

**A discursos blancos hegemónicos, narrativas negras disidentes:
el devenir narrado en clave femenina afrodiaspórica**



Eliana Guerrero Manzano

**Universidad del Cauca
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Maestría en Ciencias Humanas
Popayán
2022**

**A discursos blancos hegemónicos, narrativas negras disidentes: el devenir
narrado en clave femenina afrodiaspórica**

Eliana Guerrero Manzano

Trabajo de investigación para optar al título de Magíster en Ciencias Humanas

Directora

Mag. Verónica Peñaranda Angulo

Universidad del Cauca

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Maestría en Ciencias Humanas

Popayán

2022

Nota de aceptación

La directora y los jurados de la tesis de grado titulada "A discursos blancos hegemónicos, narrativas negras disidentes: el devenir narrado en clave femenina afrodiaspórica" elaborada por Eliana Guerrero Manzano, una vez revisado el escrito final y aprobado la sustentación de la misma, autorizan a su autora para que realice las gestiones administrativas correspondientes a su título profesional.

Mg. Verónica Peñaranda Angulo

Directora

Jurado

Jurado

Popayán

2022

In memoriam

Deisy, sin apellido: querida madre

Mario Manzano Alegría

William Herney Manzano

Raquel Montilla de Manzano

A

*Deisy, sin apellido: querida madre
Por ti soy descendiente de cimarronas africanas*

*A Nury Manzano y Julio Guerrero, amados padres
Amor, razón de vivir y bendición de mi vida
Por ustedes soy hija performativa de la diáspora*

*A Samir Sánchez
Mi polo a tierra, amor, alma y ternura de mi vida*

Tabla de contenido

Agradecimientos.....	7
Resumen	8
Introducción	10
Las hijas destetadas de África: vida y estado del arte	15
Toni Morrison y <i>Ojos azules</i> (1970): una respuesta al <i>Black is beautiful</i>	18
Maryse Condé y <i>Yo, Tituba, la bruja negra de Salem</i> (1968): despojando a la historia del olvido	29
Chimamanda Ngozi Adichie y <i>Americanah</i> (2013): Descubrir lo negro	37
Lucía Asué Mbomío e <i>Hija del camino</i> (2019): ser o no ser.....	48
De los cuerpos femeninos negros a sus propios mundos narrados	56
La poética sociológica de Mijaíl Bajtín y sus encuentros con la narrativa afrodiaspórica	59
<i>Ojos azules</i> (1970): la violencia y el prestigio de la belleza	66
<i>Yo, Tituba, la bruja negra de Salem</i> (1968): una historia de estereotipos	78
<i>Americanah</i> (2013): la negociación de la negritud.....	96
<i>Hija del camino</i> (2019): el drama de las nuevas etnicidades	108
La cuestión de la identidad y la supervivencia: mujeres y además negras	121
Pecola y sus <i>Ojos azules</i> o la identidad como superposición.....	132
Ifemelu: la negociación corporal de Ifemelu o la yuxtaposición de la identidad.....	135
Sandra: el viaje y el camino o la identidad como contraposición	140
Cuerpo e identidad de mujeres negras: en los límites de la representación.....	143
<i>Las herramientas del amo no desmontan su casa: breves reflexiones sobre las ciencias humanas y sus deberes con la diáspora africana</i>	149
En los límites de la representación del pasado: la historia, la memoria y la escritura	150
Un sentido más humano para la verdad y la reparación: para una hermenéutica de la escucha	155
Ya sea mayor o menor: el género literario femenino afrodiaspórico y la literatura como una reparación simbólica	159
Reflexiones finales	170

Agradecimientos

*Para decidir si sigo poniendo esta sangre en tierra,
este corazón que va de su parte, sol y tinieblas.
Para continuar caminando al por estos desiertos,
para recalcar que estoy vivo en medio de tantos muertos,
para decidir, para continuar, para recalcar y considerar
[...]
Para combinar lo bello y la luz sin perder distancia,
para estar con vos sin perder el ángel de la nostalgia,
para descubrir que la vida va sin pedirnos nada,
y considerar que todo es hermoso y no cuesta nada.*

Víctor Heredia

Agradezco a Dios y a Santa María de Guadalupe por la vida, por todas y cada una de las circunstancias que me han permitido ser quien soy, y sobre todo, por su fidelidad. A los que partieron y dejaron sus esperanzas representadas en mí: aquí les estoy cumpliendo. Y también a los ancestros por su legado y sus luchas milenarias.

A Nury Manzano y Julio César Guerrero, quienes me han inspirado y mi primer motor. Padres míos, esto es todo suyo, este es reflejo de su amor y abnegación. Gracias por dejarme nacer y crecer en su corazón y en sus vidas. Gracias a toda mi familia, por apoyarme y ayudarme a crecer. Yo no he podido darles toda la ternura que mi alma anida para ustedes, pero esta es una pequeña patente.

Gracias al compañero de mi camino, Samir Antonio Sánchez, por ser 'el principio y fin de todas las cosas'. Por tu fidelidad, amor y, sobre todo, tus palabras; por enseñarme a ser un alma que va de fiesta por la vida, gracias por convocar al amor.

Gracias a la fraternidad negra y afrodiaspórica por abrirme sus puertas y darme a conocer lo que otros nos niegan. Gracias a todos y cada uno de los maestros que la vida me ha permitido tener, los llevé conmigo y los recuerdo con especial cariño; espero llegar a ser una maestra como ustedes. A mi directora, Verónica Peñaranda Angulo por asumir esta labor de iluminar mi camino desde el campo académico, por su compromiso y aportes a esta investigación.

Gracias a mis compañeros de estudio y a unos pocos amigos por su paciencia, por las risas y también por los llantos. En fin, agradezco a todos, a los que fueron y a los que son, parte de mi vida y alma de mi corazón.

Resumen

A discursos blancos, narrativas negras: el devenir narrado en línea femenina afrodiaspórica

El presente trabajo de investigación valora y analiza la estética de literaria en cuatro obras de escritoras negras afrodiaspóricas —a saber, Toni Morrison, Maryse Condé, Chimamanda Ngozi Adichie y Lucía Asué Mbomio— a partir de la configuración del cuerpo y la identidad de las protagonistas como campos semánticos estructuradores del mundo novelado. Este ejercicio parte de las ideas de Mijaíl Bajtín, Franz Fanon, María Lugones y Stuart Hall, entre otros intelectuales que esbozan la necesidad desde sus distintas especialidades de cuestionar las formaciones sociales y discursivas producto de la modernidad. Finalmente, se da cuenta del valor de la literatura como semiótica de la cultura que brinda una respuesta a la reparación histórica y simbólica que desde las ciencias humanas se puede otorgar a quienes no han entrado en las coordenadas perceptibles del poder colonial.

Palabras clave: narrativa afrodiaspórica, poética sociológica, negritud, colonialismo, performatividad.

To white discourses, black narratives: the future narrated in afrodiasporic female line

This research work assesses and analyzes the literary aesthetics in four novels by Afro-diasporic black writers —namely, Toni Morrison, Maryse Condé, Chimamanda Ngozi Adichie and Lucía Asué Mbomio— based on the configuration of the body and the identity of the protagonists as structuring semantic fields of the fictionalized world. This exercise is based on the ideas of Mijaíl Bajtín, Franz Fanon, María Lugones and Stuart Hall, among other intellectuals who outline the need from their different specialties to question the social and discursive formations produced by modernity. Finally, it realizes the value of literature as a semiotics of culture that provides a response to the historical and symbolic reparation that from the human sciences can be granted to those who have not entered the perceptible coordinates of colonial power.

Keywords: afrodiasporic narrative, sociological poetics, blackness, colonialism.

Aos discursos brancos, narrativas negras: o devir narrado na linha feminina afro-diaspórica

O presente trabalho de investigação valoriza e analisa a estética da literatura em quatro romances de escritoras negras afrodiaspóricas —a saber, Toni Morrison, Maryse Condé, Chimamanda Ngozi Adichie e Lucía Asué Mbomío— a partir da configuração do corpo e da identidade do protagonistas como campos semânticos estruturantes do mundo novelizado. Este exercício se baseia nas ideias de Mijaíl Bajtín, Franz Fanon, María Lugones e Stuart Hall, entre outros intelectuais que delineiam a necessidade de suas diferentes especialidades de questionar as formações sociais e discursivas como produto da modernidade. Por fim, dá conta do valor da literatura como uma semiótica da cultura que responde à reparação histórica e simbólica que a partir das ciências humanas pode ser concedida àqueles que não entraram nas coordenadas perceptíveis do poder colonial.

Palavras-chave: Narrativa afro-diaspórica, poética sociológica, negritude, colonialismo, performatividade

Introducción

Yo escribo para los negros, no tengo por qué pedir disculpas por eso.

Toni Morrison

Pensar en las identidades femeninas afrodiáspóricas implica necesariamente un repaso por la historia colonial, las lógicas del poder y las prácticas sociales y discursivas que han marginado e invisibilizado a las mujeres negras, convocadas en la vida del mundo desde su alteridad de género y racial frente a la masculinidad heteropatriarcal que ha dictaminado históricamente el orden social; de este modo, el sexismo y el racismo han dado apertura a una nueva categoría: la *no-mujer*.

Ya Sojourner Truth con su discurso *¿Acaso no soy una mujer?* presentado en la Convención de los Derechos de la Mujer en Akron de 1852 sentó las bases de lo que sería el pensamiento feminista negro. Esta respuesta irónica frente a las teorías y luchas feministas hegemónicas que pretendían universalizar las categorías de la opresión femenina contribuyó a plantear la existencia de otros parámetros en las formas de dominación que recaían específicamente en las mujeres negras, puesto que la época esclavista de la América colonial y los procesos de colonización en diferentes latitudes del África determinaron su papel y de ahí emergieron los estereotipos y opresiones que han imperado en el imaginario social desde antaño.

Tal especificidad en las condiciones de dominación como fruto del poder colonial llevó a las mujeres negras desde sus distintos lugares de enunciación a construir un frente de batalla en torno a las experiencias que les eran propias. Ello posibilitó la comprensión de su especificidad y de las formas de dominación que las oprimían, así como de las lógicas pseudocientíficas y políticas que las mantenían al margen de la jerarquía social desde la matriz de dominación colonial. Fue de esta forma como se erigió el feminismo negro: socavando las bases fundaciones del feminismo blanco hegemónico, es decir, cuestionando la singularidad del sustantivo *mujer* y la retórica inclusiva del *nosotras*, puesto que las políticas e intereses del feminismo blanco fueron homogéneos: bajo una identidad común marginaron aspectos raciales, étnicos, geográficos, políticos, económicos, sociales y culturales que son capitales en la construcción de la identidad.

Un aporte notorio en la consolidación del feminismo negro fue el aporte de Patricia Hill Collins, quien retomó el término *interseccionalidad*¹ para brindar una comprensión sobre cómo operan los factores económicos, políticos e ideológicos para conjugar un sistema de poder que se proyecta en diferentes capas de la sociedad para ejercer múltiples formas de opresión. Como resultado de ello, las mujeres negras son quienes históricamente han mantenido un lugar subordinado dado el vínculo existente entre el racismo, el sexismo y la lucha de clases sociales.

De ese modo, se comprende cómo la construcción de las identidades femeninas afrodiaspóricas está mediada por su ubicación en el seno de las sociedades a las que pertenecen puesto que las formaciones sociales y discursivas que permean el imaginario social con las huellas coloniales; y, en consecuencia, dichas identidades se configuran como estrategias de negociación —e inclusive de supervivencia— frente al campo de acción social en el cual habitan. Ante estas limitaciones a las que abocó el sistema moderno/colonial, las mujeres negras afrodiaspóricas² han encontrado un paliativo en la literatura, puesto que esta funge como un medio para canalizar el universo emocional como producto de las heridas coloniales que atraviesan su corporeidad y, a su vez, es una herramienta que permite hacer un revisionismo de las subjetividades afrodiaspóricas para exponer, cuestionar y repensar su ser en la vida del mundo.

Los discursos hegemónicos nacidos de las diferentes ciencias humanas invisibilizan y marginan la alteridad, sin embargo, dejan algunas grietas por las cuales emergen las narrativas de las mujeres negras. Su literatura asume una entrada al silencio del pasado para reconfigurar hechos reales con el interés de brindar una versión propia de la historia y, al mismo tiempo, erigir nuevos modelos de feminidad. De este modo, la literatura de las mujeres negras afrodiaspóricas ha asumido la tarea de desenmascarar los estereotipos y las líneas fundantes del poder, deconstruir el imaginario sobre sí mismas y sus lugares de origen, y desestabilizar las condiciones epistemológicas de producción del conocimiento.

En este marco de intencionalidades se inscriben las autoras que he elegido, pues sus obras son puntos de inflexión que cuestionan y exhiben las resignificaciones corporales, lingüísticas y de praxis, así como las resistencias semióticas que desde la textualidad literaria nos es posible percibir en los entramados argumentales de sus obras. A su vez, evidencian las falencias de la objetividad del discurso historiográfico, y promulgan desde su subjetividad otra óptica de análisis de las relaciones sociales y de la interseccionalidad, así como la necesidad de un cambio epistémico que evidencie las falacias de las

¹ Término utilizado inicialmente por Kimberlé Crenshaw en 1959.

² Durante esta investigación utilicé como término nominativo la colectividad de *mujeres negras afrodiaspóricas*. No obstante, es necesario resaltar que en ningún momento deseo universalizar sus experiencias, puesto que sería caer en la falacia de Michel Foucault cuando advirtió que el sistema jurídico crea y legitima a su propio sujeto de representación. Deseo, entonces, que sea leído desde la multiplicidad de experiencias, espacios de enunciación, intereses e interseccionalidades que convergen en la producción de subjetividad de cada sujeto, pero que de una u otra forma es necesario nominar.

estructuras sociales. De ese modo, las obras que sustentan esta investigación, a saber: *Ojos azules* (1970) de la afroamericana Toni Morrison, *Yo, Tituba la bruja negra de Salem* (1968) de la guadalupana Maryse Condé, *Americanah* (2013) de la nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie e *Hija del camino* (2019) de la española Lucía Asué Mbomío, están sustentadas en un lenguaje que porta una doble connotación, por un lado, como sistema de signos es la base de la literariedad del proceso estético de creación del arte verbal y, por otro lado, como sistema comunicativo porta los valores sociológicos de los universos de sentido novelados.

A pesar de la importancia de las resignificaciones y cuestionamientos capitales que contienen estas obras estas han sido marginadas del seno de la Academia debido a las relaciones de poder que eligen a unos textos sobre otros, lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominaron *literatura menor*. Los estudios literarios ignoran otras realidades que merecen noveladas y socializadas; no obstante, ya Harold Bloom sentenció esta lógica en *El Canon Occidental* (1994). Su postura como crítico literario e hijo de su tiempo entronó a escritores europeos, todos ellos, hombres, blancos de clase media y herederos de la tradición cristiano-católica, invisibilizando a otros escritores que comportan otras interseccionalidades en la vida del mundo. A su vez, planteó que "Leer al servicio de cualquier ideología, a mi juicio, es lo mismo que no leer nada" (p. 40), y a quienes escriben guiados por una ideología o unos determinados valores sociales, políticos, morales o de género los denominó "la escuela del resentimiento" por no comportar en sus obras lo humano como una generalidad.

¿Dónde quedan, pues, las narrativas de las mujeres negras afrodiaspóricas en nuestro tiempo? Como herederos de los conflictos históricos del colonialismo salvaje europeo y con la trayectoria de más de seis siglos, el ser negro a mediados del siglo pasado es reconocido en la esfera social como un sujeto con dignidades y derechos. Sin embargo, la historia no da cuenta de las vivencias de esta parte de la humanidad; se ha ignorado su subjetividad y la necesidad de proclamar con su propia voz, no obstante, las posturas disidentes del discurso eurocéntrico siguen trabajando para desmontar los estereotipos que se han perpetrado como consecuencia de las estructuras sociales de poder.

