tanto ella como la voz de la narradora: “[...]cuando recorro los campos desahuciados, cuando leo y compruebo que ya mi país no tiene el azúcar como primer renglón de su economía, cuando encuentro la herrumbre sobre los áridos terrenos de antiguo sudor, cuando veo el eterno tiempo muerto de los secos caseríos, siento a esa negra conga gritar por dentro. Lo dice en lengua, pero lo dice claro: «AZÚCAR, AZÚCAR PARA CRECER»” (pág. 17).

Esta hubiera sido una ocasión donde el texto pudo haberse centrado en la acción, reacción, circunstancias, modo de vida, repercusiones, pensamientos, reflexiones, palabras de la negra conga, desde el campo desolado y ya sin ingenios para, de ahí, haber podido establecer lo que

pudo haber representado el ingenio para esta entidad, tocar profundo, analizar y presentar la perspectiva de este personaje, dar referencias en lengua yoruba, hacer aparecer a la negra conga ante la mismísima Nirvana del Risco, que la sacudiera haciéndola despertar de su letargo nostálgico.

Sin embargo, “Azúcar salada” mutila el punto de vista, esa voz del personaje de la negra conga que no llega realmente a hablar sino que “grita por dentro” (pág. 17). Su voz es doblemente silenciada, primero, porque el grito es interior, nunca se materializa y, luego, porque cuando habla (desde su interior), no tiene otro parlamento que las mismas palabras (im)puestas: “«AZÚCAR, AZÚCAR PARA CRECER»” (pág. 17).

Ahora el contraanálisis. Digamos que en efecto este es un recurso irónico utilizado por la narradora. Digamos que en efecto la negra conga se posiciona críticamente y, dicha por ella, esta frase resulta una expresión del fracaso que representó la industria sangro-azucarera<sup>44</sup> para el desarrollo del país. Esta posición crítica no queda del todo claro en el texto debido a la precisión con la que se trata el antecedente *El libro de los ingenios*.

La negra conga resulta que, no solo carece de voz propia, sino que pareciera que ella misma se “busca la sogá pa’ su pescuezo”, cuando no es capaz de articular un tipo de texto que la desubique de la posición de subalterna. El personaje se adhiere a la frase utilizada por las mismas estructuras de poder que la explotan. El fragmento está dispuesto de manera que el personaje de la negra conga aporta el último grano de arena al toque melancólico que se visualiza en esta parte. El hecho de comenzar con la descripción del campo desolado, pasar luego a la presentación y recreación de *El libro de los ingenios* y finalizar presentando el espíritu de la negra conga y sus palabras finales, dan al fragmento el tono de “todo para nada”, de “tanta sangre derramada, para nada” con ese “«AZÚCAR, AZÚCAR PARA CRECER»” (pág. 17).

Y viéndolo así, ¡es como si el personaje de la negra conga estuviera de acuerdo, de alguna manera añorando esa sangre que se derramó y no en contra de esta explotación! Es como si la industria azucarera y sus consecuencias, fuera un elemento incorporado a la naturaleza del personaje y lo añorara, lo extrañara, mientras contempla la desolación del campo cubano sin los ingenios.

---

<sup>44</sup> Este es un término creado por mí para enfatizar en el sufrimiento del que fueron víctimas las esclavas y esclavos importados a la isla de Cuba, desde diferentes países del continente africano. A estos se les obligó a implicarse en el proceso de la producción de azúcar. Aquí denomino esta producción como industria sangro-azucarera para dejar claro que hubo sangre de por medio.

En una parábola comparativa, es un fragmento al estilo de reconocer la belleza de la construcción de las pirámides de Egipto sin reconocer los miles de vidas perdidas de las personas, también esclavas, implicadas en la construcción de estas pirámides.

La cuestión es que la negra conga pareciera estar sentada en un taburete, a la puerta de un bohío, contemplando, y me atrevo a decir con nostalgia, el campo muerto donde ya el ingenio no existe, como si lo anhelara en lugar de aborrecerlo. El posicionamiento del personaje como subalterna se sintetiza en esta añoranza recreada con el tono melancólico del fragmento.

Se agrega además el hecho de que ni siquiera se especifica el nombre, o el tipo de lengua que habla la negra conga. Se sabe por demás de su nacionalidad, se intuye que fue esclava, pero no se especifica qué lengua habla. Se dice: “lo dice en lengua, pero lo dice claro” (pág. 17).

En este momento, conviene quizás aclarar el uso de la expresión “hablar en lenguas”.

En su origen religioso, esta frase alude al Pentecostés en el año 33 de la E.C. En esa fecha, se cuenta, se fundó la congregación cristiana por medio del derramamiento del espíritu santo de Dios sobre 120 discípulos de Jesús que estaban reunidos en un aposento alto en Jerusalén. La Biblia relata que, como resultado de esto: “Todos se llenaron de espíritu santo y comenzaron a hablar en lenguas diferentes” (<https://wol.jw.org/es/wol/d/r4/lp-s/1981602>).

En el contexto ficcional de *Negra*, esta expresión hace referencia a las lenguas diferentes introducidas en la isla por los esclavos africanos durante el período colonial, lenguas inentendibles para los españoles y criollos que eran dueños de ingenios y de esclavos. En el texto, la frase “lo dice en lengua, pero lo dice claro: «AZÚCAR, AZÚCAR PARA CRECER»” (pág. 17); se expresa en esa lengua desconocida para la voz de la narradora, que habla la negra conga, como un marcador de la otredad. Al dueño del ingenio no le interesa saber de qué lengua se trata, qué lengua habla el esclavo; como a la voz de la narradora no le interesa especificar qué lengua es la que habla la negra conga. Para el amo todo es “lengua”, todo se oye de la misma manera, extraña, otra que la suya y esta es la misma posición que asume la narradora del relato al incorporar esta frase. Una lengua que resulta un elemento exótico y desconocido de la cultura del personaje de la negra conga. La lengua aquí, más que una representación identitaria del Congo funciona como una marca de la cultura colonizada que no tiene ningún valor para el colonizador.

El discurso que se traduce al castellano, de este parlamento del personaje de la negra conga sigue siendo colonialista y se materializa en la traducción: “AZÚCAR, AZÚCAR PARA CRECER” (pág. 17). La frase hinca el espacio identitario de esta mujer que la pronuncia,

dejándola sin otra posibilidad que la de reproducir las palabras favorecen a la propia sacarocracia. Un uso de los recursos discursivos que siguen dándole la prioridad al poder hegemónico.

Este fenómeno se evidencia también en el personaje principal de la novela. Nirvana del Risco parece tener una voz que le es al mismo tiempo artificial. Su modo de expresión constituye el de una mujer que parece hablar de su identidad, pero más a partir de la reconstrucción que de ella han hecho los otros, más sobre la base del reflejo que la sociedad ha creado como su imagen, que por su autorreflexión. En el caso de Nirvana podríamos explicar lo que consideramos puede ser el mecanismo que funciona en este modo de expresión artificial a partir de la teoría de Du Bois cuando afirma que

“El negro es una especie de séptimo hijo, nacido con un velo, y dotado de una segunda visión en este mundo [americano], que no le proporciona conciencia personal verdadera, sino que sólo le permite verse a sí mismo a través de lo que le revela el otro mundo. Es una sensación peculiar, esta doble conciencia, esta sensación de mirarse siempre a través de los ojos de los otros, de mensurar el alma con la mirada de un mundo que le mira con desdén jocoso y pena” (Jabardo, M et al., 2012, 21).

Y es que Nirvana del Risco no habla como mujer negra sino que habla de la manera en que le han enseñado a hablar de una mujer negra. De la manera en que otros han concebido a una mujer negra.

Ejemplo de ello son los parlamentos sobre su piel, su sexo y su rebeldía. Estas palabras se oyen extremadamente ajenas y es que su voz no es en realidad su voz. El proceso que intentamos explicar, desde el cual Nirvana realiza la concienciación sobre la pertenencia a su raza, no le es legítimo sino que parte de la base del reflejo de su identidad que ella percibe ya estereotipada en la sociedad.

Cuando Nirvana del Risco habla de su piel, de su sexo y de su rebeldía contra sus dioses, se oye una voz que ha creado una conciencia a partir de los estereotipos que la sociedad le ha “regalado”. La inflexión en sus diálogos no parte de su propia mirada o cuestionamiento de su identidad, sino que viene de la mirada, del reflejo de otros.

Cuando se realiza un autoanálisis a partir de la identidad que la otredad ha generado desde la perspectiva del dominador, el proceso de concienciación e identificación de la identidad se establece desde una base ilegítima.

A continuación hacemos un necesario desvío a un estudio de Borges, para ilustrar el fenómeno que tratamos de exponer. Cuando señalamos que Nirvana necesita de una constante mención del color de su piel y de su sexualidad, consideramos que estas marcas solo

funcionan como elementos artificiales en su propia representación y que, pretendemos demostrar, son parte de la reproducción del estereotipo repandido de la mujer negra cubana. Se hace pertinente, para ilustrar este fenómeno, la comparación con la manera en que Borges trata el tema de la tradición en la ponencia “El escritor argentino y la tradición” (Borges, 1974, 267).

En este trabajo, Borges cuestiona el apego de los escritores argentinos para escribir exclusivamente sobre temas nacionales/nacionalistas. Su argumento se inclina a la posición contraria, donde justamente los escritores argentinos, por ser argentinos, pueden y deben tratar temas universales. Afirma que a escritores como Shaw, Berkeley y Swift, “les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa” (Borges, 1974, 273) y establece con este ejemplo una analogía donde el escritor argentino se ubica en un contexto, en su opinión, más que favorable para desarrollar temas de carácter universal. Borges declara:

“Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (ibidem).

Para Daniel Balderston, este ensayo se posiciona como una respuesta a los cuestionamientos que recibió Borges por los intelectuales peronistas, sobre su condición de verdadero o suficientemente escritor argentino (Balderston, 1997, 177). Borges contradice las ideas del canon y la tradición, alegando su postura a favor de oponerse a cualquier tipo de restricciones ya sean nacionalistas o pedagógicas (ibidem).

Ahora bien, el vínculo entre este trabajo y nuestra investigación radica en el tratamiento por Borges de dos temáticas que consideramos relevantes: El desacuerdo con el discurso hegemónico producido sobre la cultura argentina y cómo, para expresar lo genuino en la literatura no se requiere, como el propio Borges indica, de “detalles circunstanciales” (Balderston, 2013, 20).

En Borges, el hecho de criticar a los intelectuales peronistas por querer limitar el ejercicio poético de los escritores argentinos “a algunos pobres temas locales” (Balderston, 2013, 15), constituye un acto de desafío al discurso que el poder hegemónico ha producido sobre la cultura argentina. Para Borges, estos temas considerados exclusivamente argentinos, limitan al escritor a los tópicos que se estigmatizan de esta cultura, recurrentes del nacionalismo; sin dar espacio a la creatividad, a la soltura y a la libertad que representa para el escritor argentino

tratar y adueñarse del patrimonio universal sin temores. Reduciendo a los escritores argentinos a temas argentinos, corren el peligro de quedar estancados y diluidos identitariamente en los elementos que aparentemente son más autóctonos de su cultura. Lo que Borges, citado por Balderston, denomina la

“falacia de confusión, basada en la ambigüedad de la palabra argentino, que en el principio de la frase quiere decir nacido en la Argentina y, al fin, quiere decir gauchesco, vernáculo, nacionalista, hispanista, enemigo de los Estados Unidos o cualquier –sí, cualquier– otra cosa” (Balderston, 2013, 15).

Este nacionalismo expresado en la exigencia de los intelectuales peronistas de tratar exclusivamente temas nacionales/nacionalistas constituye para Borges esa imagen del “hombre imaginado y conjetural” (Balderston, 2013, 10) que no coincide con la identidad (o deberíamos aquí decir identidades) argentina e incita a borrar la verdadera identidad. Conjeturas basadas en lo que el imaginario genera de ella.

Para Borges, el creerse argentino a partir del nacionalismo, más que tratar la literatura sujeta a los elementos autóctonos de la cultura, la reduce a una limitación, a concebir la literatura exclusivamente desde la perspectiva reduccionista de elementos culturales aislados. Explica que “El nacionalismo nos propone la imitación de ese hombre imaginario o conjetural. Nos invita a ser argentinos, o guatemaltecos, o lo que sea. Olvida que si ser argentino no es una fatalidad, será una afectación” (ibidem).