En esa medida, el propósito que guio esta investigación nace de las propias intencionalidades de la Maestría en Ciencias Humanas puesto que esta pretende desde la academia "mitigar los grandes desequilibrios e inequidades sociales, académicas y económicas"³ y, por tanto, uno de mis fines es analizar y valorar la estética literaria de cuatro escritoras negras afrodiaspóricas desde las propuestas contemporáneas deconstruccionistas, a la vez que se hace una lectura analítica del proceso de creación verbal centrado en la construcción de la identidad femenina negra, se establecen las

³ Presentación de la Maestría en Ciencias Humanas, Universidad del Cauca.

etapas genealógicas de la narrativa y se justifica la necesidad de estas lecturas en el *corpus* de los programas de Estudios Literarios.

En ese orden de ideas, presento algunos intelectuales contemporáneos que cuestionan el sustento de sus disciplinas y sus métodos para atender a una deconstrucción de la normativa hegemónica del conocimiento que posee incidencia en el orden social imperante. En una primera instancia, el crítico ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975) desde los Estudios Literarios con su concepción del texto y la tarea de comprensión artística en la configuración de la obra de arte verbal; seguido por el filósofo Paul Ricoeur (1913-2005), quien desde la narrativa y la historia postula la necesidad de la asignación múltiple del recuerdo para el ejercicio historiográfico; posteriormente, el filósofo y escritor martiniqués Franz Fanon (1925-1961) desde los estudios poscoloniales plantea las estrategias de asimilación del ser negro en una sociedad colonizada. Seguidamente, la postfilósofa norteamericana Judith Butler (1956-), quien parte de la necesidad de una transformación social enfocada en la vulnerabilidad del cuerpo y la performatividad de la identidad en clave de estudios de género; y, finalmente, el filósofo postmoderno italiano Gianni Vattimo (1936-) quien erige un cambio en el paradigma de la verdad.

De ahí que, el marco teórico que sustenta este trabajo sea un grupo interdisciplinar de intelectuales de distintas áreas y momentos históricos que, de acuerdo con mi lectura, han entrado en un dialogismo implícito frente a la necesidad de reflexionar sobre sus disciplinas y cuestionar sus teorías y metodologías para responder a la urgente tarea de pensar otras epistemologías que equilibren las relaciones sociales y eviten su reproducción. Sus trabajos han permitido analizar y comprender los universos novelados, las causas y consecuencias de la modernidad y sus lógicas, así como las consecuencias vigentes de tal sistema de poder.

Ahora, para cumplir con los propósitos anteriormente mencionados, este trabajo esta sistematizado de la siguiente manera:

En *Las hijas destetadas de África: vida y estado del arte* hago un recorrido por las etnobiografías⁴ [3] de Toni Morrison, Maryse Condé, Chimamanda Adichie y Lucía Asué Mbomío y la recepción crítica e investigativa de sus obras. Este primer acercamiento es significativo dado que permite comprender el tratamiento dado desde las diferentes esferas del conocimiento a estas obras y valorar los aportes para finalmente dar cuenta de que sus obras oscilan entre lo estético-literario y lo político-ideológico, condición que abre múltiples cuestionamientos que son el punto de partida de los posteriores capítulos de la investigación.

⁴ Tomo este concepto de la Dra. Aura Cecilia Eraso Dorado quien plantea que para comprender el universo novelado de una obra literaria es necesario introducirse en la vida de la autora, es decir, su biografía, pero teniendo en cuenta aquellos elementos sociales culturales y políticos que incidieron directamente en su desarrollo como persona y en la configuración de su identidad. Por tanto, la etnografía es el entreveramiento entre la vida personal y los acontecimientos sociales que impactan en el ser del escritor. Notas de clase, 2013.

Seguidamente en *De los cuerpos femeninos negros a sus propios mundos narrados* analizo la construcción de los universos novelados desde la perspectiva que aporta la poética sociológica del crítico ruso Mijaíl Bajtín con su particular enfoque en la construcción de lo que denomina *el cuerpo del héroe*. Lo planteado en su obra *Estética de la creación verbal* (1985) adquiere relevancia en tanto que esta parte de la responsabilidad que adquiere el artista con su obra y concentra este potencial en el héroe novelesco y su configuración como centro compositivo. Al mismo tiempo, este acápite articula el planteamiento de María del Mar Gallego quien postula que la narrativa de las mujeres negras se centra en redefinir la identidad femenina y reconstruir la historia y la cultura, asuntos que serán trabajados, sin agotar su sentido, por medio de otros intelectuales que son pertinentes a los fines de cada obra.

Posteriormente *La cuestión de la identidad: mujeres y negras* parte del repaso por las formas de colonialidad planteados por María Lugones para establecer el cambio de paradigma a partir de la comprensión histórica de la modernidad que realiza Stuart Hall en *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales* (2010) para esbozar que la identidad es un proceso múltiple y contradictorio de transformación que se configura como un juego de negociación de prácticas y discursos. En esa medida, Stuart Hall dejó abierta la posibilidad de estudiarse la identidad como *superposición, contraposición o yuxtaposición*, conceptos que tomó en su acepción básica para dar cuenta —de acuerdo el direccionamiento de la trama novelesca— de la configuración de la identidad de las heroínas de las obras de la presente investigación. Y, con ello, también logró responder a un interrogante planteado respecto a la performatividad de género aplicada a la raza desde los planteamientos de Judith Butler.

En *Las herramientas del amo no desmontan su casa: unas breves reflexiones sobre las ciencias humanas y sus deberes con la diáspora africana* presentó algunas reflexiones breves desde la historia, la filosofía y la literatura frente a las necesidades de cambios epistémicos que se deben gestar para contribuir con un proceso de reparación histórica para la diáspora africana. estas reflexiones no pretenden agotar el sentido ni dar respuestas certeras frente al proceso a realizar sino abrir paso a nuevos márgenes que hagan un mundo más habitable.

Finalmente, es necesario resaltar que este trabajo de investigación ha nacido desde mi interés personal como hija de la diáspora africana. La vida siempre debe responder a las necesidades emergentes y como mujer negra, estudiosa de la literatura, profesora y desde mi lugar de enunciación debo contribuir a la dignificación de mi ascendencia y dejar "Mi luz a la posteridad"⁵ por medio de un trabajo intelectual profundamente sensible. A su vez, es un aporte desde las ciencias humanas a la reparación histórica y simbólica de la deuda con la humanidad afrodiaspórica.

5 Lema de la Universidad del Cauca: "*Posteris lumen moriturus edat*".

Capítulo 1

Las hijas destetadas de África: vida y estado del arte

Hermanas, no tengo claro lo que buscáis. Si las mujeres quieren más derechos de los que tienen, ¿por qué no simplemente los toman, y dejan de hablar de ello?

Sojourner Truth

El interrogante de Jean Paul Sartre *¿Qué esperabais pues cuando retirarais las mordazas que cerraban estas bocas negras?* planteado en el prólogo de la obra de Franz Fanón, *Piel negra, máscaras blancas* (1957), plantea una revisión del recorrido de los descendientes de la diáspora africana en las diferentes esferas del desarrollo humano, para interpretar su devenir en la vida del mundo como hijos e hijas inexorables de su tiempo. A pesar de las luchas históricas, movimientos, discursos y leyes de emancipación y reconocimiento de las dignidades que atañen a todo ser en virtud de su humanidad, el peso del legado colonialista continúa perpetrándose en la mentalidad e imaginarios sociales en diferentes latitudes como consecuencia de las estructuras sociales de poder.

El siglo XXI está marcado por profundos cambios en la ciencia y la tecnología, así como en los estudios de las ciencias sociales —más encaminadas a la deconstrucción, el cuestionamiento de las verdades de los paradigmas universales, así como su corpus teórico, entre otros de sus grandes retos— sin embargo, no ha logrado prescindir del

imaginario social el concepto de *raza*⁶ y lo que deviene de ello: jerarquías sociales, violencia, desigualdad y configuración de preconceptos. Por ende, los pueblos africanos y su diáspora llevamos a cuentas el peso del legado colonialista.⁷

Ahora bien, entre las complejidades que han marcado la vida afrodiaspórica, las mujeres negras han encontrado en la escritura una herramienta de poder para redefinir el concepto y la construcción de una identidad femenina negra y la narración de sus propias historias como visiones y versiones alternas del relato oficial, lo que a su vez se traduce en una desestabilización de los paradigmas literarios e inclusive históricos por medio de un género que podríamos denominar literatura negra. En ello coincido con Maud Curling quien manifiesta:

[...] este término [literatura negra] es artificial pues el color de la piel del escritor no es criterio suficiente no válido para determinar a qué familia de una clasificación literaria pertenece [...] pero conscientes o no de este hecho, su pasado y legado cultural como miembros de un grupo étnico se hallan presentes en los temas que escogen, las actitudes que adoptan, en interpretación de la vida, de los problemas que consideran de importancia y en la misma forma del lenguaje con que se expresan (2015: 56).

Evidencia de ello son las obras, objeto de estudio de la presente investigación. A pesar de los distintos lugares de enunciación de sus autoras —con todas las implicaciones que tiene el Estado-nación al que pertenecen, coinciden en ser sociedades postcoloniales que cargan a cuentas con un legado de supremacía y dominación— sus narraciones se asemejan en aspectos capitales a nivel individual y colectivo frente a las relaciones de

⁶ Me atengo al concepto de *raza* no como una categoría biológica, sino como una construcción social, histórica y colonialista.

⁷ Quisiera poner de relieve la forma de configuración de lo que Aníbal Quijano denominó como el 'sistema-mundo', que surge del encuentro con el otro el 1492 y que erige la modernidad como un patrón de dominación de "la división del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones" (Castro Gómez y Grosfoguel 2007: 13); preocupaciones iniciales de intelectuales latinoamericanos que buscaban comprender las relaciones intrínsecas de poder en el mundo como herencia de los procesos coloniales. Sin embargo, estas preocupaciones se fueron extendiendo a partir de publicaciones como *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (2000), así como de las reuniones y seminarios que, desde diversos campos de saber cómo la sociología, los estudios políticos, la filosofía, los estudios culturales, la antropología, entre otros, se fueron articulando en torno a problemáticas y temas como 'la teoría de la dependencia' de Aníbal Quijano, el análisis del sistema mundo de o Immanuel Wallerstein, 'la filosofía de la liberación' de Enrique Dussel, las herencias coloniales de Sylvia Wynters, entre muchos más.

A partir de los encuentros académicos, fueron conformando lo que hoy conocemos como el colectivo o red Modernidad/Colonialidad, laboratorio de investigación que analiza y propone una visión más amplia del impacto de los sistemas coloniales, devela lo que escondió la modernidad y cuestiona los conceptos de 'postcolonialidad' puesto que erigen que "Asistimos, más bien, a una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial" (2007: 13). Y para ello, direccionan sus esfuerzos a tres ejes fundamentales para comprender cómo operan estos sistemas de poder instaurados en el periodo colonial y de naturaleza eurocéntrica: la colonialidad del poder, del ser y del saber, de las cuales hoy también se desprende la de género.

poder y los espacios que ocupan en la vida social. En ese sentido, existe una consciencia de que el hecho de ser *mujeres negras* encarna una marginalidad con doble orientación en el seno de la vida social: como *mujeres* históricamente en desventaja por las estratagemas de poder del patriarcado —o jerarquías basadas en el género— e inherentemente racializadas por los estrategias del colonialismo en su derivación al ser: el racismo. En virtud de ello, sus obras presentan temáticas afines tales como la construcción de la identidad femenina, la relación con los otros, el racismo, el cuerpo como espacio político, entre otros; de ahí que considere que, “las hijas destetadas de África [siguen] dando a luz en su madrastra América”,⁸ título de este primer capítulo.

Este capítulo responde a varias necesidades que van desde configuraciones históricas que determinan los contextos de las obras hasta un seguimiento por su propia narración y aquello que ya se ha dicho de ellas. Los procesos esclavistas como factores determinantes en las construcciones de las posteriores subjetividades afrodiáspóricas, si bien no deben ser el punto de partida para hablar de lo negro, son fundamentales para la comprensión del estado del mundo en términos de racialidad. La humanidad negra fue arrancada de su territorio original para iniciar un largo proceso de liberación y dignificación bajo la mirada opresora del colonizador. En ese sentido, este capítulo permite comprender cómo asume la crítica literaria las obras de arte verbal erigidas por mujeres negras, a la vez que da cuenta de su vida y los fragmentos de realidad que influyen en sus procesos de creación literaria; ello en virtud de que la intelectualidad ha estado asociada al hombre blanco, y con esto, a la colonialidad del saber.

Las obras objeto de estudio de esta investigación, también responden a una línea hipotética de creación y de historicidad en el ser femenino negro, a saber: en *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968), Maryse Condé recrea la historia de una mujer esclavizada que fue partícipe de los juicios de Salem en el siglo XVII; en *Ojos azules* (1970), Toni Morrison narra la desgarradora historia de Pecola, una niña, negra y fea que solo desea cambiar el color de sus ojos para ser bella y aceptada. En *Americanah* (2013), Chimamanda Ngozi Adichie cuenta la historia de una joven nigeriana que debe salir de su país para buscar oportunidades en Estados Unidos, mientras descubre su negritud y las implicaciones de esta. Y, en *Hija del camino* (2019), Lucia Asué Mbomio da cuenta de la doble conciencia y ubicación que resulta de la experiencia de las nuevas etnicidades⁹ en un entorno de dominación como lo es España.

Dichas obras encarnan figuras arquetípicas para el mundo femenino negro en sus tipos y en sus edades: la niña, la adolescente y la mujer madura, en conjunto con la fealdad, la brujería, las identidades adolescentes, la violencia, el cabello, la vida en el seno social y la vivencia de la sexualidad; temáticas que reflejan la universalidad del fenómeno colonial a pesar de los distintos lugares de enunciación desde los cuales se sitúan las

⁸ María Suarez y Chabela Ramírez Abella.

⁹ Expresión acuñada por Stuart Hall. Cfr. Capítulo 3. La cuestión de la identidad: mujeres y negras.

autoras y que, sin lugar a duda, encuentran múltiples puntos de convergencia que serán analizados posteriormente.

Ahora bien, para los efectos de este capítulo partiré del conocimiento de la vida de las autoras para comprender los trazados ideológicos presentes en sus obras, así como los fragmentos de realidad estilizados. De este modo, las posturas de la recepción crítica e investigativa de quienes me han antecedido en este ejercicio ampliarán mi perspectiva sobre el tratamiento dado a las obras, sus enfoques teóricos y metodológicos y las inquietudes que ya han sido resueltas, a fin de no redundar y situarme como hija de mi tiempo para cumplir con mis propios fines investigativos.

Toni Morrison y *Ojos azules* (1970): una respuesta al *Black is beautiful*

La idea de la belleza y su prestigio circunda la vida de las mujeres. No obstante, el canon de belleza imperante siempre ha obedecido a modelos estéticos hegemónicos, socialmente contruidos y que responden a una época y cultura. En ese sentido, para el mundo occidental —construido históricamente a partir del dominio ejercido por Europa durante la época colonial— el ideal de belleza está asociado al prestigio social de la jerarquía racial, por lo tanto, son los rasgos caucásicos, la piel clara, los modos refinados y la pureza de la sangre los aspectos de la jerarquización que ocupan un lugar privilegiado en el canon instaurado; los demás fenotipos que se alejen de este ideal, es decir, su alteridad, no son asimilados en la lógica del progreso, y a su vez, contribuyen con la prolongación del poder y el control social.

Esa idea de belleza hegemónica fue la que intentó ampliar el movimiento de descendientes de africanos esclavizados que se gestó a inicios del siglo XX en los Estados Unidos: una vez adquirida la emancipación, inició la gran migración al norte, fenómeno que pretendió desestabilizar los discursos y prácticas sociales de racismo y segregación vigentes. Este gesto desestabilizador se materializó por medio del arte en lo que se denominó el *Renacimiento de Harlem*, la época de oro de la cultura afroamericana. No obstante, este fenómeno no produjo cambios estructurales en la sociedad norteamericana, los estigmas perpetrados por siglos negaron la asimilación de la comunidad negra en el seno de la vida social. Estos momentos de lucha, resistencia y reinención dieron paso a movimientos posteriores como el *Black is Beautiful*, un espacio de reconstitución y discusión sobre la belleza desde el que también se enuncia la escritora afroamericana Toni Morrison, sin embargo, trascendiendo aquello que se piensa reivindicatorio, encontrando sus contradicciones. Así, *Ojos azules* (1970),¹⁰ la ópera prima de Morrison es una respuesta metafórica y ambivalente a los sucesos acontecidos después del Renacimiento de Harlem en torno al prestigio de la belleza y la

¹⁰ Título original: *The Bluest Eye* (1970). En esta investigación utilizaré la edición de 2014 de la editorial Penguin Random House.

violencia social y sistemática que permea todas las capas de la vida afroamericana. En este acápite centro mi atención la vida de Toni Morrison y la recepción crítica e investigativa de su obra para dar cuenta de que aún no existe '*un nuevo negro*'; ni para la supremacía blanca ni para ellos mismos, dado que no han cambiado los estamentos hegemónicos de la sociedad.

A este propósito, ¿fueron positivos los efectos del Renacimiento de Harlem en la vida de los afroamericanos? Desde la llegada de los primeros esclavizados negros a los Estados Unidos en 1619 hasta la promulgación de la ley de los Derechos Civiles en 1964, los descendientes de los pueblos africanos, ahora llamados afroamericanos, libraron cruentas luchas para su dignidad y reconocimiento. En el marco del engrandecimiento económico, esclavizados en plantaciones de arroz, algodón y tabaco mientras eran deshumanizados en virtud de su raza, vivieron un éxodo determinado por las leyes de Jim Crow (1876-1965) y los regímenes que imponía la supremacía blanca.¹¹

Definitivamente, el Renacimiento de Harlem marcó un hito en la vida de los afroamericanos y un primer intento de integración y dignificación en el seno de la vida social norteamericana —marcada estructural e ideológicamente por el racismo, el menosprecio y socavamiento de la dignidad negra—. A inicios de la Primera Guerra Mundial y de la gran migración negra desde los estados del sur, Estados Unidos asistió a este renacimiento, meca de cultura negra con su proliferación de las artes por parte de poetas, escritores, músicos, bailarines e intelectuales negros.

¹¹ La historia de la esclavitud en los Estados Unidos es una continua desestabilización para los afroamericanos. "Todos los hombres son creados iguales" reza en su Declaración de Independencia en 1776, pero este principio no aplicó para los africanos traídos en calidad de esclavizados para ensanchar las arcas de la nación, por medio de su trabajo en las plantaciones de arroz, algodón y tabaco, motores de la economía de aquel momento. Antes bien, desde su independencia el arribo de esclavizados africanos aumentó considerablemente, de modo que se acrecentó la productividad de los campos de algodón desde 1800 hasta los inicios de la Guerra de Secesión. Dicha guerra inicia la contienda sobre la esclavitud debido a las diferencias existentes entre esclavistas (Estados del sur) y abolicionistas (Estados del norte). En plena guerra, el presidente Abraham Lincoln promulga la emancipación y en 1865 aprueba la decimotercera enmienda de la constitución donde queda abolida la esclavitud en el país y posteriormente la decimocuarta que otorga derechos constitucionales y la decimoquinta que otorga el voto.

No obstante, la abolición de la esclavitud no implicó el fin del racismo. Las leyes de Jim Crow —nombre proveniente de una tonadilla cantada por Thomas "Daddy" Rice, un trovador de principios de siglo XIX, que se cubría la cara con carbón para simular ser negro. Para los años 1850, ya era un personaje de representación popular y estereotipo denigrante— fueron una amplia legislación bajo el lema "separados pero iguales" que promovía la segregación y discriminación racial entre 1876 y 1965.

Finalmente, en el siglo XX figuras como Las panteras negras, Martin Luther King Jr, Malcom X, entre otros activistas por los derechos civiles, se dan a la tarea de luchar por estos. Desde 1959 inicia una lucha no violenta para tener pleno acceso a los derechos civiles e igualdad ante la ley. Este movimiento empieza con el asesinato de Emmett Till en 1955 que enardeció a la población afroamericana a reclamar la igualdad y dignidad, y continuó con distintas acciones como la actuación de Rosa Park en un autobús, la ocupación de edificios, los viajes por la libertad, varias movilizaciones y movimientos y finaliza con el asesinato de Martin Luther King Jr. en 1968.

Harlem —el barrio de Nueva York que adquirió fama tras el asentamiento de miles de afroamericanos llegados de los estados del sur en los que aun predominaban las políticas de segregación a inicios del siglo XX—, fue el epicentro de la cultura afroamericana. La forma artística de la vida afroamericana fue explorada por la pintura y la escultura; el peligro de los prejuicios raciales fue denunciado en expresiones literarias como la poesía e inmortalizados en revistas que sirvieron posteriormente al activismo y a la lucha por los derechos civiles; y nuevos ritmos musicales como el jazz y el blues deleitaban los oídos de hombres blancos que asistían al Cotton Club.¹² Todas estas expresiones configuraron esta época de esplendor para las artes con impronta negra y, sobre todo, la proliferación de ideas e imaginarios que exaltaban el *ser negro*.

Este hito en la historia afroamericana dio paso a los movimientos de protesta que se gestaron en las décadas de los años sesenta y setenta que buscaban los derechos civiles; para esta época surgieron expresiones de orgullo como el *Black pride* y el *Black is beautiful*. Si bien el origen de estas dos expresiones se configuró en los años sesenta, no hay duda, que lo propuesto por W.E.B DuBois y Frederick Douglas sobre el *Nuevo negro* en los años veinte, hacen eco en estas expresiones.

Entonces, ¿el Renacimiento de Harlem provocó los cambios que se consolidarían en las expresiones gestadas posteriormente? y las expresiones gestadas posteriormente? Al respecto Toni Morrison dará cuenta de cómo la violencia continúa permeando todas las estratificaciones sociales y raciales y estas se acrecientan más en el caso particular de las mujeres y su desarrollo en sociedad. A la luz de su vida podemos rescatar algunos elementos fundamentales para la comprensión de su momento histórico, su narrativa y la postura estética que asume frente a la violencia, los modelos hegemónicos imperantes, el racismo y los movimientos que defienden la dignidad y los derechos civiles de los afroamericanos.

De ahí que sea necesario partir del conocimiento de la vida de Toni Morrison para comprender los trazados ideológicos presentes en su obra, así como los fragmentos de realidad estilizados, por ello, es pertinente recurrir al concepto de *autor* de Mijaíl Bajtín, —teórico literario capital de esta investigación—. Al respecto Bajtín expresa que: “El artista nada tiene que decir acerca de su proceso creativo: todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalarnos su obra; y así es únicamente allí hemos de buscar ese proceso [...]” (1985: 15). Para él, el autor real representa una *contradictio in adjecto*, debido a que este “[...] como persona real forma parte de la totalidad de la obra, pero no forma parte de la obra”.¹³

¹² El Renacimiento de Harlem: un periodo histórico sin igual para el arte y la cultura afroamericana. Disponible en: <https://mymodernmet.com/es/renacimiento-harlem/>

¹³ Una mirada estética a la lectura y la escritura, desde Bajtín. Disponible en: www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-00872008000200005

La primera mujer afroamericana galardonada con el premio Nobel de Literatura: Chloe Ardelia Wofford, a quien el mundo conoce como Toni Morrison nació en Lorain, Ohio —durante los peores años de la depresión económica de los Estados Unidos y el preludio inminente de la Segunda Guerra Mundial—, en el seno de una familia proveniente de los Estados del sur, descendientes de esclavizados. Su vida estuvo marcada por las tensiones sociales provocadas por la construcción de una nación bajo el manto de la esclavitud, el racismo, la segregación y los movimientos por los derechos civiles de los afroamericanos. Como personas representativas en su vida figuran su madre y su abuela; de niña le encantaban las historias sobre sus antepasados y los eventos que le contaba su abuelo sobre la vida de su país, relatos en las que resaltaba las marcas del dolor de los negros en Estados Unidos y la polifonía de culturas. Desde muy pequeña creó el hábito de la lectura: a sus doce años ya había leído a Jane Austen, Richard Wright, Mark Twain y León Tolstoi, visionándose como una lectora activa y no como escritora, pasión que surgió más adelante.

A esta misma edad, Toni Morrison toma la decisión de convertirse al catolicismo y adopta el nombre de *Anthony* como su nombre bautismal; no obstante, el mundo la conoce bajo su hipocorístico: Toni. De adolescente trabajó en hogares blancos y en la biblioteca pública de Lorain; a pesar de la difícil situación económica, su fascinación por la lectura la llevó a ser una de las primeras en sus clases, lo que le permitió, posteriormente acceder a las mejores universidades de Estados Unidos. Fue a la Universidad Howard donde estudió Literatura Inglesa y posteriormente realizó un máster en la Universidad de Cornell. Retornó a Howard como profesora y después a Princeton, donde enseñó hasta su retiro a los 75 años.

En 1958 se casó con Howard Morrison, un arquitecto jamaicano, de quien obtuvo el apellido y con quien tuvo dos hijos. Sin embargo, se divorció y se trasladó a Siracusa, en New York, en donde fue editora de textos educativos en la editorial Random House durante veinte años. En esta editorial, Toni Morrison ayudó a que escritores negros publicaran sus obras y contribuyó a lo que ella misma denominó como 'un canon de obras de escritores negros'. En las madrugadas —dado el itinerario de madre y trabajadora— descubrió el placer de la escritura, y con lápiz en mano empezó a escribir.

Cuando Toni tenía ya cuarenta años, resuena el lema *Black is beautiful*, al cual respondió con su primera novela, *Ojos azules* (1970):

Por aquel entonces, la gente decía lo negro es bonito y yo pensaba "Por supuesto. ¿Quién ha dicho que no lo sea?", reconoció en una entrevista al británico The Guardian. "Así que lo que intenté expresar fue: un momento, chicos. Hubo un tiempo en que lo negro no era bonito. Y hacíais mucho daño (*s.p.*).

De ahí en adelante el mundo vislumbraría la genialidad de creación artística verbal de Toni Morrison, lo que la llevaría a ganar el premio Nobel de Literatura en 1993. Sin caer en la retórica política y el activismo en los movimientos negros expresamente con su narrativa logró moldear estéticamente los tiempos convulsos y varios aspectos de la descendencia africana en el marco histórico y colonial de la América anglosajona, antecedida por el sistema esclavista y las múltiples formas de explotación que han abarcado décadas y que arrastran varias consecuencias de índole social, política, social, cultural e inclusive psicológica que impacta todas las esferas de desarrollo de esta sociedad.

Después de *Ojos Azules*, nos encontramos con *Sula* (1973), *La canción de Salomón* (1977) por la que obtuvo el Premio Nacional de la Crítica, *La isla de los caballeros* (1981), *Beloved* (1987) por la que recibió el Pulitzer y *Jazz* (1992); obras que en suma le concedieron el máximo galardón de las letras en 1993: la Academia Sueca le concede el Nobel de Literatura por "su arte narrativo impregnado de fuerza visionaria y poesía que ofrece una pintura viva de un aspecto esencial de la realidad norteamericana".¹⁴

Para 1997, reaparece con *Paraíso, Amor* (2003), *Una bendición* (2008), *Volver* (2012) y *La noche de los niños* (2015). Once novelas en total, un par de libros infantiles y cuatro ensayos, que la han posicionado en el canon de la literatura afroamericana y universal. Todas sus obras hablan desde el punto de vista del colonizado, de quien no posee el poder y el centro siempre está en la experiencia afroamericana desde la voz de las mujeres con el trasfondo indeleble de la esclavitud, sus procesos y el racismo estructural, sus consecuencias y lo que deviene en una sociedad postesclavista; como ella misma expresa:

Quiero descubrir una verdad sobre la vida cotidiana de Estados Unidos, la vida de los afroamericanos viviendo en un contexto histórico crítico que se ha ocultado. A los países les gustan los cuentos de la patria porque le da seguridad a las personas. La realidad es una triste verdad donde tenemos mucho que ocultar y avergonzarnos. En mis libros busco hacerlo desde el lado del conquistado. Lo que hago es quitar las tiritas para que se vea la cicatriz de la sociedad, la realidad. No hay que tener miedo de mirar al pasado porque sólo así se sabe quiénes somos.¹⁵

Así, nuestra autora en su trayectoria vital y literaria consiguió vislumbrar la dialéctica de lo bello y lo terrible en todas sus obras. Como editora le dio voz a Angela Davis al publicar su autobiografía, convenciendo a la misma Angela que una activista de *The*

¹⁴ Muere Toni Morrison, la primera afroamericana que ganó el premio Nobel de Literatura. Disponible en: <https://programaacua.org/muere-toni-morrison-la-primera-afroamericana-que-gano-el-premio-nobel-de-literatura/>

¹⁵ Toni Morrison: "Ahora son los afroamericanos los que mandan en la cultura de EE. UU.". Disponible en: https://elpais.com/cultura/2013/01/14/actualidad/1358188413_093947.html

Black Panthers perseguida por el FBI tenía mucho para contar; y a su vez, pone en evidencia cómo el lenguaje y las estrategias son herramienta de reivindicación, al plantear temas álgidos como la raza, el género y la integración de los afroamericanos a la sociedad estadounidense, no como una otredad colectiva, sino como parte fundamental y constitutiva de una herencia y de una identidad nacional. Finalmente, Toni Morrison fallece a los 88 años, el 5 de agosto de 2019.

Para la vida del mundo, de la literatura y de la diáspora,¹⁶ Toni Morrison y su obra constituyen un legado valioso. Sus esfuerzos por configurar en su narrativa una identidad afroamericana que conjuga aspectos culturales opuestos como lo africano y lo occidental, que, sin lugar a dudas, forman parte del imaginario y vivencias de los afroamericanos; a su vez, su posicionamiento en el canon literario hegemónico en 1993 con el premio Nobel de Literatura es una ruptura a los paradigmas colonialistas que controlan el monopolio del poder, y con ello dan paso al conocimiento de una realidad y de un sentir alterno a lo oficial. Podría entonces, resumir su legado e importancia en sus propias palabras:

Certain types of trauma suffered by peoples are so deep, cruel, that unlike money, unlike revenge, even unlike justice, rights or the goodwill of others, only writers can translate that trauma and turn pain into meaning, sharpening the moral imagination. The life and work of a writer are not a gift to humanity; they are your need (Morrison 2019).¹⁷

Con ello podemos comprender la mirada de Toni Morrison frente al arte y al hecho literario en particular como herramientas de poder y reparación. Sin lugar a duda, la deshumanización de los descendientes de esclavizados africanos es un punto álgido en la historia del mundo y no existe ningún tipo de reparación que sea capaz de contener el dolor y la posición del ser negro en el mundo; aunque la literatura, y el arte en general, fungan como bálsamos reparadores de tales transgresiones.

¹⁶ Cuando me refiero al concepto *diáspora* me atengo a lo propuesto por Paul Gilroy y Stuart Hall. De acuerdo a lo propuesto en *The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity*, Gilroy concibe la diáspora africana como una metáfora que debe ser entendida como "...a response to these promptings –a utopian eruption of space into the linear temporal order of the modern black politics which enforces the obligation that space and time must be considered relationally in their interarticulation with racialised being"; es decir, la representación de una identidad que es híbrida a partir de las experiencias y el microsistema política y cultural de estructura rizomórfica. De igual modo, Stuart Hall parte del concepto de *enunciación* para cuestionar la definición de *identidad* como un esencialismo inmutable. De este modo, Hall plantea la identidad o identidades (colectivas, étnicas) han sido transformadas por la sociedad moderna en virtud de la globalización; con ello, la identidad ya no es una experiencia de arraigo, sino que se encuentra fragmentada y dislocada en relación con las prácticas sociales, culturales y discursivas que nos apelan e interpelan. Por lo tanto, la diáspora africana tiene estas mismas connotaciones, premisa que abre paso con Paul Gilroy a postular el paradigma de la doble conciencia.