Borges realiza con este postulado una diferencia explícita entre el discurso cultural autóctono y ese que es generado por los ojos nacionalistas cuya base es la mirada del observador. Vemos en este planteamiento un punto en común con la generación de estereotipos. Pues estos son también el resultado de la mirada de un ente observador que impone las reglas de lo que es o no típico de una cultura.

Vamos entrando entonces en materia. El punto en común entre nuestra investigación y este análisis de Borges consiste en ese tipo de discurso de una protagonista negra que no habla a partir de las experiencias sociales, genéricas, raciales, culturales que le suceden a ella, sino que su punto de partida refiere, engañosamente, el discurso de los estereotipos. Nirvana del Risco repite las condiciones de la mujer negra cubana que han sido “conjeturadas” (a lo Borges), creadas por el poder hegemónico para estigmatizarla.

Se evidencia esa “falacia de confusión” que apunta Borges, donde la identidad de la mujer negra cubana se consume y se reduce a los estereotipos que sobre ella se han establecido, a través de su propia voz, la negra cubana Nirvana del Risco.

La fatalidad consiste en que se le de este tipo de discurso a una protagonista censada ser negra. Este discurso ubica al personaje en contradicción con ella misma. Nirvana se describe como negra, se ve en el texto como una negra, pero al mismo tiempo no es negra, no tiene un pensamiento de negra porque su autoconcepción e interiorización del proceso de concienciación y reconocimiento del ser negra, parten de un estereotipo del que Nirvana se hace eco. El conflicto en el proceso de creación de un personaje como Nirvana del Risco radica en su manera de auto concebirse y se explica por la responsabilidad que representa darle a un personaje negro ese modo de hablar que utiliza Nirvana sobre su raza, su piel y su condición de mujer.

Cuando un personaje femenino negro habla de ese modo, se le presenta a la receptora como un punto de vista legítimo y válido porque es una negra la que habla de sí misma (*¿nãõ é?*), se le da a Nirvana la autoridad de expresarse como la mujer negra que es y se asume como legítima su propia representación y acción, y ahí... ¡nos comió el león! Ahí es el punto donde se materializa una vez más la estereotipación de la mujer negra, esta vez desde la perspectiva de un personaje femenino negro que se (re)genera en la estigmatización de sí misma<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Conviene aquí realizar una mediación para señalar que mujeres negras se identifican con la protagonista Nirvana del Risco. Sorprendentemente, todos los elementos que nos hacen rechazar a Nirvana como la representación de un momento de superación de los estereotipos históricos, encuentra al mismo tiempo la identificación en mujeres negras, que nos devuelven a los presupuestos teóricos de este trabajo cuando hablamos de los procesos de identificación y cristalizaciones interiorizadas. Estos procesos de identificación hacen posible la empatía de mujeres negras para con el personaje. Estas posiciones corroboran las teorías sobre identidad, identificación y cristalización de esta investigación. Ejemplo de ello es el caso del artículo “*Negra*, la última novela de Wendy Guerra” en *Afrofeminas*. Este blog se define por su creadora Antoinette T. Soler como una comunidad en línea para las mujeres afrodescendientes/negras (<https://afrofeminas.com/2014/06/18/negra-la-ultima-novela-de-wendy-guerra/>) Sally, la autora del artículo se identifica con el personaje de Nirvana del Risco operando solidariamente con los estereotipos que ellas (la autora del artículo y el personaje) dan por aceptados. Sally afirma: “No queremos desgranar más de la novela, pero si decir que el final es una historia distinta, sorprendente. En el texto, en efecto, confluyen política, sexo, magia, raza, religión, sabores, olores... una novela en ocasiones dulce o llena de las crudezas que la protagonista femenina afronta en su lucha contra el machismo, el racismo o la lesbofobia. He de confesar que es de lo mejor leído últimamente, que me enganché al personaje, sufrí y me entristecí tanto como esta mujer negra, luchadora. Una Afrofémina” (ibidem).

Y luego el asunto se pone peor, porque ya no se trata de otro grupo étnico-racial-genérico-social que habla por ti, sino de un personaje que pretende pertenecer al mismo grupo con el que se identifica, y asume las mismas estrategias de estigmatización de los ejes de opresión. La voz de Nirvana hace pensar que en efecto así piensa una negra, que así se ve la negra a sí misma. Un hecho que roza el límite de imponerse como una doble estereotipación de la identidad de la mujer afrocubana, no solo en su posición de estigmatizada, sino también desde su posición como estigmatizadora.

Cuando Nirvana habla de sí misma en estos términos: “Soy un grano de azúcar prieta sobreviviendo entre miles de granos de sabor y color blancos.” (pág.14), “Azúcar prieta, descendiente de una negra de nación” (pág. 15), “Negra como la noche y profunda como la pulsión de mi sexo” (pág. 22), “Y me muevo rico para nosotros, que somos dos en esta cama” (pág. 23), “Y yo, ¿quién soy?: esa negra corriendo que se mira en los charcos” (pág. 31), “Esto sentía: dos, tres, seis, tal vez veinte negros clavándome su falo para fundar” (pág. 124). “Batá y dolor. Así soy yo” (pág. 168). “¿Por qué cogerle miedo a la palabra «negra» más bella del universo y para nada me parece despectiva ni ofensiva: negra, negra y negra. Sí, señor” (pág. 184). “Catalina era la dueña absoluta de la tienda, y yo, la negrita sospechosa de este cuento, una de esas que matan al final en las películas americanas” (pág. 187). “Me miro en las vidrieras de la calle 23 [...]. “Miro la intensa negrura que me distingue” (pág. 238), es de cuestionar quién habla.

Esta mención constante del color de la piel y la potencia de su sexualidad son el resultado de la visión de la mirada del otro. Son justamente las marcas que ha recibido de una mirada clasificatoria que ha determinado, después de varios siglos de esclavitud y colonialismo, cuáles son las metonimias en las que se convierte la mujer negra desde la visión del poder blanco patriarcal. Uxó González explica este fenómeno analizando las metonimias hechas del hombre negro en la narrativa donde

“La insistencia estereotipada y fetichista en determinadas características pretende convertirlas en marcadores de diferencia racial, hasta hacer de ellas equivalentes semánticos de cuerpo negro. [...] De tal modo, las referencias tanto a insaciables capacidades sexuales como a penes gigantescos consiguen que uno ya no sea consciente del negro, sino sólo de un pene; el negro queda eclipsado. El negro se desvanece, remplazado por una metonimia de claros tintes racistas” (Uxó González, 2010, 240).

Esta voz con la que se expresa el personaje a partir de su posición de protagonista fastidia todo y lo fastidia tanto porque ya no solo se trata de estar ubicada en una posición subalterna,

tampoco se trata de que otro hable por ella; sino que se le representa como la mujer negra que es, se le da el espacio, la presencia, se le visibiliza y, sin embargo, su voz es malgastada, mal utilizada, una voz implantada o trasplantada.

Cuando Nirvana constantemente menciona el color de su piel<sup>46</sup>, el magisterio en su sexualidad: “Pero él no pudo aguantar la tortura porque mis caderas palpitaron arrastrándolo a un orgasmo que yo, por más que quisiera, no podía detener. Mientras, mi vientre interminable y deseoso seguía mordiéndolo, presionándolo, jugueteando con él hasta la saciedad en una fruición que lo hizo saltar. —Oh, nooo! *Oh my God! What the fuck? ¡Cocomordan!* —dijo asustado.” (pág. 273); y se asocia con el chocolate, el coco, el mango (todos productos consumibles y de exportación en la isla): Narrando su encuentro con Philippe, al ponerse el abrigo de él, describe: “Me lo enganché, y, al mezclarlo, mi piel se ungió con todo aquello; el aroma final me recordaría chocolate y *cassis* con mango filipino. Dime, cuerpo, ¿a qué sabor pertenecería esta mezcla? ¿Horchata de coco con Givenchy y marihuana? No, ya sé: a helado de mango. Sabe a helado de mango con ginebra” (pág. 92); se dan, con estas referencias recurrentes, lo que Borges denomina “detalles circunstanciales”.

Estas menciones y asociaciones en el texto dan cuenta de una necesidad de expresar y reafirmar elementos que intentan ser legítimos para Nirvana, pero que se quedan en el mero intento porque no le pertenecen, sino que se establecen desde la posición de ese/a que la mira. Para una mujer negra la relación con su piel, su cuerpo y su sexualidad se establece sobre los mismos comportamientos psico-sociales presentes en cualquier ser humano, sea del sexo y la raza que fuere. Esto de andar repitiéndonos como un mantra: soy negra y además soy “la reina de la pachacha y de la sabrosura”, huele a ficticio. Claro está que amar, respetar, cuidar, estar consciente de su piel (y no solo por el color) o tener determinados comportamientos sexuales *individuales* pueden, o no, formar parte de estas identidades, pero de ahí a explicitarlo de la manera en que lo hace Nirvana, no funciona. Todo lo contrario. Esta tradición de la que aparenta ser parte Nirvana se mantiene bien al margen y alejada de lo que pensamos, sentimos y vivimos (y escribo sin salvar distancia alguna) las mujeres negras.

Es justamente la reiteración de estos elementos y asociaciones los que muestran que Nirvana no habla desde la posición de una mujer negra desde la que pretende ser escuchada. Decirse constantemente negra, identificarse con un comportamiento sexual que es ¡la hostia!, y

---

<sup>46</sup> Los fragmentos textuales que ejemplifican la mención del color de la piel están dados dos párrafos más arriba.

andarse comparando con cuanto fruto tropical se vende en el mercado, constituye un eco del discurso colonialista y racista cuando habla de la mujer negra.

Estas asociaciones del color de la piel a la oscuridad y la hipersexualización de la mujer negra son constructos patriarcales y racistas creados por el poder hegemónico para denigrar a la mujer afrodescendiente. El hecho de explicitar constantemente estos criterios en el texto forma parte de un proceso de racialización, erotización y exotismo del cuerpo femenino negro, visto desde los ojos del poder racista patriarcal. Mecanismos que tienen un origen basado en la violación, la explotación y el genocidio. Han sido burdamente explotados para denigrar a las mujeres negras, y no porque Nirvana (mujer negra) los utilice, van a pasar así, por alto, desapercibidos, transparentes, libres de la carga semántica que los ha acompañado desde hace más de quinientos años. Siguen siendo parte de esa perspectiva desde la cual la mujer negra ha sido observada durante años de colonización y poscolonización.

Y aquí es donde regresamos a la teoría de los detalles circunstanciales de Borges. Este uso del discurso de Nirvana del Risco funciona en *Negra* como la ausencia/presencia de los camellos en el *Alcorán*, a la que Borges hace referencia en su artículo. Borges explica que para el hombre del desierto, los camellos pasan desapercibidos. Sin embargo, es precisamente esa ausencia de camellos en el *Alcorán*, lo que da muestra de su autenticidad como un texto árabe. Consideramos esclarecedora la siguiente cita de Borges:

“Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esa ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local” (Borges, 1974, 270).

Nirvana del Risco es la turista, la falsaria, la nacionalista árabe y va prodigando camellos en la novela, caravanas de camellos en cada página. Nirvana se va repitiendo que es negra, que tiene un sexo que es la maravilla del siglo, que en ella, el trópico huele con todas sus frutas y especias, y es esta mención (constante), esta explicitud (reiterativa) de esos estereotipos lo que *rend le texte suspect*, lo que hace el texto sospechoso, lo que indica que, a Nirvana, estas

actitudes y elementos le son extranjeros; porque, para una mujer negra, el análisis implicaría otro tipo de discurso y de relación, tanto con su negritud como con su sexualidad.

Estimamos conveniente ejemplificar este otro tipo de discurso presentando un fragmento de la novela *Fe en disfraz* de la autora puertorriqueña Mayra Santos Febres. Odette Casamayor explica que en esta novela se tratan también temáticas que aluden a la mujer negra afrodiaspórica, sin embargo, observamos que los procesos de identificación genérica, racial y sexual se producen de manera que el cuerpo de su protagonista, Fe Verdejo, funciona como terreno de varias transacciones, donde la mujer negra inquiere sobre su propia identidad (Casamayor, 2015, 149). El orgasmo en Fe Verdejo, explica Casamayor, le permite alcanzar su paz más absoluta en una comunión transhistórica con los cuerpos sufrientes de sus antepasadas (ibidem). “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” (ibidem). Fe Verdejo reflexiona sobre su piel y su cuerpo en los términos siguientes:

“[L]a historia está llena de mujeres anónimas que lograron sobrevivir al deseo del amo desplegándose ante su mirada. Pero nunca se abrieron completas [...] ¿Cómo hicieron para que la piel se ofreciera sin traicionar lo que tenía que permanecer escondido? ¿Cómo hacer ahora para que esa piel cuente la verdadera historia de estos seres que accedieron a la esfera limitadísima de su libertad, a cambio de un asco disfrazado de ardor, de una violencia hecha devoración sagrada?” (pág. 46).