¹⁷ "Ciertos tipos de trauma que sufren los pueblos son tan profundos, crueles que, a diferencia del dinero, a diferencia de la venganza, incluso a diferencia de la justicia, los derechos o la buena voluntad de los demás, solo los escritores pueden traducir ese trauma y convertir el dolor en significado, agudizando la imaginación moral. La vida y la obra de un escritor no son un regalo para la humanidad; son su necesidad " [Traducción propia].

La mirada crítica de Morrison la llevó a poner en entredicho cuestiones como el *Black is beautiful*, frases y movimientos que desde su óptica deberían ser revisadas desde adentro. Este pues, es el cuestionamiento que recojo en este acápite y que ampliaré en los capítulos posteriores para estudiarlo a la luz de la translingüística bajtiniana presente en *Ojos azules* (1970); un enfoque desde el cual gran parte de la crítica no ha dado mayor relevancia y se ha enfocado en otras temáticas que, si bien son importantes, aún dejan un vacío en aspectos fundamentales para los actuales feminismos como el cuerpo y su estética en contraposición con los modelos estéticos dominantes.

Entre la belleza y la violencia: Ojos azules ante la crítica

La ópera prima de Toni Morrison, *Ojos azules* (1970), presenta un escenario social marcado por la segregación racial y la violencia, fenómenos cristalizados en una niña de 10 años: Pecola Breedlove. Esta obra tiene una estructura narrativa novedosa y que recurre a varias temáticas para cumplir con sus fines estéticos y sociológicos tales como: la raza, la belleza, la clase, el género, el racismo, la violencia y los juegos lingüísticos; aspectos que ya daban cuenta de la grandeza de esta escritora. Como objeto de investigación ha derivado varios estudios que entreveran distintos temas, así como conceptos desde el marco de las ciencias humanas, específicamente en los estudios literarios y culturales con distintos enfoques teóricos y metodológicos.

En primera instancia daré cuenta de los trabajos realizados sobre la estética y la estructura de la obra. Isabel Salto-Weis Azevedo en como "La configuración del mundo novelesco afroamericano como género narrativo en Toni Morrison" (2005) resalta la esteticidad de la obra desde una perspectiva no solo cultural sino literaria. A través de los postulados de Mijaíl Bajtín en *Estética de la creación verbal* (1985), Salto-Weis Azevedo analiza la multivocalidad y el dialogismo de las voces narrativas, así como los discursos narrativos que configuran la trilogía de las novelas históricas de nuestra autora: *Beloved*, *Jazzy Paradise*. Aquí los conceptos de *historia*, el *olvido* y la *memoria* alrededor de ese corpus contribuyen a plantear un género narrativo configurado en el mundo afroamericano encarnado en la figura de Toni Morrison.

De igual modo, Ana Mojo en "Apropiación inversa y resignificación en la escritura de Toni Morrison: *Ojos azules* y *Una Bendición*" (2012) presenta la línea estructural de la narrativa de la primera y última obra de Toni Morrison para evidenciar —según lo propuesto por Henry Louis Gates en *The Signifying monkey*— cómo Morrison reinterpreta y resignifica las formas determinadas y normativas del discurso hegemónico para desmentir su sentido y que este pueda ser rastreado en clave de retórica vernácula negra, es decir, un juego lingüístico propio de la tradición literaria afroestadounidense y que se remonta a los juegos de interpretación que revierten y rompen el signo por medio de estrategias lingüísticas.

Ahora bien, la otra parte de la crítica ha centrado su atención en las temáticas propias que Toni Morrison resalta en esta obra, tales como la violencia y la raza, sumado a su incursión en el canon literario. Es así como Magdalena Vallejo Álvarez¹⁸ en "La identidad afroamericana y la victimización femenina en la narrativa de Toni Morrison (1998)" resalta elementos como la canonización y la perspectiva brindada por Harold Bloom, así como de otros críticos literarios en la búsqueda de lo occidental en sus obras, los elementos estructurales y compositivos de las mismas, así como la importancia de la lengua vernácula, aspectos de la identidad afroamericana y rescate de las tradiciones orales africanas.

Por otra parte, este trabajo estudia sus obras en clave de la victimización de lo femenino como una estrategia social y estética de violencia y de modelización del entorno social de la época. Para dicha temática cobra relevancia las premisas de Erich Neumann expuestas en *Depth Psychology and a New Ethic*. Este es un amplio estudio que da cuenta de la narrativa de Toni Morrison, su vinculación estética con escritores afroamericanos, africanos, latinoamericanos y del canon occidental, así como sus particularidades y elementos identitarios propios de la cultura afroamericana y que son negados por el canon, así como el intento de alienación o búsquedas en los arquetipos occidentales.

Seguidamente, George Yancy en "*The black self within a semiotic space of whiteness: reflections on the racial deformation of Pecola Breedlove in Toni Morrison's The bluest eye*" (2000), explora el espacio semiótico de la blancura en la vida de Pecola Breedlove, la protagonista de *Ojos azules*; con ello, da prioridad al estudio de la raza como un tema fundamental en la narrativa de Toni Morrison y que es estudiado desde varias perspectivas por la crítica. A su vez, Yancy estudia el *yo* como plasticidad dinámica, puesto que considera que en esta obra se encuentra invertido en una matriz dialéctica que presupone la alteridad.

Entre otras temáticas de la crítica alrededor de la ópera prima de Morrison se encuentra aquellos trabajos que se han centrado en el desarrollo de las infancias, debido a que el personaje central es Pecola Breedlove, una niña violentada por el sistema racista y patriarcal en el que vive y sobrevive. Paul Douglas Mahanffey en "*The Adolescent Complexities of Race, Gender, and Class in Toni Morrison's 'The Bluest Eye'*" (2004) descompone la infancia degenerativa de Pecola, pues considera que la novela expone el paso de la niñez a la vida adulta por medio del necesario tránsito entre la pubertad y la adolescencia, sin embargo estas están marcadas por la tríada sexo, raza y clase aunado al autodesprecio racial. A su vez, Mahanffey califica esta obra inicial de Toni Morrison como una *novela adolescente* por su protagonista a expensas de las álgidas realidades que expone, puesto que, según él, composicionalmente, es una novela de paso entre el mundo de la infancia y la adultez marcado por los sesgos interseccionales.

¹⁸ Trabajo presentado como tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

También cabe destacar otros puntos de reflexión de la obra como el contexto violento y racista en el que se desenvuelve la trama novelesca. Llama, entonces, la atención lo propuesto por Jerome Bump en "*Racism and Appearance in The Bluest Eye: A Template for an Ethical Emotive Criticism*" (2010). Bump plantea que el *Ojos Azules* puede evidenciar otro desarrollo del multiculturalismo, desarrollo que propicia un mejor acercamiento del lector a temas álgidos como la violencia y racismo. A al mismo tiempo, interpela al desarrollo de una crítica literaria emotiva que se centre en los estados de ánimo y los sentimientos tanto de los lectores como del texto, ello en virtud de la importancia que en las últimas décadas ha recobrado la inteligencia emocional, y que no puede quedar desligada de las verdades de tipo intelectual. De este modo, también destaca los recursos estéticos de Toni Morrison al crear una catarsis entre el mundo emocional de sus personajes y sus lectores, a quienes apela por una sensibilidad frente al componente sociológico de su obra.

De igual modo, Alicia Romero López analiza en "*Raza y género: violencia en The Bluest Eyes de Toni Morrison*" (2016) los diferentes tipos de violencia —física, verbal, psicológica y sexual— que son ejercidos en la obra y que recaen en la protagonista. Teniendo en cuenta la temporalidad que desarrolla literariamente la obra, así como su fecha de publicación —época profundamente violenta para los afroamericanos—, estos tipos de violencia son extrapoladas de los personajes a una sociedad y a su sistema de pensamiento

En virtud de lo expuesto, las producciones críticas e investigativas de *Ojos azules* (1970) han abordado desde distintas perspectivas el universo literario y sociológico de la obra haciendo énfasis en aspectos como la blancura como un espacio semiótico y las múltiples formas de violencia ejercidas que derivan en la reinterpretación y resignificación de los discursos hegemónicos por parte de Toni Morrison, así como la necesidad de apelar a una crítica literaria más emotiva que posibilite las conexiones catárticas con quienes leen por medio de la comprensión de la decadencia causada por acción del racismo.

La narrativa de Toni Morrison irrumpe con un ideal canónico literario en el que, como lo asegura Harold Bloom, hay tensiones de poder y voz que determinan las obras que allí se Condénsan. Por esta razón la entrada de esta autora afroamericana en la academia a través de una obra como la que aquí estudiamos constituye una ruptura en tanto su propia narrativa, el juego con el lenguaje y lo que significa que ella como sujeta trastoca bases de poder y significante que parecían cerradas para muchas mujeres afrodiáspóricas, hecho que me nos lleva a pensarla como una madre literaria para el resto de las escritoras que forman parte del corpus de esta investigación. Ateniéndonos a ello, entonces resulta pertinente revisar el concepto de *canon* y las discusiones causadas en torno a este a la luz de lo planteado por Harold Bloom. Algunas de las acepciones más comunes del concepto de *canon* según la RAE son "catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos"; "regla o

precepto"; "catálogo o lista". No obstante, dichas definiciones no articulan la importancia del tiempo, la nacionalidad o las corrientes, problemas que sabemos suman al encumbramiento de un autor en este círculo. Ello me conduce al *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, en este la definición de canon parte desde su historicidad para aterrizar en el campo de los estudios literarios; su definición es compleja y permite el conflicto con la tradición literaria, la crítica, el rechazo y la subordinación de obras y autores. De este modo:

[...] influyen diversos factores históricos, ideológicos, culturales, entre otros, para conformarlo y proponer una selección de autores y textos que merecen preservarse más que otros. Para otros estudiosos el problema se vincula con la especificidad del campo literario, como espacio de tensiones, de atracciones y rechazos (2019: 51).

Tales factores influyen en el "listado" de obras, que como afirma el crítico literario Harold Bloom "compiten por sobrevivir". Su obra *El Canon occidental* (1994) contiene una mirada obras y autores que merecen un lugar destacado en el mundo de las letras y una postura radical frente a la prevalencia de los estudios culturales; sin embargo, no se debe olvidar que fue hijo de su tiempo y que su obra representa una reacción, y por ende deben entenderse en contexto. Conviene, entonces —para el de la narrativa de Toni Morrison—retomar la vieja disputa que se remonta a la institucionalización de la crítica y de los estudios literarios con su notable problemática de la especificidad literaria. En ese sentido, la discusión sobre el canon remite al cuestionamiento de la estética de la obra de arte verbal en contraposición con valores culturales e ideológicos que permean la obra, dado que estos último desplazan el sentido estético para dar primacía a las mal denominadas 'minorías sociales' y sus luchas de equidad y justicia. Para el crítico norteamericano "estamos destruyendo todos los criterios intelectuales y estéticos de las humanidades y las ciencias sociales en nombre de la justicia social" (1994, p. 45).

La Escuela del Resentimiento de Harold Bloom toma en cuenta todas las reacciones de las décadas de los setenta respecto al feminismo, el marxismo y el historicismo entre otros, que superponen sus valores sociales a la esteticidad de la obra literaria en sí. Cuestiones como la representatividad y la justicia social en el marco de los estudios culturales que, según este autor, iban en detrimento de lo estrictamente literario, sin embargo, más allá de la lista de autores que este plantea en *El Canon Occidental* (1994) debemos atenernos a su defensa de la estética. Sin embargo, esta idea que convoca estratagemas de poder, dado que insiste en la necesidad de evitar que el escritor se convierta en un estandarte para un grupo social o de lucha, puesto que desvincula lo meramente estético:

La cuestión clave es la contención, y la gran literatura insiste en su autosuficiencia ante las causas más nobles: el feminismo, la cultura afroamericana y todas las demás empresas políticamente correctas de nuestro tiempo (p. 38).

Esta premisa convoca limitaciones que continúan dando vida al legado colonialista occidental al no permitir el cuestionamiento de temas que desde su misma estética son determinantes para las comunidades históricamente excluidas de toda forma hegemónica. Cabe pues preguntarse si el canon es una estrategia más de poder para invisibilizar y restringir las realidades que convocan “los vencidos de la historia” en la obra de arte verbal, utilizando la expresión de Walter Benjamín. Conviene entonces reflexionar sobre la posición de Pozuelo Yvancos sobre el canon:

Si el canon consiste en “la selección de obras representativas de cierta ideología en un tiempo y espacio determinados” cada época y geografía producen un canon diverso, de acuerdo con principios que atienden a problemáticas de orden nacional, de gusto, de intereses políticos, de estrategias culturales oficiales o de grupo (p. 52).

De esta forma es posible concebir el canon desde la necesidad y pluralidad de exhibir distintas realidades que contengan el oscilamiento entre lo estético y la denuncia y justicia social, aspectos que no van en detrimento de la especificidad literaria, sino que abren camino a otras discusiones en el marco de la historicidad, la misma estética y los retos de formación de identidad como es el caso de las feministas, los afroamericanos y los latinoamericanos.

De este modo, la intromisión de Toni Morrison en el canon tiene que ver con su especificidad literaria y el tratamiento de los fragmentos de realidad, la construcción de sus personajes y el trazado ideológico presente en sus obras que, si bien retoman experiencias afroamericanas, su esteticidad no remite al lamento por su posición en la vida del mundo, sino que clarifica y permite la comprensión simpática de la otredad frente a la vida, conflictos y vulnerabilidad de la humanidad negra frente a un universo social coercitivo. Desde este ángulo es pertinente lo planteado por Daniel Escandell-Montiel:

[...] Y eso no hace que unos desmerezcan a otros. Tampoco se invalidan. De hecho, conviven. El canon no es plano, sino que se mueve en varios ejes que le dan profundidad. Y por eso cada canon propuesto es parte de una fotografía mucho más compleja, una imagen holográfica, y solo en su complejidad refleja realmente quiénes somos y quiénes hemos sido.¹⁹

Ello nos permite entonces, abrir una suerte de “nuevo canon” en donde podamos atenernos tanto a la especificidad estética de la obra como a la reivindicación de la otredad. Como modelo entonces, dentro de la tradición de la literatura negra escrita por mujeres, concebimos a Toni Morrison como un primer lugar en esta lista.²⁰ En este

19 El canon literario existe, pero es plural y diverso. Disponible en: <https://elobrero.es/educacion/80115-el-canon-literario-existe-pero-es-plural-y-diverso.html>

20 Cfr. Capítulo 3. La cuestión de la identidad: mujeres y negras.

sentido, es válido considerar que la narrativa de nuestra autora ha permeado y se ha convertido en un modelo para las posteriores escritoras negras desde su lugar de enunciación; premisa que iré evidenciando en la descripción del proceso de creación verbal y trazado ideológico de las obras a trabajar.

Maryse Condé y *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968): despojando a la historia del olvido

Todo lo existente es susceptible de ser manipulado, en esa medida ¿la historia puede ser manipulada? Al respecto, Paul Ricoeur en "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado" (2000) presenta su recorrido hermenéutico en torno al problema de la historia, la memoria y la representación. Partiendo de los postulados agustinianos y aristotélicos respecto a las aporías del tiempo, el recuerdo y la memoria; deja por sentado la inapelable cuestión de que la memoria es capaz de "traer al presente", de evocar el recuerdo y la imagen de un pasado que no es fantasía ni ficción. Y, a pesar de no poseer un sustento de veracidad a la fidelidad del recuerdo, se debe recurrir a un pacto de confianza respecto a la remembranza traída al presente.