En este fragmento de la novela de Mayra Santos Febres se percibe la ausencia del color de la piel, se habla de la sexualidad de Fe Verdejo, sin embargo, se utiliza un lenguaje que desvela de manera clara la identidad de la mujer de la cual habla Fe Verdejo; con tal expedición, con tal primor, que no le hacen falta “los camellos”. Fe Verdejo puede vivir tranquila sin ellos. No necesita desplegar caravanas de camellos en cada página porque para ella el vínculo con su piel y su sexualidad es humano, natural, sensorial, intransitivo como el nacer, el correr, el morir.

Desde la obra que nos compete, *Negra*, constatamos que Nirvana del Risco habla de un modo que no le es autóctono. Notamos un alumbramiento hecho por el personaje de Lu, amiga y amante de Nirvana, que también apunta a esta manera de expresarse. Lu, mientras entrevista a Nirvana sobre los desafíos a los que se enfrenta como mujer negra en la sociedad cubana, dice: “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” (pág. 48).

### **III.2 Identificaciones femeninas negras en *Sobre las olas y otros cuentos*: Recrearse feminista negra**

En el siguiente apartado tenemos como propósito realizar un análisis textual que demuestre cómo a algunos de los personajes femeninos negros en *Sobre las olas y otros cuentos* (2008) de la autora Inés María Martiatu, se les ha atribuido comportamientos y posicionamientos feministas negros. Este análisis irá acompañado de fragmentos textuales que indican estas circunstancias y modos de expresión como empoderamiento a las protagonistas.

- g) Movilidad física y libertad sexual como actos de irreverencia  
“Follow me!” (pág. 99)

El cuento comienza con la descripción de una fotografía de Lola, la protagonista de la historia. La fotografía, más que en sus rasgos fenotípicos, se enfoca en su peinado, los rasgos que particularizan su rostro, su expresión facial y la forma de sus ojos: “Lola, con su bello tupé asimétrico y la cabeza un poco inclinada como ordenan los fotógrafos de estudio, sonriente o no, siempre aparecía hermosa y rutilante con su verruga al lado de la nariz, tan parecida a las fotos de las cantantes negras en las páginas de la revista *Rhythm and Blues*. Lola, mucho más clara de piel, tenía los ojos de Bessie Smith.” (pág. 99). La narradora, con esta descripción, comienza ubicando al personaje en un linaje de mujeres negras de manera donde se ensalzan los valores de este grupo de mujeres mediante el referente a la revista de la que habla: Los orígenes e historia musical de los Estados Unidos no serían los mismos sin el R&B. Esta referencia ya ubica a Lola como miembro de una herencia cultural, musical, artística que se distingue por ser catalizadora esencial de la cultura estadounidense. Son reconocidos la relevancia y el aporte que los artistas afroamericanos hicieron a este género y a la música norteamericana en general.

La narradora utiliza como paradigma y modelo (ya de belleza, ya de talento) a “las cantantes negras en las páginas de la revista *Rhythm and Blues*” (pág. 99). En la descripción de los ojos de Lola se afirma: “Lola, mucho más clara de piel, tenía los ojos de Bessie Smith.” (pág. 99). Se habla de la piel, y en efecto se sabe del color de la que se habla. Lola queda descrita como una mujer negra por la especificación de tener la piel más clara, que no es tan

solo negra, sino más clara que la de Bessie Smith. Se realiza una distinción de la tonalidad del negro de la piel<sup>47</sup>. Se habla de los ojos de Lola que, por ser como los de Bessie Smith, despuntan la perspicacia de una mujer llena de gracia.

Lola envía cartas y postales desde diferentes lugares, lo que se da como antesala de su destino y acaso voluntad volátil, en constante movimiento. Estas cartas y postales que ella envía no reciben respuesta porque Lola va mudándose de un sitio a otro sin dar cuenta de su paradero. “Primero fueron las fotos, las cartas, las tarjetas postales enviadas desde lejos y a las que se respondía inútilmente” (pág. 99). El texto, con el término “inútilmente”, insinúa el desinterés de Lola por que se conozca su paradero o hacia donde se dirigirá la próxima vez que envíe alguna marca de su existencia. Se hace inútil la intención de seguirle el rastro, pues cuando se trate de establecer una comunicación, un diálogo a través de misivas o postales o fotos como repuesta, ya Lola no estará más en el lugar desde donde envió su seña. “Saludos desde Kingston o Montego Bay, felicitaciones desde Saint Kitts o Barbados, besos y sonrisas que jamás recibirán respuesta” (pág. 99).

Este accionar marca el desinterés de Lola por dar a conocer su rumbo. Se escapa sin esperar reacción del receptor o receptora de su correspondencia que luego, para más comprometer, se enfatiza en que esta receptora es su hija: “Cuando Virginia, la hija, contestaba con parecidísimas fotos, saludos, felicitaciones, desde La Habana, siempre eran devueltas al poco tiempo por no encontrarse ya Lola en aquellas direcciones” (pág. 99). Como si de ninguna manera le importara que su hija tuviera conocimiento de dónde está, por dónde anda y qué anda haciendo. Una actitud que se convierte en un monólogo itinerante donde solo ella está autorizada a comunicar.

Este viajar incesante puede interpretarse como una muestra de su anhelo por permitirse la movilidad que la hace dueña de su destino y de su estilo de vida. Un acto que se traduce en una forma de irreverencia y una muestra de que tan solo ella tiene el control de su vida. Lola decide a dónde va y cuándo cambia de ciudad. La movilidad, la fuga resulta una forma de irreverencia y refugio tanto físico, espacial como psíquico, en sí misma: “Cuando la encontré, ya hacía mucho no se sabía de ella. Había vuelto a practicar las mismas argucias de entonces.

---

<sup>47</sup> Es interesante remarcar que los tonos de la piel negra es una particularidad cuando estas tonalidades también han mediado y determinado en las experiencias de vida de las personas de raza negra.

El escamoteo de las pérdidas, de las mudadas, de desaparecer. Nada más fácil para ella” (pág. 103).

Desde una perspectiva histórica, la movilidad ha sido para los esclavos un acto casi imposible de realizar por sí mismos. El desplazamiento implicaba recursos, tanto materiales como espirituales, que los esclavos no poseían por lo que les resultaba imposible trasladarse voluntariamente de un lugar a otro. Las esclavas eran trasladadas de un lugar a otro, sin tener la posibilidad de escoger a dónde (auto)dirigirse. El cimarronaje, por su parte, constituía la expresión de búsqueda de la libertad y es, en sí mismo, un acto de movilidad: El traslado físico comenzaba cuando la esclava se movía del ingenio al monte. Había implícito un desplazamiento que resulta el primer signo de autodirección de la mujer negra en un sentido multidireccional no solo física, sino también sentimental, personal y espiritual.

Salirse, escapar, moverse, constituían acciones que no solo cambiaban el estatus físico-material de la esclava, sino que marcaba su transición de esclava a cimarrona o, en el mejor de los casos, a liberta. Si establecemos un paralelo entre la actitud de Lola y el simbolismo que la movilidad representó para la mujer esclava, se puede constatar que esta podría ser un recurso utilizado por la narradora para subrayar la rebeldía de Lola. Escapar ha sido la alternativa histórico-ancestral para la mujer negra, esclava primero, cubana después, desde la época de la colonización hasta la actualidad.

Lola escapa porque quiere, porque le complace perderse del mapa, de la vista de los demás. “Se complacía en mudarse y mudarse, en desaparecer y enviar señales desde cada ciudad, sin importarle al parecer recibir respuesta, sin esperarla quizá” (pág. 99). Trasladarse, es una decisión que puede tomar por sí misma, un acto de reafirmación de su identidad libre y liberta. Lola retoma esta estrategia de escapar que le brinda la posibilidad de no dar cuenta de su destino. El viaje, la travesía, la *Kalunga*<sup>48</sup>, adquiere entonces otro sentido y significado para esta protagonista. Si bien históricamente la travesía de los negros ha sido hacia el dolor,

---

<sup>48</sup> La artista danzaria y performer Luanda Carneiro Jacoel explica sobre este término: “Kalunga is a word from the Bantu languages (an ethno-linguistic group located mainly in sub-Saharan Africa) which means the sea, as well as the burial grounds”. En su performance *Kalunga Unspoke*, Carneiro Jacoel recrea nociones del ser y el pertenecer a través del Atlántico Negro. La artista describe esta movilidad en su performance como “a journey in a nomadic state where our body-memory selects events in the past, present and future, without hierarchy, without order. A synesthetic experience of vision, sound, text and movement; which involves our senses, awareness and openness, to just be there, becoming”. Texto extraído del muro de Facebook de Luanda Carneiro Jacoel. Descripción postada el 13 de diciembre de 2018 y accedida el 29 de enero de 2019. Descripción del performance *Kalunga Unspoke*, presentado en WINTER SOLSTICE 2018 - 7TH EDITION: POEMS TO ORPHEUS ([www.vandalerforening.org](http://www.vandalerforening.org)).

la esclavitud, la explotación y la obligación a una vida no deseada; ahora, para Lola, la travesía se convierte en su accionar. Esta es la manera que encuentra de desatarse hasta de lo que debería contar en su vida como lo máspreciado: su hija Virginia.

Moverse, cambiar de itinerario representa su manera de liberación. En el cuento se leen algunos momentos donde el desplazamiento es determinante en la vida de Lola: el primero es el que hace de Camagüey a La Habana. “Todo había comenzado años atrás, cuando Lola, recién llegada de Jamaica a Cuba, había sido expulsada de su casa en Camagüey por su propia madre [...]” (pág. 99) “Había llegado a la terminal de trenes de La Habana, sin dinero, con una maletica de cartón y la dirección de un bar que le había proporcionado un paisano impuesto de sus aficiones musicales” (pág. 100). En este doble desplazamiento se ponen de manifiesto tanto el origen jamaicano de Lola como sus conflictos familiares, en especial con su madre. Al ser expulsada de su casa y trasladarse a La Habana, Lola recomienza su vida y lo hace intentando convertirse en la artista que desea ser. El desplazamiento forma parte de ese cambio, de ese camino que Lola comienza hasta lograr convertirse en la mujer que sueña ser.

Luego, en otro desplazamiento pierde la patria potestad de su hija: “Se alejó con la niña que tenía tres años [...] Armando logró quitársela en Ciego de Ávila, donde vivían, contando con la ayuda de un juez comprado [...]” (pág. 102). El desplazamiento marca también la vida amorosa y social libertina que lleva Lola. Se lee en el cuento: “Lola comenzó a cambiar de nombre como de marido y lugar. Aparecía en los bailes de jamaquinos en Pogolotti o Buena Vista, en una colonia o ingenio, entre braceros en Camagüey o en Guantánamo, en la cálida Santiago o en un buen edificio de apartamentos en La Habana” (pág. 102). Basta con observar el mapa de la isla para comprender que estos puntos geográficos que se mencionan son diversos y distantes en el espacio territorial nacional. Implican un desplazamiento físico. Se cuenta de su posibilidad de cambiar de lugar, de ambiente pero también de pareja.

Con este otro contenido del significante movilidad para la protagonista negra, el texto deja entrever cómo Lola, además de moverse de un lugar a otro, también se desplaza de un amante a otro. Se despoja al personaje de la convencionalidad del matrimonio o del amor estable. El desplazamiento también funciona como una forma de materialización de su libre albedrío. La voz del relato marca una movilidad sentimental amorosa (o de amoríos) que denotan la libertad con la que Lola asume sus relaciones personales. Se da un nuevo referente a lo que ha representado hasta ahora la travesía de la población negra por todo el mundo durante todas las

épocas. La travesía se convierte entonces en una identificación para la protagonista. Es un rasgo de lo que conforma su identidad presente ficcional y al mismo tiempo histórica. Este movimiento (re)conoce, (re)construye su identidad y se pone a su favor. “La acompañaban hoy un músico, mañana un quiropedista o un simple cortador de caña, pero siempre paisanos” (pág. 102).