Por consiguiente, ¿a qué personas les corresponde la tarea del recuerdo? Cuestionando las posturas subjetivistas del recuerdo, Ricoeur concede al historiador la posibilidad de oscilar continuamente entre la memoria individual y la memoria colectiva, dado que "la atribución de un acto o estado psíquico a sí mismo es, por principio correlativa de la atribución simultánea a otro distinto a sí mismo" (p. 9), argumento traído de la filosofía analítica y su noción de *atribución*. Sin embargo, Ricoeur advierte de las trampas del deber de la memoria; en ese sentido, no podemos hablar de una tarea del recuerdo, como mencionamos anteriormente, puesto que, de una u otra forma dicha tarea o deber entorpece el ejercicio de la historia al proporcionar una versión estereotipada, forzada o manipulada de la realidad. Así pues, el ejercicio de la memoria debe ser visto desde la perspectiva de un trabajo y no de un deber, dado que este condiciona el recuerdo y, por tanto, el relato de los hechos.

Ahora bien, en el ejercicio historiográfico es el lector quien válida lo presentado, este como juez y parte a la vez de la historia. En este sentido, Ricoeur alude al concepto de *representacia* como intensión-pretensión, ese hacer-creer, fin último de la tarea del historiador. Por ende, y teniendo en cuenta el planteamiento inicial, así como la tesis de Ricoeur que lo atraviesa, a saber, el problema de la historia se debe trabajar en términos de un problema de memoria y por ende, la dificultad que genera la representación del pasado en virtud del triple juego del tiempo, podemos concluir que la historia es historia escrita, el pasado es pasado narrado. Es algo que ha sido pero que sigue siendo, pues la historia está sujeta a la reescritura, en una formulación ilimitada de relación entre el pasado del presente, el presente del presente y el futuro del presente. Así pues, la

historia siempre será “tiempo narrado”. Y nos queda preguntarnos, ¿qué sucede con el olvido y sus repercusiones en la vida del mundo? ¿cuál es el trabajo de la historia ante el olvido?

Convengo en sostener que este interrogante frente a la historia y el olvido ha sido el trabajo realizado por la escritora guadalupana Maryse Condé en su quinta obra *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968).²¹ Concibo esta novela como una suerte de ‘relato historiográfico ficcional’ basado en un rastreo histórico de los documentos que aún se conservan sobre procesos de brujería en Salem en el siglo XVII, y que a su vez da cuenta de del papel de la iglesia Católica en los procesos esclavistas, así como de las construcciones sociales heteropatriarcales que servían a sus intereses, como sucede con la invención de la bruja como un estereotipo configurado para los fines del status quo. En ese sentido, esta construcción de Maryse Condé responde al inacabado, silenciado y olvidado proceso de Tituba, una mujer negra, esclavizada y tildada de bruja que “sobrevivió” al implacable tribunal. Sin embargo, los documentos oficiales no dan cuenta de su antes y después dado que poco importaba a la sociedad esclavista y colonial de la época el destino de una esclava negra.

Para los fines de mi argumento frente a la construcción de Maryse Condé se suma a uno de los problemas fundamentales cuando se habla de la diáspora africana extendida por el mundo: su historia —negada, silenciada, incompleta—. El relato —o más bien debería decir éxodo— de estas comunidades ha sido contado no por los actores o al menos por quienes tienen una relación directa con los fenómenos que provocaron los cambios en su devenir, puesto que ellos como actores de estos no tuvieron acceso a la validación de enunciación para contar su propia versión de la historia. Ello ha implicado, en términos de Ricoeur, que el ejercicio historiográfico de la representación de ese pasado carezca de la atribución múltiple del recuerdo y que unas cuantas ‘personas gramaticales’ transformaran en objetos a los sujetos y los despojaran de su trabajo de memoria, en virtud de las relaciones de poder ejercidas en su momento histórico. Sin embargo, también considero válido entablar una confrontación, dado que frente a la historia negra hay dos posturas: la explicada anteriormente, es decir, la contada por la alteridad blanca y la que es contada por la alteridad negra. Ahora bien, esta última esta revestida de una dificultad de investigación histórica, dado que, como expone Mudrovcic “El pasado reciente era considerado inapropiado para la investigación histórica puesto que la cercanía de los sucesos podría favorecer una comprensión parcial e interesada de los mismos” (2013: 73). Lo mismo ocurre con la construcción de la historia de la diáspora a manos de sus propios sujetos porque a la cercanía temporal se le suma una carga emocional y volitiva, lo que puede generar una manipulación del discurso histórico; ello provocaría inevitablemente un juego de intereses en un círculo vicioso entre sus partidarios y sus detractores.

21 Título original: *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*. En esta investigación utilizaré la edición de Impedimenta (2022), traducción de Martha Asunción Alonso.

En ese sentido, lo planteado por Mudrovic deja abierta la posibilidad de una revisión de la historiografía negra para poder tomar partido de la representación de ese pasado histórico de forma objetiva y de este modo, entrar a contrastar los fragmentos de realidad modelizados en *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*, y así vincular con rigurosidad la narrativa y la historia y contribuir al problema dialéctico de la narrativa y la historia de acuerdo a los planteamiento disímiles de Hayde White, quien aboga por la historia como una creación literaria, Paul Ricoer quien la asimila como mimesis de los sucesos del pasado, es decir que la historia viene a ser una metáfora del pasado y finalmente, Michel de Certeau, quien la establece como una 'heterología' a la vez práctica, en el sentido de su construcción. Para estos fines, que serán completados posteriormente, me remito al conocimiento de la vida de la autora, su momento histórico y los intereses estético e ideológicos que han posibilitado su labor de creación verbal.

Maryse Condé, conocida como "el monstruo sagrado de la literatura francófona contemporánea",²² nació el 11 de febrero de 1937 en Pointe-à-Pitre, comuna francesa del archipiélago antillano de Guadalupe, en el seno social donde el color de su piel no era relevante y en una familia socialmente privilegiada: sus padres, Jeanne Quidal, directora de una escuela para niñas, y Auguste Boucolon, uno de los fundadores del banco Le Caisse Coopérative des prêts, más tarde La Banque Antillaise. En este Estado colonial francés las familias racializadas se convertían en "supernegros": imitaban las costumbres de los blancos y trabajaban para el poder colonial, constituyéndose en una clase alta nativa,²³ puesto que fueron educados en los parámetros franceses. Y es en medio de este entorno hipócrita que decide escapar a sus 16 años: Maryse se traslada a París; viaje detonante para su conciencia e identificación con el mundo negro:

No sabían que eran negros, se dieron cuenta al llegar a París. Yo lo descubrí un poco antes, a los 16 o 17 años, cuando me fui a vivir sola allí, a estudiar el bachillerato y luego en la Sorbona.²⁴

El reconocimiento del cuerpo y su connotación en un lugar distinto despierta su conciencia de encarnar la alteridad; situación que genera cambios en su esquema mental, como ella misma lo reconoce:

²² Cfr. Maryse Condé, la mujer que ganó el otro Nobel. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190713/463430380849/maryse-Condé-premio-nobel-literatura-alternativo-2018.html>

Los latidos del corazón: Condé. Disponible en: <https://www.milenio.com/opinion/erandi-carbon-gomez/igitur/los-latidos-del-corazon-Condé>

²³ Maryse Condé: memorias de una mujer negra en la era de los caimanes. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2020/01/30/5e29b84afc6c83cc388b45f8.html>

²⁴ Maryse Condé, la mujer que ganó el otro Nobel. Disponible en: [lavanguardia.com/cultura/20190713/463430380849/maryse-Condé-premio-nobel-literatura-alternativo-2018.html#:~:text=En%20la%20Guadalupe%20eran%20unas,y%20luego%20en%20la%20Sorbona](https://www.lavanguardia.com/cultura/20190713/463430380849/maryse-Condé-premio-nobel-literatura-alternativo-2018.html#:~:text=En%20la%20Guadalupe%20eran%20unas,y%20luego%20en%20la%20Sorbona)

En definitiva, fui una niña mimada y crecí creyendo que el mundo me pertenecía. Cuando llegué a Francia con 16 años para cursar estudios en la Escuela Normal Superior descubrí, gracias al padre de una amiga que era profesor de Historia en La Sorbona, el pasado africano, el colonialismo y la herida que mis padres siempre me habían ocultado. Fue un duro golpe y, a partir de ese momento, mi vida cambió por completo. Podría decirse que entonces empezó mi militancia.²⁵

En medio de estos 'descubrimientos' y de su nueva conciencia, Maryse Condé se graduó en 1975 como Phd. en Literatura comparada en La Sorbona. No obstante, "En ese tiempo, en las aulas y a través de los textos de Aimé Césaire, fue que me percaté que el color tenía un significado y que ser negro implicaba que tenías un pasado y una historia distinta",²⁶ dicho espacio también le permitió cuestionarse a sí misma y revisar el trabajo de los intelectuales de la negritud. *Retorno al país natal* (1939) y *Discurso del colonialismo* (1955) —obras de Aimé Césaire— abrieron múltiples interrogantes que se consolidaron y acrecentaron con una premisa de Franz Fanon: "El negro es una invención europea y si Europa no existiera todos seríamos solamente personas".²⁷ Esta nueva forma de asumir lo negro cambia la percepción de Maryse y la lleva a buscar en lo que concibe como el origen: África.

Me fui a África, porque quería conocer mis orígenes [...] Sin embargo, más tarde, la palabra origen dejó de ser significativa para mí y me di cuenta que era más importante descubrir quién era. Ser uno mismo. Encontrar una propia voz, un propio camino.²⁸

Esta búsqueda la llevó por distintos países que se levantaban de las ruinas de la colonia para dar paso a gobiernos socialistas: Costa de Marfil, Guinea, Ghana y Senegal; y mientras conocía la cultura de estos lugares, alimentaba sus preocupaciones sobre el origen, la raza y la cultura. A partir de esta experiencia concluye que, en primer lugar, la raza no es un factor esencial en la formación humana, sino la cultura; y seguidamente encuentra en punto en el que ancla su creación literaria: "Yo creo que la responsabilidad de una escritora mujer y negra es la de inculcar en el otro respeto y amor por la diferencia. Para mí esa es la belleza de mi trabajo y de mis orígenes".²⁹

²⁵ Maryse Condé: "La pandemia destruirá el mundo o lo cambiará definitivamente". Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-01-31/maryse-Condé-escritora-nobel_2926548/

²⁶ Maryse Condé: Eterno regreso al origen. Disponible en: <https://gatopardo.com/perfil/maryse-Condé-el-eterno-regreso-al-origen/>

²⁷ Maryse Condé: "La pandemia destruirá el mundo o lo cambiará definitivamente". Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-01-31/maryse-Condé-escritora-nobel_2926548/

²⁸ Maryse Condé: Eterno regreso al origen. Disponible en: <https://gatopardo.com/perfil/maryse-Condé-el-eterno-regreso-al-origen/>

²⁹ Maryse Condé: Eterno regreso al origen. Disponible en: <https://gatopardo.com/perfil/maryse-Condé-el-eterno-regreso-al-origen/>

La vida personal de Maryse Condé estuvo atravesada por los viajes y sus búsquedas intelectuales, tuvo que afrontar varios cambios en el plano sentimental: un matrimonio, cuatro hijos y un posterior divorcio. Posteriormente, en 1983 se casó con Richard Philcox, traductor al inglés de gran parte de sus novelas, y persona a quien debe gran parte de su impulso creador literario, tal como menciona en una entrevista para El Confidencial:

Empecé a escribir tarde porque me faltaba confianza en mí misma. Suelo contar que, de niña, le confesé mi sueño de ser escritora a una amiga de mi madre y esta me respondió lo siguiente: "la gente como nosotros no escribe". Nunca he sabido qué quiso decir exactamente, pero me dejó sin habla. Un buen día, ya no pude soportarlo más y me lancé a escribir. Fue como dar rienda suelta a una fuerza reprimida en mi interior. Mi marido, desde entonces, siempre ha estado a mi lado, animándome.

Una vez más, la colonialidad del saber permea el escenario de productividad epistémica del sujeto negro, negándole la posibilidad de construcción en el seno social e intelectual, y en el caso de Maryse Condé —aunque no se exprese— la destina a oficios que mantengan el locus de poder equilibrado. No obstante, su experiencia, los nuevos espacios en Francia, su 'descubrimiento' como negra y la intelectualidad de la época la llevaron al ejercicio literario; y a su vez a derogar el ejercicio del poder implantado en la lengua al sentenciar: "La lengua en la que escribo no es ni francés ni creole, es una lengua propia. Yo escribo en Maryse Condé".³⁰

Por ende, las obras de nuestra autora se publicaron a partir de sus 40 años de edad —aunque había empezado escribir desde sus 10 años—; entre ellas se destacan *Segú* (1984-1985) ambientada en el Mali del siglo XVIII; *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1986) que narra la historia de una mujer negra condenada por bruja; *La colonia del nuevo mundo* (1993) una novela ambientada en Santa Marta (Colombia) y *Barlovento* (1995) una metaficción basada en *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë.³¹ En todas estas destaca que,

Escribo para mí misma, sobre la esclavitud, África, la condición de la gente negra en el mundo porque deseo entender el mundo y encontrar la paz. Intento encontrar respuestas y es por eso que escribir es una suerte de terapia.³²

Las motivaciones escriturarias de Maryse Condé resaltan temas inherentes al ser negro y al colonialismo y sus implicaciones en las sociedades actuales; temas que son transversales a la diáspora y que se resaltan en el mundo novelado de las autoras de esta investigación, así como en sus producciones estéticas. Con todo lo anterior, su

³⁰ Maryse Condé: Eterno regreso al origen. Disponible en: <https://gatopardo.com/perfil/maryse-Condé-el-eterno-regreso-al-origen/>

³¹ Cabe destacar que la propia autora ha mencionado que descubrió su vocación leyendo a Emily Brontë en *Cumbres borrascosas*, aunque resalta las diferencias que existen entre ambas. Maryse Condé. Disponible en: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/11242/Maryse%20Condé>

³² Maryse Condé. Disponible en: <https://mujeresparapensar.com/2019/10/09/maryse-Condé/#:~:text=%E2%80%9CEscribo%20para%20m%C3%AD%20misma%2C%20sobre,M.C.>

esteticidad y lo plasmado en sus obras, la ha hecho merecedora de varios reconocimientos entre ellos: Grand Prix littéraire de la femme por *Yo, Tituba: Bruja Negra de Salem* (1986), el Premio Puterbaugh por el conjunto de su obra (1993); el Grand Prix Littéraire des jeunes lecteurs de l'Ile de France, por *Yo, Tituba: Bruja Negra de Salem* (1994) y el Trofeo de Honor del Trofeo de Artes Afro-Caribeñas por el conjunto de su obra (2009), entre muchos más. Además, es Miembro honorario de la Academia de las Letras de Quebec (1998), Comendador de las Artes y las Letras de Francia (2001) y Caballero de la Legión de Honor (2004) entre otras distinciones. Con todo ello, no es coincidencia cuyo nombre volviera a relucir el pasado octubre de 2018, cuando la Academia Sueca tras verse envuelta en escándalos de índole sexual, y en aras de no dejar sin premiar el mundo del arte y las letras, le concedió a Maryse Condé el Nobel 'alternativo'.

Reconozco entonces la grandeza de esta escritora y resalto su experiencia vital, su viaje a Francia y su posterior contacto con el movimiento de negritud, su estancia en varios países africanos y la configuración de su narrativa como una respuesta a los paradigmas del colonialismo y la raza. De este modo, encuentro puntos de conexión ideológicos y estéticos con la narrativa y responsabilidad artística de Toni Morrison: si bien son contextos diferentes, su vida y narrativa está conectada por las experiencias sociales y discursivas del colonialismo, así como en la búsqueda y compromiso de estilizar literariamente unas realidades que han sido olvidadas y menoscabadas por los ejercicios del poder colonial vigentes. Si bien, Toni Morrison responde al renacimiento de Harlem y sus vacíos, Maryse Condé responde a los vacíos históricos de la narrativa oficial; cada una desde sus lugares de enunciación asumen la tarea de develar las estratagemas por medio de la creación artística verbal.