Esta libertad con la que asume su vida sexual ha sido tratada como un comportamiento estudiado por el feminismo negro por su ruptura con las convenciones sociales impuestas en el concepto de matrimonio y amor asumidas en la sociedad occidental. El personaje no encuadra dentro del marco de amor y matrimonio ligados a la idea eurocéntrica del mismo. Moverse de un amante a otro, de un hombre a otro, ha sido un comportamiento analizado por el movimiento feminista negro que apunta el derecho de la mujer negra a vivir su sexualidad tal y como quiere, sin ataduras a lo que la sociedad hegemónica occidental (racionalmente predominante blanca) ha defendido como matrimonio. Este es el análisis que realiza Angela Davis sobre las mujeres del blues que nos sirve de argumento para ver, en el comportamiento sexual de Lola, una actitud contemplada como reivindicadora de la mujer negra desde el feminismo negro. Para Davis este tema de relaciones sexuales efímeras es un tema recurrente interpretado por las cantantes negras en las letras de este género musical.

Lola aparentemente tiene una sexualidad descontrolada y en exceso. Sin embargo, en una relectura de este comportamiento sexual, se puede ver que la protagonista rompe con el estereotipo de la Jezabel<sup>49</sup>, con el estereotipo de mujer dominada por su apetito sexual y víctima de sus excesos. Lola se posiciona más bien (como mujer del blues que es, pues la narradora del cuento la compara a las mujeres negras que aparecían en la revista *Rhythms & Blues*) en un grupo de mujeres que viven su sexualidad al margen de lo que la norma de relaciones heterosexuales hegemónicas dicta.

Davis por su parte, señala que una imagen recurrente del Blues es la cantante, una mujer acompañada de una pequeña banda musical. La relevancia de la cantante de Blues como activista radica en el hecho de expresar con su canto la realidad social y sobre todo sexual, a la que se enfrentaron hombres y mujeres afroamericanos en su nuevo estatus de emancipados. Apunta que fue en el dominio de la sexualidad donde los afroamericanos verdaderamente revolucionaron sus ideas. Económicamente seguían siendo pobres pero por primera vez

---

<sup>49</sup> Este ejemplo de Jezabel es original del análisis de Ángela Davis en el artículo que aquí se cita.

podían ejercer libremente su sexualidad y escogencia, sin que el amo les impusiera una pareja para la cópula o la reproducción (Jabardo, M et al., 2012, 137) y cito:

“Tanto en el blues masculino como en el femenino, la movilidad y la sexualidad fueron temas omnipresentes, ya por separado o juntos. Pero finalmente lo que resulta más llamativo es que el blues presentaba la sexualidad como una expresión tangible de libertad; fue esta dimensión la que más profundamente marcó y definió la secularidad del blues” (Jabardo, M et al., 2012, 142).

Davis explica que, ligado a las frustraciones sociales y políticas con las que convivía el afroamericano por no haber podido ejercer plenamente todos sus derechos antes y luego de la abolición de la esclavitud, el amor sexual libremente escogido se convirtió en un mediador entre esta frustración y su nueva realidad social (Jabardo, M et al., 2012, 145). A través de los textos de las canciones del blues, Angela Davis demuestra cómo existe un choque o contradicción de dos percepciones culturales, la blanca y la negra, donde el matrimonio se concebía como eterno en la primera, mientras que en la segunda se demuestra la disfuncionalidad del matrimonio y de la monogamia (Jabardo, M et al., 2012, 146).

A través del análisis de los textos del blues, Davis señala que puede verse en sus representantes femeninas figuras independientes, despojadas de la ortodoxia doméstica que rodeaban la representación del paradigma de mujer de su tiempo. En sus textos las cantantes del blues rechazan la exclusividad sobre la sexualidad que tiene el matrimonio, donde este se privilegia por encima de las relaciones sexuales no maritales o extramatrimoniales (Jabardo, M et al., 2012, 151). En otras letras del blues, se describe a mujeres jóvenes negras explícitamente no interesadas en el matrimonio, seguras de su independencia femenina y con una sincera y “descarada” aceptación del placer sexual (Jabardo, M et al., 2012, 153).

Después de este análisis notamos en la conducta poliamorosa de Lola una expresión de libertad sexual de la mujer negra con antecedentes considerados feministas negros, donde el comportamiento sexual libre de la mujer negra representa una manera de refutar el estándar de las relaciones heterosexuales impuesto por una sociedad blanca, machista y patriarcal. Un tipo de relación que no representa los intereses reales de estas mujeres del Blues y que, por ende, se convierte en una forma de ejercer el feminismo negro al defender este comportamiento.

Mercedes Jabardo explica que

“Lo que desde la sociedad hegemónica se leía como un exceso, en el blues se traducía como capacidad de agencia. Las mujeres negras no estaban dominadas por su apetito sexual, elegían de una forma libre practicar su

sexualidad al margen del imaginario del amor romántico ligado al matrimonio que imponía la sociedad blanca” (Jabardo, M et al., 2012, 42).

h) Se llama Lola y tiene historia<sup>50</sup>: Un nombre conciliado con la identidad

“Follow me!” (pág. 99)

Anteriormente en esta investigación, cuando nos referimos a los estudios subalternos, mencionamos a Carlos Uxó González y su criterio de que existe, en la narrativa cubana, una tendencia a no dar un nombre a los personajes negros; sino a tratarlos a partir de rasgos fenotípicos que los reducen a las metonimias racistas que, de sus cuerpos y de sus comportamientos sexuales, se estigmatizan en la sociedad (Uxó González, 2010, 240). En otro momento de su análisis, Uxó González explica cómo la ausencia de nombre propio de los personajes negros en esta narrativa constituye una forma de extrañamiento del negro donde se le atribuye una personalidad incompleta (Uxó González, 2010, 244).

A partir de este criterio, en un proceso inverso a la teoría de Uxó González, proponemos analizar la escogencia del nombre propio por la protagonista negra, como parte de un proceso identitario iniciado y establecido por ella misma. Esta posibilidad de atribuirse el nombre que ella misma escoge: “En aquella época Lola no se llamaba aun Lola, que en fin no era su nombre, sino Wendolyn” (pág. 100), da al personaje femenino negro la posibilidad de reconciliarse con su identidad, la nueva, la que ella misma construye. La posibilidad dada al personaje de llamarse como quiere, de crearse, de reinventarse como ella desea y considera más conveniente, la convierte en actora y agente: “Desde entonces quiso llamarse Lola, el más *exciting* nombre latino que conocía [...]” (pág. 100). Decide cambiar la identidad impuesta por la identidad deseada, comenzando por el nombre propio, de Wendolyn a Lola. Se manifiesta dueña de sus actos, desobedeciendo, rompiendo no solo con la autoridad parental, sino con la autoridad religiosa que representan sus padres: “[...] y olvidar a la Wendolyn, hija de Victoria y de los rezos y cantos del templo anglicano de Camagüey, y a su madre maldiciéndola de pie junto al padrastró pastor. No, aquello no era lo que ella quería” (ibidem).

---

<sup>50</sup> Primer verso del tema “Se llama Lola” del grupo leonés Café Quijano.

Como Wendolyn, la protagonista “había sido expulsada de su casa en Camagüey por su propia madre: una mulata anglicana dominante y orgullosa de llevar el nombre de la reina Victoria y la ciudadanía inglesa” (pág. 99). Como Lola “cantaba, y se movía con su bonita boina, sobre la plataforma, se paseaba entre las mesas con un entusiasmo que no decaía ante los comentarios, alguna grosería o las voces imprudentes de la gente que llenaba el lugar” (pág. 100).

Su elección por el nombre de Lola rompe con ese pasado contra el que se rebela el personaje. Un pasado marcado por el poder opresor que representan su madre y los referentes que ella implica: anglicana, dominante y orgullosa de su nombre como el de la reina de Inglaterra, Victoria. Lola, pese a ser un nombre latino, representa para el personaje la fortificación de su identidad como jamaquina, pues bajo el nombre de Lola se atreve a cantar, bailar y representar la forma de arte que siempre le llamaron la atención: “La muchacha se dejaba deslumbrar fácilmente por la música y el baile, dos cosas que a su madre siempre le parecieron asuntos del demonio” (pág. 99-100). La madre Victoria, en su simbología ficcional, representa el poder hegemónico tanto religioso como colonialista frente al cual Lola se resiste. La madre escogió el nombre de Wendolyn, Lola escoge Lola y se reconcilia con la mujer que quiere ser.

Como Lola, se modelan su carácter y actitud ante la vida: desde su movilidad física hasta su libertad sexual. La escogencia de este nombre le sirve también para realizarse artística e ideológicamente, identificada, como se siente, con la lucha por los derechos raciales: “«*Let's fight! Follow me! Follow me!*» cantaban. Lola entrevió por primera vez las claves de su peregrinar, los trabajos y los sueños cobraban un sentido en el que todo se iba relacionando como parte de un drama inmenso que la tocaba y la abarcaba al mismo tiempo” (pág. 103). El nombre, el baile y el canto se funden en un modo de articulación de la realización personal de Lola.

i) Discurriendo espacios: El canto, el danzón y el parque desarticulan la opresión

En la búsqueda de estrategias para el análisis literario en esta investigación, nos topamos con la reflexión de Mercedes Jabardo sobre los espacios que histórico, social y culturalmente han propiciado el discurso de las mujeres negras: espacios construidos sobre la base de diferentes

prácticas culturales que le han permitido mostrar su irreverencia y desplegar su modo de pensamiento. Refiriendo al trabajo de Angela Davis y las mujeres del blues, Jabardo explica:

“Lo que nos presenta Angela Davis en este texto es uno de los espacios sociales donde crecía el discurso oculto de las mujeres negras, aquel desde donde respondían, *resistían* a las construcciones ideológicas que desde el poder dibujaban su sexualidad como primitiva y exótica” (Jabardo, 2012, 39).

Esta afirmación de Jabardo despertó el interés por trabajar los espacios socioculturales proporcionados en los cuentos “Follow me!” (pág. 99), “La duda” (pág. 121) y “Parque Trillo” (pág. 138), donde aflora la voz de mujeres afrocubanas y que al mismo tiempo representan el contexto ficcional para que estas se desarrollen, se expresen y desplieguen su actitud feminista negra.

Si bien Jabardo hace una especificidad sobre aquellos espacios orientados al desarrollo de los discursos ocultos<sup>51</sup> de las mujeres negras en el blues, por Angela Davis; mi búsqueda y análisis, inspirados en este estudio, se orientan más bien a la localización de estos espacios en sí mismos. Esos que dan la palabra a las protagonistas negras de estos cuentos y sobre todo, cómo los espacios contribuyen a solidificar la actitud feminista de estos personajes de Martiatu.

Se observa en los cuentos la descripción de ambientes, lugares, música, nacionalidades que los revelan cuentos de negros. Algunas menciones son dadas al color de la piel de los personajes, pero sobre todo se hace hincapié (y esto es característico de la obra de Martiatu) en describir las áreas, en dar elementos, mostrar prácticas culturales que, se saben, son característicos del mundo negro cubano. Esta descripción de los espacios refuerza la agencia de la protagonista, pues funcionan como extensión de reivindicación y apoderamiento.

#### El canto

En el primer cuento que analizamos “Follow me!” (pág. 99), la protagonista, Lola, enseña a su hija Virginia un canto que solo ella podía descifrar, en primer lugar por estar en idioma inglés (Lola era la única que hablaba esta lengua en el contexto cubano que la narradora nos presenta): “Se alejó de la niña que tenía tres años y hablaba ya las primeras palabras en español, pero sólo en inglés le habló ella hasta los siete” (pág. 102) y luego por la intención de

---

<sup>51</sup> Para la comprensión del discurso oculto véase James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, Tafalla, Txalaparta, 2003, pág. 175.

mantener con este canto la conexión con su hija. Este canto no es una canción de cuna ni infantil, se trata de un canto de liberación, una canción en honor a Marcus Garvey que incita a la lucha y a aunarse en contra de la opresión racial: “La imagen de aquel hombre crecía y crecía en las palabras de Patterson. Viejos dolores, la ira de un pueblo que despierta y se reconoce en pasadas grandezas y en un futuro brillante, aparecían en la esperanza de las conversaciones. “Let’s fight! Follow me! Follow me! cantaban” (pág. 102).

A través de esta melodía, a penas comprensible para la niña, Lola deja un legado. Se hace transmisora de los valores por los derechos a la equidad entre los seres humanos y se posiciona contra el racismo. Este legado permanece en su hija que no logra pronunciar otras palabras, luego de la separación de su madre, que no sea esta melodía que marca la actitud feminista negra de Lola: “Al llegar al hogar de su padre, ya no se le oyó hablar durante meses ni en inglés ni en español, sólo cantar “Leta fai, fole mi”, nadie conocía aquella canción, nadie podía descifrar aquella frase” (pág. 102). En este canto, de sobra conocido por ser una expresión de libertad (recuérdese las canciones populares tradicionales de pueblos que en momentos han sido subyugados, himnos nacionales y patrióticos, canción protesta, canciones con doble sentido y censuradas por los sistemas políticos a través de la historia), se da también una manera del personaje de establecer y enfatizar su posición de lucha. Este referente musical que Lola lega a su hija sostiene la identidad feminista negra de la protagonista pues combina la lucha sobre los dos ejes de opresión con los que arremete esta doctrina: racismo y sexismo. El canto funciona para Lola como una manera de sostener su estatus de mujer, madre y antirracista, al tiempo que se produce como tipo de herencia de madre a hija.

### El danzón

El baile y en especial el género danzón es el segundo de los elementos a referir que hacen de Lola, la protagonista de “Follow me!”, una mujer empoderada. Acotando que el danzón es el baile nacional de Cuba, este resulta el camino por el que llega a conocer a su marido y que luego se convertiría en el padre de su hija, Armando: “Pero un día [Lola] quiso aprender a bailar el danzón, aquella música inquietante que tanto la atraía. [...] Armando la inició en el lirismo de los tríos, en el misterio insondable para ella, acostumbrada a bailar a tiempo los aires con influencia anglosajona. [...] Armando estaba allí y era cierto todo aquello y ella en sus brazos, deslumbrada por su elegancia y el danzón y su forma de sonreír y asentir siempre,

siempre, siempre” (pág. 100). El danzón y las fiestas se convirtieron luego en una manera de expresar su inconformidad contra las autoridades de la madre, del marido y de la institución jurídica, quienes le habían primero arrebatado sus ansias por el baile, la música y luego la custodia de su hija Virginia. Estos fueron los espacios en los cuales ella se hizo Lola, se conformó esa conciencia de establecerse y aceptarse independiente, volátil, desapareciendo y escapando ante cualquier indicio de compromiso, responsabilidad o autoridad que le impidiera hacer su voluntad. En el camino quedaron su familia, su país y hasta su identidad, cuando a través

del baile se convierte en una trotamundos.

El danzón y el canto son la materialización, los elementos alrededor de los cuales se construye esa identidad irreverente, que a su vez no le permite ajustarse a los modelos de mujer-madre que la sociedad espera de ella. El baile no es una mera válvula de escape. El baile constituye para Lola una zona de sublevación: “Se dejó llevar por esa tensión excitante que promete la liberación a través del ritmo contenido y disfrutado en la fruición interna de los bailadores” (pág. 100) De ahí que el danzón resulte una de esas identificaciones espaciales que la orientan al feminismo negro, pues constituye un área donde Lola se manifiesta tal y como quiere, asumiendo su libertad sexual, espiritual, moral tal y como ella misma la concibe: “La muchacha se dejaba deslumbrar fácilmente por la música y le gustaba el baile, dos cosas que a su madre siempre le parecieron asuntos del demonio” (pág. 99-100). “En aquel lugar trabajó sirviendo las mesas, cantando y bailando a veces para regocijo de los parroquianos y envidia de las otras empleadas que se celaban de la atracción de aquella mulata joven y distinta” (pág. 100). “[...] cantaba y se movía con su bonita boina, sobre la plataforma, se paseaba entre las mesas con un entusiasmo que no decaía ante los comentarios, alguna grosería o las voces imprudentes de la gente que llenaba el lugar” (pág. 100). “Lola comenzó a cambiar de nombre como de marido y lugar. Aparecía en los bailes de jamaicanos en Pogolotti o Buenavista” (pág. 102).

El parque

El cuento “Parque Trillo” (pág. 138) comienza con una descripción de la ubicación geográfica y espacial donde se desarrollan varias microhistorias. Oficialmente llamado Parque Quintín Bandera, nombre con el que aparece en los mapas de Google, los elementos con los que se

describe son reales<sup>52</sup>. El parque es una alusión propiamente dicha al ambiente negro que se revela en el relato. Primero las ceibas, árbol sagrado en la religión afrocubana, a donde van a parar desde las pelotas de fútbol de los muchachones y niños que en el parque juegan, hasta las ofrendas más sangrientas y dulces, entregadas a las deidades de la Regla Osha. El Parque Trillo ha sido y sigue siendo un símbolo de afrocubanía.

Luego el monumento a Quintín Bandera. En la historia de la nación, Bandera constituye un personaje de relevancia absoluta en el proceso de independencia de Cuba. Sin embargo, resulta controversial por el tratamiento desfavorecido que se le ha dado como mártir de la nación. Estos dos símbolos ya instalan a la lectora educada en la cultura y modos de vida de Cuba, en un ambiente típicamente negro. El Parque Trillo se enclava en la vida de la gente de Cayo Hueso.

Le sigue que en medio del parque hay una cuasi vegetación que no se ha dado pero tampoco ha habido intenciones de darla al parque. En un paralelo (intencional) entre este y otros parques de la Habana, cabría preguntarse hasta qué punto un parque puede ser más o menos favorecido por el sistema estatal. El caso de Parque Trillo ha sido uno de los más desfavorecidos. Y es que estamos hablando de un parque anclado en La Habana profunda, en La Habana de Pedro Juan Gutiérrez que es Centro Habana, y donde corresponde situar porque sí, porque le viene por la libreta<sup>53</sup>, un monumento a Quintín Bandera, haciendo la salvedad de que no es John Lennon el que está en Centro Habana.

La estatua de John Lennon la pusieron en el Vedado, allí donde los inmuebles fueron contruidos por y para los magnates, por y para los pudientes. Cabría preguntarse entonces si hay o no una intención del sistema estatal y político expresado en el tratamiento de los parques y espacios urbanos. ¿Cuáles han sido los espacios públicos que se han favorecido con la Revolución? ¿Hasta qué punto el ocuparse de ciertos espacios urbanos lleva una intención o

---

<sup>52</sup> En La Habana, vivo muy cerca del Parque Trillo. Constituye un espacio público familiar, parte de mi cotidianeidad en la ciudad. Durante las reiteradas visitas al parque, también durante el período de investigación para esta tesis, constaté la verosimilitud de la descripción de Martiatu en los elementos del parque. Ha cambiado muy poco. Se conservan los mismos elementos constructivos y monumentales de los que habla en su cuento.

<sup>53</sup> “Venir por la libreta” es una expresión que pertenece a la realidad socioeconómica cubana. La *libreta* para los cubanos es el famoso cuaderno de racionamiento que desde el triunfo de la revolución ha marcado la vida del pueblo. Materialización de tantas cosas la libreta, pero sobre todo de ese sistema igualitario una vez soñado y hoy día decadente. Ella ha servido de objeto de inspiración a analistas, historiadores, artistas... todos adentrados en el difícil empeño de develar el carácter tanto simbólico como económico y cultural de este «artefacto».

no, segregadora, diferenciadora, por parte de las autoridades cubanas a las que les compete ubicar la estatua de John Lennon en un área de La Habana y la de Quintín Bandera en otra? El entorno sociocultural habanero registra el Vedado para los mikis<sup>54</sup> y Centro Habana para los repas<sup>55</sup>: El Vedado es para los blancos y Centro Habana para los negros, con sus consecuentes implicaciones históricas, sociales y económicas. Quintín Bandera a Centro Habana y John Lennon al Vedado. Y es aquí donde se observa la implicación y responsabilidad de las autoridades estatales en tratar y (des)establecer los límites en una sociedad que a sus ojos se presenta igualitaria y equitativa.

La voz que narra destaca el desinterés por el parque por parte de las instituciones estatales al tiempo que subraya la importancia del parque para las prácticas religiosas y sociales de la tradición afrocubana. Se hace una descripción de Parque Trillo donde queda claro que es un lugar marginal y marginado, al tiempo que se hace esencial para los negros de Centro Habana. Es evidente que se trata de un lugar olvidado por las autoridades en el contexto ficcional (me atrevo a decir también en el contexto real actual) y la narración conlleva a una serie de cuestionamientos que mueven a la lectora a preguntarse qué pasó con la estatua de Quintín Bandera y su ubicación, a cuestionarse por qué la estatua, aun en la actualidad, no ha sido movida al centro del parque y permanece allí, en el rincón de siempre.

Es este el escenario que escoge la narradora para ubicar a sus personajes. Dar esta prioridad al espacio de las subalternas, al espacio habitado por las marginadas, constituye la identificación de la narración al movimiento feminista negro. Pues en el relato, el Parque Trillo funciona como punto de convergencia de dos protagonistas: la Cucaracha y la Chinca, personajes marginales que se ubican en el centro de la historia y quienes, como veremos más adelante en este mismo apartado, representan figuras transgresoras del sistema.

La Cucaracha y la Chinca hacen del Parque Trillo su zona de operaciones. Es en este espacio del parque donde se recrean su modo de actuar y reflexionar, se dan los elementos que

---

<sup>54</sup> Miki es un calificativo utilizado en el argot cubano para designar a los jóvenes con acceso, posibilidad o voluntad de vestirse y calzarse con lo más moderno de la moda occidental, europea, extranjera a la manera del mainstream comercial. Se refiere también a los gustos de estos jóvenes asociados a las tendencias consideradas más actuales, eurocéntricas, refinadas en el ambiente habanero.

<sup>55</sup> Opuesto a miki. Como repas se definen aquellos jóvenes que en principio nacieron y viven en los repartos (la periferia habanera) y que por ende están asociados a la marginalización y a la marginalidad. El término se ha extendido a los jóvenes que tienen una conducta en contra de las convenciones sociales que el sistema establece, sin forzosamente tener que implicarse en acciones criminales. Ser repa es sinónimo de ser chabacano, guapo, ambiental, marginal y hasta vulgar pero es sobre todo expresión de estar asociado a lo genuino y modernamente cubano.

conforman tanto su pasado, su psicología como su devenir. Parque Trillo resulta el espacio donde se presentan y se desarrollan dos figuras femeninas negras que rompen con el orden social que las oprime. La narradora ha priorizado describir con lujo de detalles cómo transcurre la vida y el tiempo en este espacio que las acoge.

Desde aquí estas mujeres negras contrarrestan la construcción ideológica, el estereotipo que se les da desde el poder. Se presentan a una loca y a una maleante, imágenes totalmente opuestas al estereotipo hipersexualizado, primitivo y exótico que se ha implantado desde la narrativa sobre las mujeres negras cubanas. Se le da espacio al espacio donde se desarrollan dos identidades femeninas negras fuera de todo orden social y estigmatización literaria.

- j) Gestos transgresores contra el discurso del poder  
“Parque Trillo” (pág. 138)

Un coro de voces anónimas que le gritan ¡Cucaracha! Cucaracha es una demente. Por la descripción de la ropa que lleva, el maquillaje, la manera de caminar, se trata de una mujer fuera de sus cabales o al menos con un comportamiento marginado por la sociedad:

“Flaquísima con su vestido más arriba de las rodillas, dejaba ver las piernas vacilantes, caminando siempre en diagonal, de medio la’o. [...] Se volvía mirando con temor y odio a los que le echaban a perder el paseo. [...] El cinturón apretado muy alto, casi debajo de los senos caídos. La pintura brillante, extendiéndose por fuera de los labios y las inevitables chapas de colorete. El escote dejaba ver los motazos de talco” (pág. 139.149). La Cucaracha forma parte del ambiente de Parque Trillo en La Habana. Representa a las dementes mujeres negras que frecuentemente son parte de la “fauna” habanera, las conocidas como las locas del barrio. El fenómeno de la demencia en Cuba es perceptible y visible. En cada barrio hay un loco o loca que deambula por las calles de la comunidad y a los que todos conocen de vista y pocos saben su verdadera historia. En un acto de inconformidad, de furia, de irreverencia y obscenidad, la Cucaracha se levanta el vestido y dice “¡La cucaracha la tengo aquí!” (pág. 140). La narradora ha logrado traducir una escena obscena en un gesto de rebeldía. Construye con la manera de narrar, la imagen de una mujer que camina sin ropa interior por la calle y muestra, ante los ojos de todo un parque, dónde está su verdadera fuerza<sup>56</sup>. Solo una demente podría realizar tales acciones. Se ha dado el espacio en este cuento a la locura. Y es la

---

<sup>56</sup> El “aquí” al que se refiere la Cucaracha sugiere que se señala sus órganos genitales. Este gesto forma parte del código gestual cultural que los cubanos saben interpretar.

demencia misma la que, al tiempo que descalifica a la Cucaracha como persona reconocida en la sociedad, justifica su acto obsceno y lo convierte en una transgresión al orden.