Despojando a Tituba del olvido

El mundo esclavista de la América colonial del siglo XVIII está permeado de un imaginario sociocultural de superstición dada la convergencia de múltiples tensiones a nivel económico, étnico y religioso. En esa dinámica surge la figura arquetípica de la bruja, gestada a partir a la amalgama de creencias y rituales africanos, indígenas y americanos, así como del conocimiento de la naturaleza e invocación de sus propias deidades exhibiendo formas sincréticas en una sociedad católica y supersticiosa necesariamente intervino el Santo Oficio. Un fragmento de esta realidad es estilizada por Maryse Condé en *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968).

Los arquetipos son incompletos y fueron creados para objetivar el miedo, justificar medios tales como la violencia y consolidar instituciones como la Inquisición medieval. Las brujas como figuras arquetípicas en la literatura fueron configuradas en torno al mundo patriarcal de su dominación. Al respecto, Diana Ceballos plantea que:

Los arquetipos no encarnan en la realidad de una manera efectiva y total, son solo modelos. Los arquetipos de control elaborados lentamente por la cultura occidental desde la Edad Media, tipificaciones o perfiles tales como los del ladrón, el traidor, el perverso, el santo, la bruja o el homicida, no encontraron, a pesar de todos los esfuerzos de jueces y legisladores, un acoplamiento entre el modelo y la realidad; [...] los arquetipos son solo eso, arquetipos, imaginarios, "ideales", y, en la realidad, la gente es solo gente, sus desviaciones del orden, del statu quo, no son tan retorcidas como la imaginación y "el servicio a la república" lo presentan (1995: 13-14).

En este sentido, comprendemos cómo el arquetipo de la bruja fue configurado en torno al poder patriarcal colonial en virtud del miedo e inestabilidad que provocaba que las mujeres desafiaran el orden social impuesto. No obstante, este arquetipo es resemantizado y desmitificado por las mujeres de las últimas décadas desde el movimiento social y los feminismos como una estrategia contestataria que reconoce y problematiza las lógicas misóginas, racistas y clasistas en las que se ampara. En ese sentido, *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968) es un ejercicio escriturario que apunta en la misma dirección: por una parte, entrevera las estratagemas del poder colonial para ponerlas en evidencia y cuestionarlas, mientras que brinda voz a una mujer histórica que fue ignorada y silenciada por la historia oficial. Maryse Condé le da voz y nos lleva por los nudos argumentales de su vida con el fin de subsanar una de las múltiples heridas del colonialismo: su única versión de la historia.

Debido a la confluencia de tópicos como el cuerpo femenino, la brujería y la sociedad esclavista del siglo XVII, en el campo investigativo esta obra ha suscitado varios estudios en torno a su narrativa y la historicidad de esta. Las vertientes de estudio de la crítica han puesto su atención en dos aspectos: el primero, en la construcción, esteticidad y ejercicio comparativo de la obra; y la otra en los aspectos temáticos sobresalientes antes mencionados con un especial acento en el cuerpo y la sexualidad.

En primera instancia, daré cuenta del enfoque a la construcción estructural y estética de *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968). Michelle Smith en su artículo "Reading in Circles: Sexuality And/as History in "I, Tituba, Black Witch of Salem" (1995) plantea como hipótesis que existe una propuesta autoral de *lectura circular* tanto en la vida de la protagonista y sus hitos, como en la estructuración misma de la narrativa; la transcripción del juicio por brujería ponen al lector en una posición que requiere de una mirada doble o circular para comprender el proyecto de Tituba en su propio relato ficcional, así como la relaciones que va a entablar hasta llegar al punto que la historia oficial rescata., todo ello desde lo propuesto por A su vez, resalta elementos sociológicos como el mestizaje y la criollización propias de la protagonista, que son extrapolables a la realidad del Caribe en virtud de sus procesos de configuración social e histórica; y también le da relevancia a la premisas de Michel Arthur Flannigan y Michael Foucault sobre la sexualidad, puesto que este elemento es que el que permite en doble juego vital y estructurador de la trama novelesca.

Por otro lado, Emiro Santos García en "*Yo, Tituba, la bruja negra de Salem: versiones y per-versiones del discurso histórico en la novela de Maryse Condé*" (2012) revela las estrategias literarias constituyentes de esta narración histórica que entrelaza lo mítico y lo razonable así como las interseccionalidades de raza, género y clase social para relatar tanto la memoria íntima como la colectiva de los mundos negados. En este sentido, se apoya en las posturas de Brian McHale, Miguel Barnet y Niall Binns respecto a la metaficción historiográfica de la novela posmoderna para evidenciar cómo la construcción narrativa de la obra permite la enunciación histórica en femenino que oscila entre la intimidad y la colectiva rupturando los relatos oficiales, así como las construcciones narrativas históricas.

También, Gema Ortega expone en "*The Art of Hybridity: Maryse Condé's Tituba, la hibridación como el tópico dominante en la obra de Maryse Condé*" (2014), la hibridación y la creación narrativa de la propia subjetividad por medio de la propuesta de Mijaíl Bajtín. De este modo, cuestiona los discursos historiográficos dominantes y encuentra un vacío en el personaje histórico de Tituba, puesto que considera que la narrativización rompe el monologismo y la heteroglosía desafiando, de este modo, la esencialización de la identidad.

De manera similar, Carla Cortés en "*Aguas e identidades en Malambó de Lucía Charún Illescas y Yo, Tituba, la bruja negra de Salem de Maryse Condé*" (2016) plantea un estudio comparativo de la obra desde la perspectiva de identidad y el estado líquido (la poética del agua) concebida por Zygmunt Bauman, Stuart Hall, Gastón Bachelard y Homi Bhabha. Este estudio establece una perspectiva común respecto a la construcción de las identidades ubicadas en la época colonial bajo la mirada esclavista encontrando así elementos narrativos y decoloniales que permiten repensar el marco histórico colonial y se erigen como alternativas de deconstrucción de la historia oficial.

Al mismo tiempo, otros aspectos significativos en esta obra de Maryse Condé son el cuerpo y la sexualidad femenina, puntos de análisis de otras investigaciones. Ramond Journey en "*Voix Sexualisée Au Féminin Dans "Moi, Tituba Sorcière"*" (2003) realiza un análisis de la expresión agresiva y subversiva de la sexualidad femenina en un contexto histórico represivo y dominante. Plantea que la transgresión de Tituba, personaje central de la obra, se esboza en su voz, dado que esta cuenta su historia y la de otros personajes femeninos abriendo camino a las transgresiones de tipo sexual y narrativo. Al mismo tiempo, resalta elementos importantes que han sido invertidos en su significado, remitiendo al mundo carnavalesco que es explicado por Mijaíl Bajtín y Edouard Glissant

en lo referente a la inversión metafórica del poder colonial, manifestado una doble voz, propia del discurso antillano.

Paralelamente, Luis Alberto Vidal Sierra en "Cuerpos vulnerables con máscaras blancas" (2013) proporciona un análisis del cuerpo y sus vulnerabilidades en el caso femenino desde la perspectiva de Guillermina de Ferrari, quien expone tres estados de vulnerabilidad del cuerpo en el control hegemónico- del predominio del poder colonizador, a saber, el cuerpo racializado desde los planteamientos de Franz Fanon, el cuerpo en edad temprana y el cuerpo sexuado, respaldado por las posturas de Michel Foucault.

En este orden de ideas, los estudios de esta obra de Maryse Condé esbozan la concreción de un escenario narrativo en el que convergen expresiones subversivas de la sexualidad femenina, del cuerpo y sus vulnerabilidades, así como la desestabilización, por una parte, del esencialismo de la identidad, del poder colonial y de la historia, mientras pone de relieve la hibridación como una perspectiva para la construcción de las identidades. Tales trazados ideológicos de esta obra abren el camino para pensar los puntos de encuentro entre las narrativas de las mujeres negras y las estrategias que están han propuesto tanto en su diégesis como en su apuesta de escritura.

De este modo, puedo evidenciar que la diáspora africana, el feminismo negro, los estudios culturales y de género, la historia y la literatura en general, revisten una importancia especial en la vida y narrativa de las escritoras Toni Morrison y Maryse Condé para posicionarlas o revisarlas desde una perspectiva que las reconozca como *autoras clásicas* de las experiencias afrodiaspóricas poscoloniales de la trata esclavista.

Chimamanda Ngozi Adichie y *Americanah* (2013): Descubrir lo negro

Pensar el problema de la identidad, y acentuar su definición en la raza, es un ejercicio que remite inevitablemente a la modernidad como proceso histórico y determinante para la consolidación del sistema moderno/colonial, su impacto y vigencia en el seno de nuestras sociedades. William Daros plantea que los deseos e intereses de la humanidad son lo que posibilitan transformaciones en la sociedad y la cultura: "Cada época tiene su afán o gran deseo. Podríamos dividir la historia humana en largos períodos de tiempo, pero con un eje vertebrador: el gran deseo de cada época" (2015: 51). La modernidad fue una nueva forma de comprender y vivir que se gestó mediante una pluricausalidad de eventos históricos: la reforma protestante, la revolución Francesa, la Ilustración y la

revolución Industrial; todo ello enmarcado en el deseo de progreso de la Europa del siglo XV.

Sin embargo, la modernidad esconde otra cara:³³ bajo el velo de una empresa evangelizadora, el ilustre proyecto civilizatorio europeo en Abya Yala no fue filantrópico ni mucho menos un aporte a la disminución de la ignorancia ni a la expansión de Dios; es una negación hipócrita seguir reproduciendo esta falacia (Césaire 2006) cuando no fue sino la ambición de extender una economía con la explotación de los recursos naturales y la esclavización y deshumanización de los pueblos nativos y africanos. En esa medida, se instauró un sistema de poder que sustentó la esclavitud y, con ello, las consecuentes prácticas sociales y discursivas que lo sostienen:

La esclavitud se sustenta, como regla general, en el racismo, sea étnico o de Estado. Es necesario que se tenga un cuerpo social fracturado, dividido, fundido entre dominantes y dominados. Por eso, someter trabajadores a condiciones indignas depende de una dicotomía: extranjeros/nacionales, blancos/negros, blancos/indios, ricos/pobres (Batista y de Alvarenga 2019: 53).

Dichas relaciones dicotómicas configuraron el sistema de poder colonial provocando una división basada en los criterios de superioridad e inferioridad que en nuestra contemporaneidad siguen cobrando vigencia: "El humano se concibe de forma diferente dependiendo de su raza y de la visibilidad de dicha raza; su morfología y la medida en que se reconoce dicha morfología; su sexo y la verificación perspectiva de dicho sexo; su etnicidad y la categorización de dicha etnicidad" (Butler 2006: 14); y de los cuales encontramos su germen en la colonialidad, fenómeno estudiado por desde el saber, el poder, el ser y el género. De ahí que sea posible comprender el vínculo que existe entre la modernidad, la colonialidad, la impronta de la esclavitud y la identidad, su definición y construcción en el seno social.

Ahora bien, todos estos fenómenos sociales e históricos surgidos de la modernidad eclosionan cuando se piensa en la construcción de la identidad cimentada en la jerarquización racial que arrojó la modernidad. Ya la defensa de la identidad como un esencialismo ha sido desvirtuada, y nos atenemos a ella como un proceso permanente de construcción social; no obstante, este proceso entra en crisis cuando el sujeto debe exponerse al *reconocimiento del otro*, y con ello a la violencia simbólica y social que reina en el seno de las sociedades que fueron colonizadas, puesto que su estructura e imaginario social está anclado en las estructuras de dominación heredadas de la colonialidad.

³³ Cfr. Batista Arcelo y de Alvarenga Gontijo (2019). Esclavitud, racismo y modernidad.

En este sentido, Enrique Dussel plantea que existe un *encubrimiento ontológico* que deviene en la identidad individual y colectiva de todos aquellos que sobreviven bajo el peso del legado colonial; aquí conviene referirse a lo que Dussel plantea respecto al vínculo entre el encubrimiento ontológico y la consecuente racialización: la consolidación del proyecto de la modernidad se apoyó en la idea de René Descartes y su premisa "Pienso, luego existo":

Este pienso, está lejos de ser simplemente la racionalización de la realidad por medio de las ideas. Su impronta es que esta racionalización es del modo y forma europea, por lo tanto, el pensar como comprobación de la existencia de la que habla Descartes es en sentido europeo. Por consiguiente, si el indio, el otro, como no-es europeo entonces no existe y en efecto no piensa (Camero Perdomo 2017: 112).

La premisa descartiana entonces fundamenta y da sentido a la primera categoría social de la modernidad, puesto que el encubrimiento ontológico del Otro devino en la racialización de las culturas y con ello un nuevo estamento de poder configurado en torno a lo que Ramón Grosfoguel denominó como el "sistema-mundo capitalista/patriarcal/ occidental céntrico/ cristiano céntrico moderno/colonial". En este sentido, Dussel concibe la modernidad como un mito:

Un victimar al inocente (al Otro) declarándolo causa culpable de su propia victimación, y atribuyéndose el sujeto moderno plena inocencia con respecto al acto victimario. Por último, el sufrimiento del conquistado (colonizado, subdesarrollado) será interpretado como el sacrificio o el costo necesario de la modernización" (en Camero Perdomo 2008: 65–66).

Quisiera insistir, entonces, en la crisis que convoca la construcción de la identidad cuando el cuerpo, como territorio político, no es inteligible para el sistema hegemónico. De este dilema el sujeto tiene dos opciones: asimilarse a la cultura dominante o performar su identidad;³⁴ tal es el dilema que evidencio en *Americanah* (2013), la tercera novela de la escritora nigeriana³⁵ Chimamanda Ngozi Adichie, una obra en la que la identidad en realidad es un proceso de construcción y negociación entre el sí-mismo, los otros, la cultura y la(s) colonialidad(es) que le(s) antecede(n).

Entonces, entre las preguntas que suscita una obra como la Adichie se encuentran ¿qué sucede cuando la construcción de la identidad está mediada por factores como los modelos hegemónicos imperantes del sistema moderno/colonial, los medios de comunicación, la violencia y la migración contemporánea? ¿Cuáles son los matices, los acercamientos y las diferencias entre los tratamientos de las identidades diaspóricas

³⁴ Referencia de Judith Butler y la pregunta que deja en *Deshacer el género* (2006).

³⁵ La disquisición expresada hasta este punto se ha enfocado en las relaciones de dominación ejercidas como producto de la modernidad en lo que conocemos como el colonialismo en el seno de las sociedades que hoy son Norteamérica y América Latina; no obstante, es válido resaltar lo que expresa Franz Fanon respecto a que todos estos fenómenos pueden ser encontrados en "el seno de toda raza que ha sido colonizada" (2009: 54), lo cual es válido tanto para los Estados africanos como para Abya Yala.

contemporáneas y las de la trata, por ejemplo? Al respecto Chimamanda Ngozi Adichie dará cuenta sobre cómo se construye y negocia una identidad al margen de las tensiones sociales y culturales en las que los sujetos se descubren habitando identidades y cuerpos que se convocan por el encuentro con los otros que suscita la migración.³⁶

Siguiendo con la dinámica de relación entre obra y autora, algunos elementos de la vida de la escritora de *Americanah* resultan fundamentales para la comprensión de su momento histórico, su narrativa y la postura estética que asume frente a la violencia, el cuerpo, el racismo y el feminismo en la fluctuación entre su natal Nigeria y los Estados Unidos. Por ende, parto del conocimiento de la vida de esta autora para comprender los trazados ideológicos presentes en su obra, así como los fragmentos de realidad estilizados.