La intervención de la Cucaracha en el cuento es en sí misma un acto de identificación de la narradora con una manera de oponerse al orden, al sistema imperante, cuando lleva al centro de la escena a una demente y además le da protagonismo. En pocas líneas, la lectora logra descubrir la psicología (fallida) del personaje, pero también descubre el mundo interior de esta mujer negra. La Cucaracha se hace protagonista del cuento por solo unos minutos, mas se logra, con la descripción de sus sentimientos, ubicarla como un elemento desestabilizado y desestabilizador del contexto ficcional de Parque Trillo: “¡Cucaracha! ¡Cucaracha! No sabía si huir o quedarse. La crueldad la hacía pasar de la rabia a la impotencia. ¡Cucaracha! Al llanto” (pág. 140).

Por donde pasa la Cucaracha la gente se revuelve. Le gritan improperios, pero ella se señala sus partes más íntimas en gesto de desafío y se convierte en un personaje central del cuento a partir de sus reacciones típicas de una desequilibrada. Con este gesto se la coloca en posición de transgresora, pues aun en su estado desequilibrado y siendo motivo de burla de la sociedad, hace entender a la lectora su posición cuando enfrenta a estas personas que la ofenden. Tocarse sus órganos genitales femeninos y decir que ahí radica su verdadero valor es concienciar al personaje de su fuerza simbólicamente concentrada en su hembraje, en su condición de mujer.

La Chinca es mujer negra y mujer del jíbaro, un transportador de marihuana. Dice la narradora que “Con la Chinca se ensañaron como siempre que se trataba de mujeres negras” (pág. 145) cuando describe cómo apareció la Chinca en la foto del periódico local, después de haber sido apresada por la policía. La Chinca es una criminal, otra transgresora del orden: “El pelo con mechones de pasa apuntando hacia arriba. Para esa prensa la imagen misma de la transgresión. Ella, la Chinca, miraba desde aquellas páginas con odio” (pág.145). Con este personaje, se trae al centro de la narración una mujer negra transgresora del sistema social y se ha hecho desarrollando una historia que explica o justifica su actitud. Más allá de la mera problematización del negro y la negra que abordábamos anteriormente en este trabajo, en este fragmento se profundiza en las causas del comportamiento de la Chinca, sus frustraciones y sus principios. La reprimen el sistema, los maridos, la miseria. “El hambre, la frustración y todos los maltratos de su vida, de su hombre, de Julio Angulo, el último, y del anterior y del otro y de todos, se asomaban allí en aquella mirada” (pág. 145). Se presenta a un personaje

femenino negro que ha sufrido en las condiciones sociales en las que ha convivido y al mismo tiempo es presentada como una delincuente. Y es que la Chinca representa todo lo contrario a lo que sociedad hegemónica privilegia: la Chinca es mujer, la Chinca es negra, la Chinca es pobre, la Chinca es delincuente. El personaje es por definición una transgresión en sí misma y, por demás, se atreve (y aquí es donde vemos el gesto como transgresor) a enseñar los dientes a la sociedad que la reprime.

La Chinca muestra sus dientes y lo hace con ferocidad. Intentaba una sonrisa y le salió este gesto: “Miraba para la cámara desafiante. Cuando intentó una sonrisa, sólo logró mostrar los dientes con ferocidad. Más agresiva aún que su hombre” (pág. 145). A una acción, una reacción. La sociedad la oprime, ella muestra sus dientes, y esta postura se convierte en la de estar siempre a la defensiva. Mujer negra en un estado perenne de defensa, esperando en todo momento ser agredida, atacada, a que se ensañen con ella. La Chinca no sabe sonreír e intenta muecas de felicidad que terminan resultando en gestos de agresividad.

Para la prensa, la Chinca es la imagen misma de la transgresión. Este mecanismo se realiza a partir de la imagen de la mujer negra desmeritada, afeada, desacreditada que juega con la sensibilidad implícita en la apariencia física de una mujer ante una cámara. La descripción de una foto y esa frase “se ensañaron como siempre que se trataba de mujeres negras” (pág. 145) dan cuenta de la reflexión que realiza la narradora sobre el racismo, como artefacto manejado por los medios de comunicación y difusión masiva.

En el relato, la prensa se hace partícipe del racismo, partícipe de la agresión visual a la que queda sometida la imagen de la mujer negra hasta hoy. Cuando la prensa de la época le toma una foto, lo hace donde la Chinca aparece despeinada, desarreglada, haciendo que parezca y aparezca doble o triplemente criminal. No se trata aquí de la foto típica del sicario, del magnate, del mafioso en La Habana fumándose un tabaco y bajándose de un Cadillac del 57. No. Se trata de La Chinca: una mujer negra marginal cuya imagen se sigue tratando como la de las esclavas vendidas en el mercado y que en la actualidad se reproduce en los anuncios de ron, tabaco y propaganda turística sobre Cuba.

La circunstancia que aquí rodea al personaje es reproducida hasta el presente. Un ejemplo de racismo proteico<sup>57</sup> que actualmente se ha transformado en una ausencia o exposición

---

<sup>57</sup> Ver artículo “El racismo proteico” de Rogelio Martínez Furé publicado en Pérez, E. y Lueiro, M. Compiladores. *Antología de Caminos. Raza y racismo*. La Habana: Caminos, p.p 61-65.

hipersexualizada de las mujeres negras en los medios de comunicación o de difusión masiva<sup>58</sup>.

En otro ámbito de análisis tratamos el condicionamiento de la mujer negra expresada tantas veces en esta postura de defensa o contra ataque mostrada en el gesto de enseñar los dientes. Este gesto es un símbolo y aquí no tengo más referencia que las horas vividas, de reflexión, de diálogo propias y con otras mujeres negras. Constatamos similitud en las experiencias que registramos: cuando una mujer negra “enseña los dientes”, cuando intenta expresar y analizar abiertamente el tema de la discriminación y el racismo de los que se convierte en diana, entonces somos consideradas como la *nègre fâchée*: La negra enfadada, acomplejada. La narradora visibiliza la mimesis de un grupo social al que no le dejan otra alternativa que la de enseñar los dientes para ser tomadas en cuenta.

La Cucaracha y la Chinca son transgresoras del discurso del poder, quebrantan el orden social y son capaces, a través de su gestualidad, de ubicarse frente al sistema que las oprime y mostrar entereza. El desarrollo y la representación de estos personajes en el cuento, da voz y visibiliza las formas de acción de esta subcategoría de personajes (una demente y una delincuente) ubicándolas como sujetos actuantes de la narración.

k) La sacralidad como el reclamo de una voz  
“Una y otra vez” (pág. 156)

Se sabe que los protagonistas de *Sobre las olas* y *otros* cuentos son afrodescendientes. Se sabe, más que por la descripción de los rasgos fenotípicos de sus personajes, por la manera en que se describen los ambientes en los que se ubican los personajes. En “Una y otra vez” (pág. 156), a más de una página y media del cuento, la voz que narra no ha mencionado ningún rasgo fenotípico de su personaje. No le ha dado nombre, sin embargo se ha dedicado a hacer el recuento de cómo el personaje, desde su infancia, ha descubierto y desarrollado su vocación por el dibujo y la escultura. Ella (así se llama la protagonista de este cuento) es una artista, es pintora: “Comprendió que podía expresar más de un propósito en aquellos dibujos, un sentimiento que todo aquello era capaz de infundirle. Convertía la mirada en pensamiento, el pensamiento en la forma que estaba allí frente a

---

<sup>58</sup> Ver el trabajo de Norma R. Guillard «La mujer negra. Su representación gráfica y los estereotipos en la publicidad» y de Irene Esther Ruiz: «Para verte mejor. Un estudio a cerca de la presencia de la mujer negra en la televisión cubana» en <http://negracubana.nireblog.com>.

ella” (pág. 155). Más avanzado el texto se dan elementos en la narración que ubican a la protagonista en un contexto ficcional que evoca prácticas culturales africanas. Estas prácticas se avisan y coinciden en su descripción con las ceremonias religiosas y las costumbres pertenecientes a la cultura afrocubana: “Su padrino se apareció una tarde en la azotea con mil excusas, despreocupado y no muy dispuesto. [...] El padrino hizo volar sus manos sobre la cabeza y la cubrió con todo lo blanco para alejar aquella inquietud que él suponía la consecuencia de la separación de los amantes. Interrogó al coco y las respuestas de Obi fueron tan ambiguas como las interpretaciones que él se aventuró a adelantar y que ella no quiso aclarar de momento” (pág. 161). En otra página se apunta “Reconoció aquella historia que era la suya. La historia de la muchacha recién casada que vivió una vez en la choza nueva [...]. Por su boca bien abultada, sus pechos y su vientre que guarda la promesa de muchos hijos, el pretendiente tuvo que entregarle a su padre una vaca y una gran bolsa de piel de gacela teñida con índigo y repleta de cauris. Ahora ella duerme en la casa de su esposo, se refugia por las noches en los brazos de aquel guerrero fuerte y decidido” (pág. 162). Estas marcas en el texto muestran que en efecto la protagonista del cuento es mujer negra.

En el contexto de desorden sentimental en la que está sumido el personaje: “No, él no imaginaba los sueños, aquella turbulencia en que ella se hallaba sumida. Una sensación tan inquietante como atrayente. La certeza de estar al borde del peligro, de lo inesperado” (pág. 161); la religión, lejos de ser un elemento folclórico, viene a insertarse como propiciadora de paz y calma, como una búsqueda a las interrogantes de la protagonista quien, aun no recibiendo respuestas, no desafía ni rechaza estos rituales, sino que los asume tranquilamente como parte de un proceso necesario para comprender la etapa en la que se encuentra.

La religión se establece como ese espacio donde, a través del ritual, la protagonista experimenta la transición desde el estado anímico del odio al estado onírico que le viene, luego de la ceremonia de purificación que realiza. Del estado de frustración por no haber podido reaccionar con desprecio al encuentro con su amante: “Se odió a sí misma por haberlo aceptado en su propia cama hacía solo tres días, por la escena de celos que no le había quitado sin embargo el deseo de crear”; al sueño que es, en definitiva, el que le da las verdaderas respuestas.

En este fragmento se concibe la religión como una suerte de yoga que tranquilamente se inserta en el texto. Se percibe un ritmo calmado en la narración acentuado por el color blanco y otros referentes que hacen alusión a este color en el texto: “El padrino hizo volar sus manos sobre la cabeza y la cubrió con todo lo blanco para alejar aquella inquietud [...] Interrogó al coco [...]” (pág. 161), para desembocar en un ritual de calma tanto para la lectora<sup>59</sup> como para el personaje: “Calló. Quedó tranquila. Quedó sola” (pág. 161). Sin embargo, lo más importante constituye, en efecto, el espacio otorgado a la meditación, a la reflexión que hace el personaje después del ritual y con el ritual mismo como modo de meditación. Este resulta el verdadero propósito de la sacralidad: un espacio de conexión espiritual donde la protagonista, inmediatamente después de la ceremonia, se sumerge en sus pensamientos, en la introspección, en la reflexión y trata de alcanzar el equilibrio, la paz, la calma en su mente, en ese estado onírico en el que se sumerge para llegar a su verdadera intimidad.

Los elementos pertenecientes a la religión afrocubana tienen sentido en la historia que se narra. No se les cita por nada, sino que vienen a interceder por la protagonista, mostrándole el camino hasta sus propias interrogantes. La ceremonia antecede un viaje del personaje a través de su ancestralidad. A través del sueño llega nuevamente al río que habita, que habitó tantas veces en una suerte de reencarnación de su espíritu *una y otra vez*. El viaje la lleva hasta sus ancestros, miembros de una etnia donde ella es doncella enamorada y entregada a un guerrero, hombre al que ama y que la ama.

Se establece aquí un paralelo entre la protagonista y esta muchacha del sueño, que vienen a ser la misma persona, para explicar los sentimientos del personaje: “Quedó atrapada en el enigma del tiempo. Para siempre. En la repetición que no podemos evitar. Reconoció aquella historia que era la suya. La historia de la muchacha recién casada [...]” (pág. 162). La ancestralidad africana, tribal, antecedente de las diferentes vertientes de la religión afrocubana, resulta el instrumento a través del cual se tocan los aspectos más íntimos, sentimentales de la protagonista. Esta ancestralidad funciona como la zona de lo personal, que roza lo sagrado en el pensamiento del personaje, y le ayuda a explicarse, visualizarse dentro de su estado actual y comprender mejor el momento de crisis afectiva y sentimental por el que está pasando, a causa de la traición de su amante.

---

<sup>59</sup> Tomo lectora como forma general del sujeto que lee.

Se dibuja una relación religión-intimidad-sacralidad donde el ritual sirve como puente de conexión entre la intimidad y la ancestralidad: “Tuvo un extraño sueño. Observaba todos los detalles de un rito desconocido. El tiempo se alargaba de una manera inexorable y se detuvo” (pág. 161) y luego “Quedó atrapada en el enigma del tiempo. Para siempre. En la repetición que no podemos evitar. Reconoció aquella historia que era la suya. La historia de la muchacha recién casada [...]” (pág. 162).

Es a través de esta conexión con la ancestralidad que el personaje comprende la traición por parte de su amante (tanto en el contexto ficcional como en la vida real). Se establece un proceso de identificación entre la muchacha del sueño y la protagonista, donde se develan las respuestas a la inquietud que vive la protagonista de la historia. Un paralelo entre los dos personajes que media el pensar feminista negro que nos gustaría señalar en el fragmento. Ante el temor de ser sacrificada por poseer en su jícara al pez sagrado (símbolo de sacralidad para muchas etnias africanas), se produce un giro en la historia, tanto de esta primera muchacha del sueño como de la protagonista, simbolizándose luego con la personificación de la muerte. Y es que, asimilando la presencia de la muerte y su posición de aliada, deben desvanecerse los temores de ambas.

En la propia muerte encuentran las dos el sosiego y el apoyo que necesitan para encarar la situación en la que se encuentran. La una se ha sentido traicionada por su amante que tiene otra mujer, está esperando un hijo y va a viajar, manteniéndola a ella al margen de todos estos acontecimientos. La otra será sacrificada para salvar a su pueblo y se ha visto traicionada por su marido; y es que la muerte, lejos de atemorizarlas, viene a devolverles la fortaleza que necesitan, aun cuando se trata de tener que morir. La muerte les promete inmortalidad: “Una tarde, la Muerte se presentó junto al río [...]. Ella la reconoció enseguida. «No tengas miedo», le dijo, para sólo lograr que ella se aterrorizara más aún” (pág. 163).

Es en este momento que se produce nuevamente el juego de los espejos que simbólicamente representa la inmortalidad, el empoderamiento y la repetición en el cuento. En el sueño de la primera muchacha del sueño, aparece otra muchacha: “Una noche, una muchacha apareció en su sueño. Era su igual, pero había algo en ella, una serenidad, una indiferencia que no podía descifrar. Se miró en aquella muchacha y se reconoció a sí misma” (pág. 163). Se percibe aquí el clon número tres de la protagonista, cuando la segunda muchacha se reconoce a sí misma también en la tercera. Con cada aparición, con

cada nueva presencia del ícono *muchacha del sueño*, la protagonista de la historia queda más y más fortalecida. La primera aparición le revela la traición, la segunda le revela la seguridad cuando el miedo ha desaparecido por haber enfrentado a su propia muerte: “Aquella muchacha igual que ella no era la Muerte sino su muerte, la suya. [...] Su propia muerte comenzó entonces a seducirla con promesas de inmortalidad. Sería una diosa”. [...] Su propia muerte, la suya, siguió hablándole y le tocó la frente con una mano cálida y vibrante. «Cuando se conoce a la propia muerte ya no hay miedo», le dijo” (pág. 164). Es a través de este juego de espejos donde la protagonista se ve reflejada una y otra vez, que se solidifica su carácter como personaje. Son estas muchachas negras (doble de ella misma) las que vienen a alentarla, a darle seguridad y confianza en sus acciones. Le revelan las respuestas a sus interrogantes y le dan la fortaleza que necesita para afrontar lo que simbólicamente sería su muerte, en definitivas la muerte de ese yo femenino que rompe en la relación con su amante para alcanzar el estado de plenitud: “Su propia muerte comenzó entonces a seducirla con promesas de inmortalidad. Sería una diosa. Dejaría este mundo de vidas perecederas para instalarse en otro infinito donde el tiempo no llevaba inexorablemente al fin” (pág. 164).

Las muchachas de los sueños están descritas y concebidas negras. Ellas funcionan en el cuento como los mástiles que necesita la protagonista para poner orden y sentido en su vida. La narradora ha dado a estas muchachas del sueño el rol de heroínas. Las ha ubicado en el centro de la historia y las ha convertido en diosas protectoras de la protagonista. La identificación femenina negra se ha realizado a través del acto de ubicar a muchachas como redentoras de la protagonista. Esta identificación se dirige hacia una reacción feminista negra cuando la voz que narra convierte a estas figuras todas en entidades supremas y les entrega todos los enigmas y respuestas del relato. Como si se tratara de las heroínas de los comics, las mujeres solidifican y garantizan la existencia del personaje protagónico. Vienen a salvarla justo en el momento en que lo requiere y constituyen su historia sagrada.

El relato se vuelve todavía más interesante cuando la protagonista, que es a la vez la muchacha del sueño y su propia muerte en el cuento, se convierten en voz. Todo se convierte en voz. La ancestralidad se convierte en voz. La transformación del personaje, de la muchacha del sueño, de la muerte, de los guerreros en voz, es incesante y se repite una y

otra vez<sup>60</sup>. El resultado de este ciclo es la materialización de todos estos efectos en voz, una voz como símbolo, ¿de qué? La metamorfosis del ritual, de la protagonista, de los hombres y los sacerdotes, en voz llevan al reclamo de una agencia, de una voz simbólica que sea ella misma, la voz que resuma su accionar, su psicología, su ancestralidad, su corporalidad, su muerte y su acción, en un solo y único eco, en un solo modo de expresión que tiene como fin lograr la eternidad de la protagonista, una y otra vez. ¡Vaya, esto se parece mucho a los postulados de las feministas negras! En primer lugar porque esta conversión metafórica de los elementos que han construido la historia en voz denota un movimiento textual reclamador que ubica a la protagonista en medio de la acción. Todo conspira para hacer de ella un ser inmortal. Los restantes elementos que conforman la historia se aúnan en un segundo plano para elevarla en el espacio simbólico que es la ceremonia. Luego el canto y la voz resultan ser el modo de agencia del personaje. El sacerdote canta mientras se realiza la ceremonia. El canto es una exteriorización de la voz, de esa voz que le dará ya “Para siempre. Una y otra vez. Por el resto de los tiempos. Una y otra vez” (pág. 165), presencia al personaje.

La ceremonia se repetirá sin cesar y resultará la manera de traer a la protagonista cada vez como la deidad en la que se ha convertido, a encontrar su agencia dentro del contexto ficcional que es su inmortalidad. La voz, en reclamo de su propia materialización y visibilidad, se hace de un cuerpo, ese de la muchacha: “Sus pies ligeros, sus piernas fuertes, el color intensamente negro de su rostro, la ternura, el deseo que encendía cada noche su cuerpo, el brillo de sus ojos como asombrados desaparecieron para hacerse voz y voz y voz” (pág. 165); que aparentemente ha sido sacrificado para hacerse en realidad eterno, para convertirse en un reclamo, en historia y en el tiempo mismo de la historia liderada por la protagonista femenina negra.

### **Breve conclusión del capítulo**

Este capítulo ha mostrado, a través del análisis textual, el posicionamiento de las protagonistas de las obras escogidas ubicadas como subalternas y/o empoderadas por postulados del feminismo negro. Hemos señalado, a través del análisis textual, que las

---

<sup>60</sup> Este es el motivo del título del cuento *Una y otra vez*. La ceremonia del sacerdote y el juego de espejos de la protagonista se repiten incesantemente.

circunstancias para la construcción de un tipo, estereotipo o arquetipo de mujer negra cubana están desarrolladas a través de disímiles modos de expresión y representación del personaje femenino negro. Dependen además de determinados espacios físicos, culturales y sentimentales así como del empleo de los recursos lingüístico-literarios que se han utilizado para su representación.

## CONCLUSIONES

### Consideraciones finales

El objetivo de esta investigación ha sido el de mostrar, a través del análisis de circunstancias textuales, el tipo de representación dada a la mujer negra cubana en dos textos de la literatura contemporánea de la isla: *Negra y Sobre las olas y otros cuentos*.

En el primer capítulo, vasto en referencias y extenso en páginas, ofrecimos un panorama de obras fundamentales, desde la literatura colonial hasta la contemporánea, sobre la representación de la mujer negra cubana. Localizamos en las obras el carácter estereotipado dado a la mujer cubana afrodescendiente desde estos textos y comprobamos que la hipersexualización, la folclorización y la sumisión en las que se encerraban a estas mujeres desde el género de la narrativa desde el período colonial, conformaron el imaginario que rigió la representación de estas identidades desde este período hasta la literatura más contemporánea.

A modo de contrapeso (como anestesia después del harakiri) hurgamos en otros tipos de representaciones, llegadas desde formas de literatura diversas, dichas el periodismo y la poesía, donde la inflexión de las mujeres negras fue relevante y marcaba, sobre todo, un modo de expresión no registrado por la literatura de ficción: la reivindicación del estatus ser mujer negra en Cuba.

Al final del capítulo, introducimos una lista de mujeres negras escritoras, activistas, artistas, editoras que, desde la isla y desde la diáspora, vienen colocándose junto a la vanguardia del pensar y el quehacer cubanos, a través de la búsqueda, la producción y la recreación de espacios tanto ideales como representativos para con los intereses de este grupo genérico racial.

El segundo capítulo, más escueto y sintetizado que el primero, refiere a las bases teóricas que hemos utilizado: La subalternidad y el feminismo negro. Constatamos que estas teorías son suficientes para el análisis propuesto, para los objetivos visados, para instrumentar dos tipologías de personajes femeninos negros en *Negra* y en *Sobre las olas y otros cuentos* enfocadas, por una parte, en la condición de subalterna de la protagonista y en el empoderamiento, por otra, de estos personajes; a través de su posicionamiento como objeto sexual y/o su humanización, respectivamente en las obras.

En este capítulo plasmamos también nuestra inquietud por la incesante búsqueda, todavía no resuelta, de una teoría (en construcción) que sea capaz de englobar las problemáticas de las mujeres afrodescendientes desde el contexto particular cubano, con todos los matices, implicaciones, relaciones y mediaciones que exige este contexto; y en las que se desenvuelven las identificaciones femeninas negras tratadas en este, nuestro trabajo.

Un tercer capítulo y final demarca el análisis de las circunstancias, las estrategias discursivas, los movimientos textuales, los espacios y las plataformas ficcionales utilizados para la cristalización de las identificaciones femeninas negras en fragmentos de ambas obras.

Evitando la comparación entre estos tipos de identificaciones, mostramos cómo el empleo y determinado tratamiento de los recursos lingüístico-literarios hecho por las autoras, llevan a un desarrollo de personajes femeninos negros de distinta índole.

Nos complacería agregar, como modestos aportes de esta investigación, dos cuestiones fundamentales: Primero, un tipo de análisis textual literario (carente en los estudios de crítica literaria cubana e internacional) donde las mujeres negras afrocubanas se conciben como el grupo heterogéneo que constituyen, con identidades también heterogéneas. Servidas del carácter identitario fragmentado y reconstruido (teoría halliana) con el que se desarrollan estos personajes femeninos negros, desde el contexto literario trabajado en esta investigación. Considerando tanto la representación del estereotipo por el poder hegemónico, como la auto representación y aproximación al arquetipo.

Luego, el privilegio de poder establecer una tipología de personajes a partir de nuestro análisis: En el contexto particular de nuestra investigación se delinearon modelos renovados de la subalterna y la feminista negra. Quedó registrado que la representación de la mujer afrocubana se realiza en un contexto donde ambas categorías mutan y se acomodan a las circunstancias de la contemporaneidad desde el contexto ficcional desde donde han sido representadas.

El personaje subalterno femenino negro cubano, en el contexto de este trabajo, tiene una voz, una voz que hace pensar que en efecto pudiera pertenecerle, desubicarla de su estatus de subalterna. Una seudovoz, un modo de expresión que hace creer al personaje y a la lectora que se trata de una voz propia, condicionada por las nuevas circunstancias en las que se ubica al personaje. Una voz que en realidad no le pertenece y se le instala de manera artificial, a modo de eco, para seguir reproduciendo el discurso del poder hegemónico.