Chimamanda Ngozi Adichie es un nombre de referencia obligatoria para hablar de literatura africana contemporánea. Ella se define como una contadora de historias, además de lectora precoz. Nace en Abba, estado de Anambra (Nigeria) el 15 de septiembre de 1977 y pertenece a una familia católica convencional de clase media igbo.³⁷ Su infancia estuvo marcada por regímenes militares represivos, dadas las convulsiones sociales y políticas de su país que fue azotado por tres golpes de Estado (1966-1975-1985). Creció en Nsukka, ciudad universitaria en la que su padre era profesor de Estadística y su madre era secretaria. El placer por la lectura y la importancia de la educación fueron los pilares de su vida familiar; fue una precoz consumidora de literatura inglesa y norteamericana; de ahí que, su proceso de escritura fuera permeado por las obras que leía:

Escribía exactamente el mismo tipo de historias que leía. Todos mis personajes eran blancos de ojos azules, que jugaban en la nieve, comían manzanas, bebían cerveza de jengibre y hablaban seguido sobre el clima. Esto a pesar de que vivía en Nigeria: no

³⁶ Uno de los ejes configurados de esta obra es la migración contemporánea. Más allá de factores como el desplazamiento, la demografía y el impacto social y económico, es importante fijar la atención en los aspectos psicosociales a los que se enfrenta el migrante al entrar en una sociedad disímil con unas prácticas y discursos que confrontan la construcción de la identidad y que, a su vez, intensifica los conflictos heredados de la marca colonial. Estos son los fenómenos que expone Chimamanda Adichie en la textualidad de su obra, al exhibir los conflictos psicosociales de la heroína cuando migra de Nigeria a Estados Unidos, buscan huir de la dictadura y mejorar sus oportunidades educativas y laborales.

³⁷ Los igbos son una de las etnias más extendidas en África. La mayor parte de los igbos se encuentran en el sudeste de Nigeria, donde constituyen el 17 por ciento de la población; también pueden encontrarse en un número significativo en Camerún y Guinea Ecuatorial. Su idioma o lengua es el igbo. Son cristianos en su casi totalidad. Hay 25 millones de igbos, y 19 millones hablan el idioma y sus dialectos, es decir, sus variantes regionales, aunque hoy en día la mayoría hablan inglés como segundo idioma. Los estados nigerianos con mayor población igbo son Anambra, Abia, Imo, Ebonyi y Enugu. Los igbos constituyen cerca del 25 por ciento de la población de Delta y Rivers. Pueblo Igbo. Disponible en: <https://artsandculture.google.com/entity/m01nbjb?hl=es>

teníamos nieve, comíamos mangos, y no hablábamos del clima porque no era necesario.³⁸

Sin embargo, este panorama cambió cuando conoció los libros africanos, aunque no hubiese muchos disponibles, ni fueran fáciles de encontrar como los extranjeros. Fue gracias a autores como el nigeriano Chinua Achebe (1930-2013), padre de la literatura africana moderna, y el guineano Camara Laye (1928-1980) quien descubrió que personas con “la piel color chocolate y el cabello rizado podían existir en la literatura” (Ngozi Adichie 2018: 5).

Luego de terminar sus estudios de secundaria, Chimamanda tomó algunos cursos de Medicina y Farmacia en la Universidad de Nigeria durante un año y medio. No obstante, a los 19 años se trasladó a Estados Unidos con una beca de dos años para estudiar Comunicación y Ciencias Políticas en la Universidad de Drexler en Filadelfia. Un aspecto significativo de su migración a los Estados Unidos fue su propia percepción sobre el hecho de ser africana y el desconocimiento por parte de sus compañeros y demás personas de su entorno, pues al hablar de África lo hacen como si se refirieran a un país y no a un continente; ya Álex Hijono ha cuestionado estas perspectivas reduccionistas evidenciando el sesgo sistémico de contenido, participación y perspectiva del continente africano, y ello lo resume en citando al escritor nigeriano Chinua Achebe cuando expresa que “Mientras los leones no tengan a sus propios historiadores, los relatos de caza siempre glorificarán a los cazadores” (1984).³⁹

ahora bien, este primer contacto con la sociedad norteamericana fue para Chimamanda —muy similar al (re)descubrimiento de Maryse Condé— una experiencia en la cual conoció la actitud de lástima y de asombro que generaba el hecho de ser africana; en este punto, la autora empieza a ser consciente de las implicaciones de la raza, su lugar de procedencia y los estereotipos en torno a ello.

La estancia de Chimamanda en los Estados Unidos no solo le permitió descubrirse en otro lugar del mundo, habitando una identidad hasta cierto momento desconocida, sino el inicio de una carrera como académica y escritora. Se graduó con la distinción *Summa cum laude* en la Universidad de Oriente en 2001; luego completó una Maestría en Escritura creativa en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore, y posteriormente en 2008 terminó una Maestría en Estudios Africanos de la Universidad de Yale. En octubre de 2003 da a conocer su primera novela, *La flor púrpura*, obra que la ha hecho merecedora de muchos elogios de la crítica: fue nominada —y posteriormente

³⁸ Ideas que inspiran. Chimamanda Adichie: “Todo lo que conocemos de África proviene de la literatura occidental”. Disponible en: www.lanacion.com.ar/1857764-ideas-que-inspiran-chimamanda-adichie-todo-lo-que-conocemos-de-africa-proviene-de-la-literatura-occidental

³⁹ Cfr. África desde Occidente: una mirada sesgada. África sufre un sesgo sistémico: está subrepresentada a nivel de contenido, de participación y de perspectiva. Disponible en: <https://lab.cccb.org/es/africa-desde-occidente-una-mirada-sesgada/>

premiada— con el *Orange Fiction Prize* (2004) y galardonada con el Premio de la *Commonwealth Writer's Prize* al mejor primer libro (2005). Posteriormente, su editorial envió un manuscrito al escritor Chinua Achebe de la que sería su segunda novela: la historia de la independencia de Biafra y la posterior guerra civil en Nigeria entre 1967 y 1970: *Medio sol amarillo* (2006). Al respecto Chinua Achebe respondió:

No solemos asociar la sabiduría con los principiantes, pero aquí tenemos a una nueva escritora que posee el don de los narradores milenarios. Adichie sabe lo que está en juego y qué hacer al respecto. Ni tiene miedo ni se siente intimidada por el horror de la guerra civil de Nigeria. Adichie llega casi completamente hecha.⁴⁰

En 2009 publica una colección de relatos breves titulada *Algo alrededor de tu cuello* y cuatro años más tarde su tercera novela, *Americanah* (2013). Esta última merecedora de halagos y premios por calidad literaria tales como el *Chicago Tribune Heartland Prize* y el *National Book Critics Circle Award* así como el reconocimiento del *The New York Times* como uno de los mejores diez libros del año. La fama y atracción de la novela no parece terminar en la crítica literaria, su éxito ha sido tal será llevada al cine tras despertar el interés de Lupita Nyong'o y Brad Pitt.⁴¹

La narrativa de Adichie está enfocada en la desestabilización del pensamiento popular occidental sobre Nigeria, a la vez que dirige una crítica al sistema e imaginario nigeriano; y al mismo tiempo da relevancia a las tradiciones de su cultura y presenta una mirada feminista. Un aspecto que destaco en el encuentro con su narrativa es que convoca aspectos importantes para las mujeres de la diáspora, aunque las historias que cuentas están enfocadas en Nigeria, los universos ficcionales que se recrean vinculan e identifican a las mujeres negras en el mundo y permite que mujeres no racializadas sean empáticas con las experiencias narradas; una evidencia de ello es la popularidad que ha alcanzado con sus obras que se leen en todo el mundo en muchos idiomas.⁴²

Por los tratamientos sobre raza, género, migración e identidad, hay aspectos del trazado ideológico de Chimamanda que se entrecruzan con la narrativa de Toni Morrison. A pesar de los distintos lugares de enunciación de las autoras en ambas se encuentra cierto gesto cosmopolita y contemporáneo que ha permeado sus obras junto a algunas

⁴⁰ Chimamanda Ngozi Adichie. El don de una narradora milenaria. Disponible en: www.ahorasemanal.es/chimamanda-ngozi-adichie-el-don-de-una-narradora-milenaria

⁴¹ Perfil. Chimamanda Adichie: literatura y activismo contra los estereotipos. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/biografialiteratura-y-activismo-contra-los-estereotipos-chimamanda-adichie-nid1882737/>

⁴² Chimamanda fue invitada en 2020 a la 9na versión del Congreso Futuro, evento científico que reúne mentes brillantes; también su famoso lema "We Should All Be Feminist" fue es estampado de una línea de camisas del diseñador Christian Dior, y su mensaje fue retomado por Beyonce en Lemonade. En 2019, el Ministerio de Cultura de Colombia la invitó para ser parte de los distinguidos personajes del *Hay Festival*, y el pasado mes de julio dio una charla en la reconocida FilBo de Bogotá, Colombia, entre muchas otras distinciones.

disputas sobre el *afropolitanismo* y demás aspectos de la vida de la diáspora.⁴³ Sin embargo, para algunos académicos, Chimamanda Ngozi no escribe novelas auténticamente africanas, de hecho, uno de sus profesores argumentó que sus obras no representaban lo africano, situación que la llevó a pensar qué era la autenticidad de su continente y en qué radicaba la africanidad.

¿Qué es lo que espera Occidente de los relatos africanos? ¿Pobreza, miseria, guerra? El profesor argumentó que sus personajes se parecían demasiado a él, un hombre educado, de clase media. De lo que Chimamanda dice: mis personajes conducían vehículos, no morían de hambre; entonces, no eran auténticamente africanos.⁴⁴

Este incidente sobre los personajes de las obras de Chimamanda Adichie refleja las estructuras de dominación colonial presentes en el imaginario social. La imaginación entonces se erige como un lugar político en el que se deben iluminar y erradicar aquellos estereotipos sobre la representación del otro a través del estereotipo o sobre África: culturas con tradiciones exóticas, pobreza, hambrunas, conflictos bélicos por asuntos étnicos y necesidad de los mesías occidentales.⁴⁵

Si algo representa la obra de Chimamanda es la autenticidad y autonomía de su voz, su narrativa inserta aquellas identidades que han sido marginadas por la historia oficial. Su conferencia "El peligro de una sola historia" (2013), por ejemplo, plantea la necesidad de un equilibrio entre las voces puesto que un solo punto de vista —una sola voz— es insuficiente para narrar las historias, por el contrario, atinan a crear estereotipos que pueden ser los causantes de la exclusión y la marginación de ciertos grupos sociales, idea que la autora nigeriana que retoma del escritor Chinua Achebe:

La única historia —continúa— crea estereotipos y el problema con los estereotipos no es que sean falsos sino que son incompletos. Hacen de una sola historia la única historia. Es cierto que África es un continente lleno de catástrofes. Pero hay otras historias que no son sobre catástrofes y es igualmente importante hablar sobre ellas.⁴⁶

El fragmento anterior refleja algunas de las concepciones de Adichie sobre los discursos oficiales y hegemónicos y el trabajo —de forma y fondo— que implica su propio proceso escritural así como las historias que entreteje. De este modo, exhibe las falacias del discurso oficial que ha erigido una historia y una comprensión del mundo que es

⁴³ Cfr. Afropolitanism: an understanding of cosmopolitanism? Comparing Chimamanda Ngozi Adichie and Toni Morrison. Disponible en: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/345122>

⁴⁴ Chimamanda Ngozi Adichie. El don de una narradora milenaria. Disponible en: www.ahorasemanal.es/chimamanda-ngozi-adichie-el-don-de-una-narradora-milenaria

⁴⁵ Aberraciones que no deberíamos escuchar sobre África. Disponible en: <https://www.wiriko.org/wiriko/estereotipos-africa/>

⁴⁶ Ideas que inspiran. Chimamanda Adichie: "Todo lo que conocemos de África proviene de la literatura occidental". Disponible en: www.lanacion.com.ar/1857764-ideas-que-inspiran-chimamanda-adichie-todo-lo-que-conocemos-de-africa-proviene-de-la-literatura-occidental

incompleta y que configura los estereotipos y preconcepciones de quienes no reposan sobre las categorías eurocéntricas.

La obra literaria de Adichie se ve, además, atravesada por algunas reflexiones y ensayos en los que trata distintas cuestiones alrededor del género y el feminismo. En su ensayo *Todos deberíamos de ser feministas (We should all be feminists)* —inicialmente un TEDx Talk— (2014) explica cómo fue su proceso de adhesión al feminismo, puesto que muchos consideran que este movimiento es “para las mujeres amargadas que no consiguen marido”, que odian a los hombres y que además es antiafricano. De este modo, da un trascendental y emblemático discurso sobre lo que significa ser feminista en el siglo XXI, dando por sentado que no es una cuestión solo de mujeres, sino que también atañe a los hombres; incluso, algunos de sus postulados han incidido en el tema musical *Flawless* de Beyoncé. En esta misma línea, en 2017 publica *Querida Ijeawele: cómo educar en el feminismo*, una suerte de ensayo a modo de recetario en el que reflexiona sobre aspectos particulares de la crianza de las niñas en una sociedad globalizada y racializada en una sociedad cada vez más demandante y con nuevas imposiciones para los roles de género.

Otra de las facetas de Chimamanda Ngozi es la concerniente a la labor ensayística en la que reflexiona sobre el feminismo y otros aspectos capitales del mundo contemporáneo. En 2014 nuestra escritora publicó el ensayo *Todos deberíamos de ser feministas (We should all be feminists)* —inicialmente un TEDx Talk—, y posteriormente *Querida Ijeawele: cómo educar en el feminismo* (2017), un corto ensayo en el que desde su experiencia brinda algunas pautas de crianza que denomina ‘feministas’ para dar plenitud de ser a las niñas y propiciar cambios estructurales en la sociedad, atendiendo a criterios como: la igualdad, el amor, el respeto por los orígenes y la cultura, rechazo de los estereotipos, el matrimonio y los roles de género. Su última publicación fue *Sobre el duelo* (2021), ensayo en el que relata los horrores de la pérdida de sus padres y la distancia interpuesta para estar presente en las honras fúnebres dadas las restricciones del Coronavirus.

De igual modo, la afirmación de Chimamanda Ngozi como feminista ha sido el blanco de las críticas, puesto que en el imaginario popular se considera que este movimiento es antiafricano. Por ende, ella se declara se declara “*feminista negra, feliz y africana*; a esta declaración se le suma: *que no odia a los hombres y a quien le gusta llevar pintalabios y tacones altos para sí misma y no para los hombres*”.⁴⁷ Esta última acotación tiene relación con su apuesta política en el feminismo, pues es la nueva embajadora de

⁴⁷ We should all be feminists | Chimamanda Ngozi Adichie | TEDxEuston [YouTube]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc

Boots N°7, una marca de maquillaje británico; con ella responde al estigma de que las mujeres feministas rechazan el maquillaje y la moda.⁴⁸ Al respecto Ngozi Adichie declara:

Quería ser parte del mensaje que explica que a las mujeres a las que les gusta el maquillaje también están haciendo cosas serias e importantes con sus vidas. Estas pueden co-existir, las mujeres son múltiples cosas. Creo que es el momento de parar esa idea de que si eres una mujer seria no puede ni debe importarte la manera en la que te muestras.⁴⁹

Así mismo, con su apuesta política en el feminismo apela, desde la estética, a temas raciales como un factor contundente. Si bien Chimamanda Ngozi considera que las industrias de maquillaje ahora son más incluyentes respecto a los diversos tonos de piel, también objeta la definición tan estrecha de lo bello; de igual modo, plantea que el feminismo y la idea de feminidad no deberían ser excluyentes. A este se suma otro punto importante: la reivindicación del cabello afro, la lucha entre lo natural y el alisado — como el alisado permanente— que intentan hacer tomar al cabello una forma distinta de la que tiene.⁵⁰

Chimamanda fue incluida en la lista de las cien personas más influyentes del mundo en 2015. Radhika Jones, jefa de redacción adjunta de la revista *Time*, destacó los méritos de esta escritora nigeriana que se está convirtiendo en una figura con proyección mundial.

El artificio de la identidad: Americanah (2013)

Chimamanda Ngozi Adichie ha causado gran interés en el marco de los estudios culturales, de género y literarios, y por supuesto su novela *Americanah* (2013) no escapa a ello. Con una trama estructuralmente fragmentada y una visión caleidoscópica en su construcción, esta novela configura una ruptura frente a la idea del sueño americano, puesto que no es un deseo para Ifemelu, su protagonista, sino más bien una migración necesaria. En la diégesis de la novela, la protagonista, una joven adolescente en los primeros semestres de universidad, estaba muy cómoda en Nsukka (Nigeria) a pesar de los continuos golpes de Estado, factores que no propiciaban una estabilidad académica en los recintos universitarios. Su llegada a Estados Unidos, en su calidad de mujer, negra y africana, para hacer carrera, construir -descubrir- una vida y su identidad por fuera de los estereotipos tanto norteamericanos como nigerianos no fue sencillo, por todo lo que

⁴⁸ A pesar de que en los últimos años algunas mujeres han luchado por la reivindicación de la belleza normativa rechazando los artificios corporales; una muestra de ello es la reivindicación de Alicia Keys en #nomakeup.