La subalterna de mi investigación se codea y se regocija de vivir integrada a la contemporaneidad, gozar de libertades sexuales, determinados privilegios sociales que, sin embargo, no logran desubicarla fuera de la visión de objeto sexual en la que el poder hegemónico la ha situado. Se presenta como un modelo de mujer nueva que “escaló”, que llegó y ha logrado seducir al poder hegemónico, a partir de valores creados desde su posición de subalterna, a partir de una conciencia y recreación de su reivindicación. Nirvana, la nueva subalterna, llega a los circuitos donde se instala este poder, se integra en ellos, logra ser percibida y, aparentemente, tomada en consideración pero ¿a qué precio?

La nueva subalterna se codea con “la crème de la crème” de La Habana empero sigue estableciendo todas sus conexiones, se esencializa, a través del mismo patrón que desde la época colonial viene (re)definiendo el comportamiento de las identidades femeninas negras en la narrativa. ¿Dónde radica la novedad? ¿Qué tipo de espacio, de voz, de agencia se le ha dado a esta joven negra a quien, en este contexto ficcional de *Negra*, se le sigue sofocando hasta sucumbir en manos de un amante blanco? Llegado este punto, el resto de las circunstancias son secundarias. La nada nada inspira. La subalterna es ahora anacrónica pues se viste Chanel y come caviar.

En el contexto particular de nuestro análisis, Nirvana sigue siendo incapaz de desarrollar una estrategia propia, distinta de la ya establecida por el poder. Sigue encerrada en la imposibilidad de apropiarse, de recrear su manera particular, individual, nueva de actuar, de expresarse y de pensar. La manera que a solo ella le sirva para establecerse como ente humanizado a partir de sus cualidades y/o deficiencias humanas. Aunque se vista de seda<sup>61</sup>...

Cierto es que Guerra aporta elementos que son relativamente nuevos en un personaje femenino negro en la narrativa cubana. Se trata de una mujer negra poco vista en la novelística, pues es modelo fashion y bisexual. Sin embargo, no deja de ubicarse en la misma tradición de personajes silenciados y erotizados que han constituido el canon de estas representaciones. Nirvana, sin dudas, trae incorporados nuevos elementos en la narrativa sobre una mujer negra. Por el contrario, estos elementos no son suficientes para sacarla de la

---

<sup>61</sup> El lenguaje popular cubano registra la expresión “Aunque se vista de seda, mona se queda” para denotar que por mucho que una persona intente esforzarse por cambiar su apariencia o su manera de pensar a través de vestuario, maquillaje, comportamientos y costumbres, pese a todos los cambios, se sigue viendo como lo que ha sido desde el principio. Que de nada sirve camuflajear su apariencia, personalidad o comportamiento. Hay también otro uso frecuente de esta expresión con una carga intensamente racista utilizada para con las mujeres negras.

posición de subalternidad que tanto ha reproducido el estereotipo colonialista. El sexismo y el racismo permanecen disfrazados. Vienen acompañados del anacronismo de un personaje que se regenera desde un nuevo espacio social, a partir de las mismas estrategias establecidas para perpetuar a la subalterna desde la época colonial: el establecimiento de todas las relaciones de su mundo ficcional desde su sexualización y erotización.

Nirvana perenniza su sexualidad como único puente entre ella y el resto de los personajes. La sexualidad y las relaciones sexuales de la mujer negra siguen funcionando como el foco en la representación de su identidad y de su identificación, en un contexto fallido que pretende hacer de esta protagonista negra el centro de la historia que ella misma cuenta.

*Nirvana constituye la nueva subalterna proteica.*

Leyendo los cuentos de Martiatu aprehendimos una belleza peculiar en la manera de hablar y hacer hablar a sus personajes, en la manera de concebirlos y describirlos que particulariza su modo de escribir. Esta autora tiene como principio de escritura el culto a la estética.

Haciendo gala de renovadoras disposiciones del texto, una selección de las palabras que garantizan la intencionalidad de las circunstancias recreadas, la poética inocente y transparente de su lenguaje y la manera exhaustiva de ocuparse del mundo sentimental e interior de sus personajes; Martiatu les transfiere valores psicológicos y humanos, asemejándolos a lo que podría considerarse como arquetipos. Les otorga una dimensión psicológica, les deja como herencia el arte de manejar la expresión, la diversificación de sus caracteres individuales y la concienciación de su accionar. De ahí la perspectiva estética en su modo de escribir al tiempo que sintetiza, en sus tipos de mujeres, la tradición del mito como elemento esencial del arquetipo, la tradición del mito puesta en función de su humanización a plenitud.

Toda estética construye una ética y la de Martiatu se traduce como: nada de lo que es humano me es extraño. Donde otros autores han necesitado el estereotipo para representar a la mujer negra cubana, Martiatu ha encontrado el camino de la inmensidad y plenitud de la psique. Ha recreado en sus personajes la expresión de *seres* en todas sus variantes y magnitud, las ha llevado al centro de la historia, a partir de comportamientos diversos y explicados desde la psicología, la libertad sexual, la sentimentalidad y la ancestralidad, que las convierte en tipos de personajes organizados, sobre todo, alrededor de su condición humana.

Una (re)expresión que resulta una bella bofetada, dada sin manos, al estereotipo de la negra cubana hasta ahora reproducido en una buena parte de la narrativa. Una estética que educa, adoctrina, ¡pega!

La nueva feminista negra de Martiatu se constituye plena, íntegra, llena, en todas sus dimensiones como mujer, como mujer negra, como persona. Es este carácter diverso e íntegro de su expresión y medido desde todas las perspectivas de su existencia, lo que inhibe el estereotipo e instala a la mujer negra en un mundo concebido ideal por y para ella misma.

Para la autora no existen los personajes vacíos, están todos llenos del flujo físico y sentimental que implica y se requiere en la vida. Una integración a modo de palimpsesto que constituye un estado de conciencia y acción y que resulta el aporte de Inés María Martiatu al feminismo negro: La mujer negra cubana que, desde su posición, observa, concibe y diseña la humanidad a la que quiere pertenecer, el mundo que quiere crear y donde quiere vivir.

Ya sea una loca o una cantante de blues, ya sea una criminal o una artista de la plástica, estas mujeres son capaces de reconocer, reflexionar, concienciar, opinar, expresarse desde su posición de sujetos centrales de sus conflictos (nadie cuenta la historia por ellas. No quedan muertas en manos de un amante blanco) y es esta capacidad, autoridad, suficiencia, conciencia del personaje sobre sí misma, sobre su existencia, sobre la posibilidad de existir en total armonía con el ser humano que constituye; lo que alimenta la búsqueda incesante de libertad, lo que genera *agencia* en los personajes de Martiatu.

*Ella, Lola, la Chinca y la Cucaracha constituyen ejemplos de la feminista negra humanizada.*

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Araújo, N. y Delgado, T. (comps.) (2009) *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Balderston, D. (1997) El escritor argentino y la tradición (occidental). *Cuadernos americanos*. [Internet], N°64, 167-178. Accesible desde:  
[https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Cuadernos%20Americanos\\_0.pdf](https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Cuadernos%20Americanos_0.pdf)  
[Consultado en diciembre de 2018].
- Balderston, D. (2013) Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de "El escritor argentino y la tradición", *Cuadernos LIRICO* [En línea] Accesible desde: [lirico.revues.org](http://lirico.revues.org)  
[Consultado en diciembre de 2018].
- Borges, J.L. (1974) *Obras Completas*. Buenos Aires. Emecé.
- Bille, E. (2009) Funcionamiento del personaje femenino negro en la novela cubana antiesclavista. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. [Internet], N°43. Accesible desde < <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/femnegr.html> > [Consultado en diciembre de 2017].
- Carbonell, W. (2008) Cómo surgió la cultura nacional. Capítulo 1: Pérez, E. y Lueiro, M. Compiladores. *Antología de Caminos. Raza y racismo*. La Habana: Caminos, 108.
- Carneiro, S. (2011) *Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. [Internet] Accesible desde:  
<<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>> [Consultado en diciembre de 2017].
- Fajardo-Cárdenas, M. (2010) *Máscaras en los espejos de la procesión postcolonial: Rebeldía de la mujer afrodescendiente en el teatro afrocubano contemporáneo* [Tesis Doctoral]. The University of Arizona.
- García Ronda, D (comp.) (2008) *¡Aquí estamos! El negro en la obra de Nicolás Guillén*. La Habana: Editorial de Ciencias sociales.
- Guerra, W. (2013) *Negra*. Barcelona: Anagrama. Narrativas hispánicas.
- Hall, S. y Du Gay, P. (comps.) (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.
- Hevia Lanier, O. y Rubiera Castillo, D. (comps.) (2016) *Emergiendo del silencio. Mujeres negras en la historia de Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

- hooks, b. (1981) *Ain't I a woman. Black woman and feminism*. Boston: South End Press.
- Jabardo, M. (ed.), Truth, S., Wells, I., Collins, P., Davis, A., Stack, C., Carby, H., Parmar, P., Ifekwunigwe, J., Ang-Lygate, M. (2012) *Feminismos Negros. Una antología*. Villatuerta: Traficantes de sueños.
- Martiatu, I.M. (2008) *Over the Waves and Other Stories. Sobre las olas y otros cuentos*. Chicago: Swan Isle Press.
- Martiatu, I.M (2011) Algunas notas sobre raza y narrativas femeninas. El que más mira menos ve. *La Jiribilla* [Internet], (Núm. 529). Accesible desde [http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n529\\_06.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n529_06.html) [Consultado en noviembre de 2018].
- Ortiz, F. (1996) *Los negros esclavos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Pérez, E. y Lueiro, M. (comps.) (2009) *Antología de Caminos. Raza y racismo*. La Habana: Editorial Caminos.
- Rodríguez Sapey, G. (2011) *Identificación e identidad* [Internet] Accesible desde: [www.aacademica.org](http://www.aacademica.org) [Consultado en febrero de 2018].
- Rubiera Castillo, D. y Martiatu Terry, I (comps.) (2011) *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Spivak, G.Ch. (1985) Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry* [Internet], Vol.12 (No. 1), 243-261. Accesible desde: [www.jstor.org/stable/pdf/1343469.pdf?refreqid=excelsior%3A95867bacb4e3e7a143ee046e557e97fa](http://www.jstor.org/stable/pdf/1343469.pdf?refreqid=excelsior%3A95867bacb4e3e7a143ee046e557e97fa) [Leído en septiembre de 2017 y accedido en enero de 2018].
- Spivak, G.Ch. (2010) *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal.
- Spivak, G.Ch. (2011) *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El cuenco de plata. cuadernos de plata.
- Stevens, C.M.T. (2017) (Re)escribiendo el dolor. Escritoras negras contemporáneas. *Contextos* [Internet], (Núm. 37), 169-183. Accesible desde <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6152951> [Consultado en agosto de 2018].
- Uxó González, C. (2010) *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana. Una perspectiva desde los estudios subalternos*. Madrid: Verbum.
- Uxó González, C. (2011) Negras y mulatas en el siglo XXI: Una visión racializada del género en novelas cubanas. *Revista Brasileira do Caribe, São Luis Br* [Internet], Vol. XII

(Núm. 23), 117-140. Accesible desde:

<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/866/546>

[Consultado en agosto de 2018].

Uxó González, C. (2013) Personajes afrocubanos en la narrativa cubana del nuevomilenio:

2000-2009. *Revista Iberoamericana* [Internet], Vol. LXXIX (Núm. 243), 577-591.

Accesible desde: <https://revista->

[iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7064/7202](http://iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7064/7202)

[Consultado en diciembre de 2017].

Venegas Fornias, C. (2014) El libro de los ingenios. *Perfiles de la cultura cubana. Revista del*

*Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello*, (Núm. 13), enero-abril

2014. <[http://www.perfiles.cult.cu/article\\_c.php?numero=13&article\\_id=324](http://www.perfiles.cult.cu/article_c.php?numero=13&article_id=324)>

[Consultado en diciembre de 2018].

Zagatto Paterniani, S. (2015) Gayatri Spivak e o feminismo negro: notas para um debate.

*Revista Simbiótica* [Internet], Volumen 2, (Nº01), 173-182. Accesible desde

<<http://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/10332/7275>> [Consultado en

diciembre de 2017].

Zapata-Calle, A. (2017) El discurso desincretizador y womanista de Georgina Herrera: hacia

una descolonización de la espiritualidad de la mujer negra cubana. *Cuestiones de*

*género: de la igualdad y la diferencia* [Internet], (N.º 12), 79-100. Accesible desde

<http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/cuestionesdegenero/article/view/3869>

[Consultado en enero de 2018].