⁴⁹ Chimamanda Ngozi Adichie: diversidad, feminismo y barras de labios. Disponible en: www.lavanguardia.com/de-moda/belleza/20161124/412117990361/belleza-boots-maquillaje-chimamanda-ngozi-adichie-feminismo.html

⁵⁰ Cfr. Chimamanda Adichie: "Creo que algunas personas no conocen el pelo afro y la belleza del mismo". Disponible en: <https://afrofeminas.com/2017/03/10/chimamanda-adichie-creo-que-algunas-personas-no-conocen-el-pelo-afro-y-la-belleza-del-mismo/>

anteriormente hemos mencionado respecto al monopolio del poder colonial. La experiencia vivida por Ifemelu se acerca a lo que Franz Fanon (2009) denominó como "salir de su sabana", es decir, exponerse a la situación colonial desde los preconceptos de la otredad. Esta visión y multiplicidad de temas que son cercanos a quienes han vivido la experiencia de la migración puesto que evidencia el modo de operación de los aparatos ideológicos del Estado y sus estratagemas en otras latitudes, fenómeno que hace vigente la vulnerabilidad del cuerpo y la violencia social y simbólica que se ejerce contra este.

En virtud de ello, los estudios críticos e investigativos de la obra de Chimamanda Adichie abarcan múltiples enfoques teóricos de la realidad expuesta en ella que develan nuevas rupturas y comprensiones de estos fenómenos a partir de los estudios literarios y culturales. La crítica se ha enfocado en dos vertientes: la primera relacionada con los aspectos estructurales en la construcción de la obra y la segunda en los fenómenos sociales presentes en la diégesis.

Entre los trabajos que se suscriben al primer grupo de la crítica alrededor de la novela se encuentra el de Coraline Levine, "The strange familiar": structure, infrastructure, and Adichie's *Americanah*" (2015), ensayo en el que presenta una propuesta de lectura que destaca el estilo descriptivo de la obra. A partir de lo propuesto por Susan Stewart respecto a la descripción en la novela realista y la estructuración de las experiencias por medio de la estrategia de la desfamiliarización tradicional, Levine argumenta que la estructura narrativa descriptiva de *Americanah* se inscribe en la tradición realista del siglo XIX, junto a Charles Dickens y Elliot, dado que la modelización literaria basada en el problema del hábito perceptivo evidencia una comprensión de lo cotidiano que pretende llevar al asombro, puesto que muestra hábitos arraigados en la percepción de la cotidianidad de los protagonistas. A partir de dicha interpretación es posible aterrizar en la lectura de las categorías sociales y la estructura de estas, tanto a nivel de la configuración literaria como a nivel del mundo sociológico.

Otro aspecto que llama la atención de la crítica sobre la obra de Chimamanda Ngozi es la introducción de la lengua igbo. En la obra es posible evidenciar cómo los personajes a pesar de mantener el inglés como su lengua oficial, permean su práctica discursiva con proverbios populares, expresiones cotidianas y nombres de su lengua tradicional. Al respecto, Patrycja Kozieł en "Estrategia narrativa en la novela *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie: la manifestación de la identidad migrante" (2015) examina la narrativa utilizada basándose en el concepto de *identidad migrante*. Con ello, sostiene que la estrategia narrativa de Chimamanda Ngozi incluye el contexto igbo como una base para el reconocimiento y que, a su vez, es la manifestación de las autoidentificaciones, las identidades globales y un manejo del sentido dinámico de pertenencia a su comunidad al encontrarse fuera de esta.

La novela mencionada también ha sido analizada desde el punto de vista del canon en relación con el multiculturalismo. En el texto "Marta Sanz, Chimamanda Ngozi Adichie y

Han Kang: convergencias y divergencias en torno a los procesos de canonización" (2017), María Belén Abellán Madrid expone las obras de tres autoras contemporáneas trazando un debate sobre los factores que perjudican o propician el ascenso en la crítica literaria.

Como se había mencionado antes, otro de los enfoques de la crítica alrededor de *Americanah* es el que revisa, desde distintas perspectivas, el trazado ideológico presente en la diégesis. Al respecto, Verónica Baldomir Pardiñas en "*Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie: (re)abriendo una conversación sobre raza y belleza" (2015) presenta un análisis de la novela centrado en la raza como una construcción social y su vínculo con la belleza y el cabello de las mujeres negras en contextos multiculturales. Para ello, toma como referentes teóricos los trabajos de Franz Fanon y de las feministas afroamericanas Patricia Hill Collins, bell hooks y Alice Walker y hace una reflexión histórica del concepto raza para analizar las connotaciones que presenta en la actualidad y el peso simbólico y problemático que representa la novela.

Del mismo modo, Stefanie Reuter en "Convertirse en sujeto: desarrollar una conciencia crítica y expresarse en *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie" (2016) desarrolla el trazado evolutivo de la adquisición de la conciencia crítica y la formación de la identidad respecto a las categorías de raza y de género en Ifemelu, protagonista de *Americanah*, teniendo en cuenta el concepto de *bildungs* y poniendo de relieve en esta construcción elementos como la toma de voz, la puesta estética y política del cabello y la negociación del lenguaje.

También, Katherine Hallemeier en "To be from the country of people who gave": national allegory and the United States of Adichie's *Americanah*" (2015) hace una comparación entre las posturas críticas desde las cuales se ha leído la novela de Chimamanda Ngozi. Por una parte, algunas lecturas destacan *la subversión del privilegio blanco* por medio de un retrato comprensivo de la vida de los protagonistas en su contexto social (Ruth Franklin), mientras que otras lecturas dan relevancia a la *representación reduccionista y cliché* que se hace de los nigerianos, debate que pone de relieve tópicos como la identidad y la representación. Por medio de lo propuesto por Fredric Jameson, Hallemeier resalta la dialéctica del sueño americano y el sueño nigeriano y cómo estos paradigmas con las respectivas estructuras sociales no logran condenar el capitalismo global.

Así mismo, otro tema relevante en la obra es la migración y la consecuencia en la transformación de la identidad. Augustine Uka Nwanyanwu en "*Transculturalism, Otherness, Exile, and Identity in Chimamanda Ngozi Adichie's Americanah*" (2017) analiza lo que el mismo denomina una *danza dialéctica* entre las particularidades nacionales e internacionales. Con evidencia cómo los emigrantes africanos buscan y afirman una identidad que les permite reivindicar un nuevo espacio para sí mismos, donde ellos y ellas por su condición de migrantes son marginados, así como el discurso de la otredad, ello entendido y compactado en el concepto de transculturalidad.

Por todo lo anterior, sostengo que la recepción crítica de *Americanah* (2013) se percata de los ejercicios estéticos y formales con los que Adichie da cuenta del paradigma del sueño americano, el privilegio blanco y la conciencia de alteridad, así como la necesidad de comprender la raza como una construcción social sobre la que se sostienen discursos hegemónicos que limitan el conocimiento sobre el conocimiento de las identidades "otras", más específicamente las africanas. Para la crítica es evidente la lucha que se presenta en *Americanah*, una tensión sobre el cuerpo y las identidades que se dan desde distintos frentes y que, en el caso de las mujeres negras, está marcada por su etnicidad y las negociaciones de estas con los discursos imperantes.

Estas características de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie se unen al hilo que planteó entre Toni Morrison, Maryse Condé. En sus obras, se plasman relaciones que surgen de los colonialismos de pasados cercanos y lejanos, su vigencia y evolución de nuevas formas imperiales, dadas las prácticas y formaciones sociales respecto a las condiciones raciales. Las tres autoras se unen por una experiencia estética que oscila entre el cuerpo, la identidad y la violencia.

Lucía Asué Mbomío e *Hija del camino* (2019): ser o no ser

La vida, los fragmentos de realidad, sentires, narrativas y trazados ideológicos de las mujeres negras de la diáspora, tal es el caso de Toni Morrison, Maryse Condé y Chimamanda Ngozi dan cuenta de su autoreconocimiento como mujeres negras que se han aceptado, comprendido y cuestionando sus lugares de enunciación y el impacto del colonialismo en sus prácticas y discursos. No obstante, la narrativa propuesta por Lucía Asué Mbomío abre un nuevo horizonte de sentido para articular los problemas que convoca una conjugación no pensada desde lo colonial. En ese sentido, el universo de poder moderno/colonial instauró las categorías de lo humano a partir de tres ejes: la raza, la clase y el género; todas ellas definidas por medio de cualificaciones fijas: lo europeo/masculino como superior y lo demás, lo no europeo/no masculino como inferior.

En virtud de ello, hay muchas interceptaciones entre estos tres ejes que no fueron pensadas. La fórmula "negro/a + blanco/a" arroja como resultado un ser que a su vez representa un no-ser y posee un no-lugar en la esfera del sistema mundo. La categoría 'mujer negra' o 'mujeres negras' como sujeto político de representación,⁵¹ también posee sus propios vacíos, tal como ocurrió con la categoría de 'mujer' o 'mujeres' por la

⁵¹ Cabe aclarar que no deseo construir una falacia al intentar universalizar un sujeto de representación. Ya Michel Foucault ha apuntado a cómo el sistema jurídico es quien crea y legitima a su propio sujeto de representación invisibilizando y marginando otros imaginarios.

que abogaba el feminismo, que ahora consideramos como blanco, heterosexual y burgués, puesto que desarticula las experiencias particulares, como en este caso la racialización.

Sin embargo, existe un vacío para quienes están convocados en la vida del mundo con otras condiciones a las imposiciones hegemónicas. Por esta razón, Stuart Hall, el padre de los Estudios Culturales, esbozó el paradigma de las *nuevas etnicidades*; sujetos que no coinciden en las categorías estructurales de la modernidad y que presentan más dificultades en la configuración de su serie espacio en el mundo. Con ello, avala el cuestionamiento de la identidad⁵² como un esencialismo y, a su vez, amplía el rango de desconstrucción a la noción de etnicidad para maximizar su espectro.⁵³ Tal es entonces el dilema planteado por Lucía Asué Mbomio en *Hija del camino* (2019), una obra que expone los dilemas individuales de una categoría no comprensible para las lógicas coloniales que todavía permean la vida social de los colonizadores y también de los colonizados. De este modo, su obra abre un campo de posibilidades, a la vez que permite replantear las nociones que nos han construido como sujetos inteligibles en el marco de la modernidad.

Presento, entonces, a Lucía Asué Mbomio Rubío, su vida, sus motivaciones y el lugar que ocupa en el mundo como hija de las nuevas etnicidades. Ella nació en 1981 en España y pertenece a una familia conformada por una mujer española blanca y un hombre negro de la etnia Fang de Guinea ecuatorial. Antes de asistir al colegio ya sabía leer, razón por la cual fantaseaba con ganarse la vida contando historias;⁵⁴ y fue este sueño infantil el que la llevó a estudiar una licenciatura en Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y más tarde un Máster en Ayuda internacional y desarrollo.

Al ser una mujer española, Lucía manifiesta que ser racializada y española genera conflicto en el esquema mental de otros, y se ha dado a la tarea —junto con otras mujeres como, Antoinette Torres Soler, creadora de la revista digital Afrofeminas—, de visibilizar la España negra, que no es producto solamente de la migración sino de las relaciones entabladas entre nativos/as y africanas/os.⁵⁵ Estas situaciones apelan a los sistemas educativos, a los que Lucía Mbomio cuestiona al plantear

⁵² He de aclarar que concibo la identidad como un artificio y un proceso constante e inacabado que depende de las afectaciones que el sistema/mundo provoca en el sujeto, así como todos los fenómenos contemporáneos que inciden en la producción de subjetividad.

⁵³ *Cfr.* Cap. 3 La cuestión de la identidad: mujeres y negras.

⁵⁴ Lucía-Asué Mbomio: "Nos han enseñado que ser racista es algo malo, pero no nos han enseñado a no serlo". Disponible en: <https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/lucia-asue-Mbomio-entrevista-racismo-serie-netflix-hija-del-camino/50430>

⁵⁵ Eldiarios (22 de enero de 2016). *Lucía Mbomio: "Para ser negra eres muy guapa"*. [Archivo de video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=WL0QK8Q4D1Q>

¿Qué hay de las literatas mujeres que no hemos estudiado? [...] ¿y a cuántos personajes hemos estudiado en los libros de historia universal que sean negros? [...], ¿a cuántas autoras negras o no blancas hemos leído? Y autores ¿a cuántos? .⁵⁶

Y por supuesto que estos interrogantes permean a toda la diáspora en España y también en América Latina y el Caribe, puesto que nuestros currículos son etnocéntricos; y a pesar de los actuales debates en las ciencias humanas y los estudios culturales y los cambios de paradigma en la educación, aun no hay una reforma estricta al sistema de enseñanza en términos conceptuales. No obstante, es la falta de reconocimiento, la victimización y los microrracismos que siguen siendo invisibilizados por la sociedad española y que no permiten avanzar en otros planos como el educativo.

Ahora bien, la formación de Lucía como periodista la ha llevado a trabajar desde el año 2005; Madrid Directo, El Método Gonzo y Españoles en el Mundo fueron sus primeros como reportera. Posteriormente, dirigió el documental 'En Tierra de los Nadie', doce historias de ayuda humanitaria en países como Colombia, Mozambique, México, Filipinas, Haití, Kenia, entre otros. Pero su trabajo no se ha limitado solamente al campo audiovisual; en la escritura, destaca su columna titulada 'Barriolanismo' de El País, así como sus reportajes escritos para Afrofeminas, Negrxs, Vogue o Mundo Negro. Y no solo ha considera el universo de los programas ya establecidos, sino que ha creado su propio canal en YouTube: 'Nadia nos ha vela en este entierro' enlista una serie de entrevistas sobre los procesos de construcción de identidad, documentales y reportajes.

Este campo de visibilidad llevó a Lucía en 2017 a una charla TedX. '¿Existen las razas?' fue el título e interrogante bajo el cual manifestó:

Las razas no existen. Pero cuando salimos a la calle nos encontramos con realidades diferentes. Y no es lo mismo lo que vive mi madre, que es una señora blanca de Segovia, que lo que vive mi padre que es un señor negro de Guinea Ecuatorial; ni siquiera lo que vivimos sus hijos, Sebastián y yo, que tenemos experiencias diferentes por el hecho de estar a mitad del camino y no ser tan negros.⁵⁷

Con una interesante introducción sobre los disfraces y el famoso 'negro del WhatsApp', Lucía introduce el tema de la raza, el género y los estereotipos para evidenciar cómo nos han afectado las construcciones sociales; y en el sentido de su formación en periodismo, cómo los medios de comunicación distribuyen imágenes que son sesgada e irreales, como la hipersexualización en las personas negras o las fotografías de las ayudas dadas en África por medio de fotografías que se distribuyen de forma abismal gracias a las redes sociales y el internet. Tal ha sido el impacto que estas reflexiones y sus trabajos han provocado que en el 2017 fue merecedora de premio de comunicación de la

⁵⁶ Eldiarioes (22 de enero de 2016). *Lucía Mbomío: "Para ser negra eres muy guapa"*. [Archivo de video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=WL0QK8Q4D1Q>

⁵⁷ TEDx Talks. [12 de julio de 2018]. ¿Existen las razas? | Lucía- Asué Mbomío Rubio | TEDxManzanares. [Archivo de video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=s2r0lFRGtl0>

APDHE —Asociación Pro-Derechos Humanos de España— y el Diario El País la ha reconocido como una de las 20 mujeres africanas más destacadas.

Por otro lado, su introducción en la literatura inicia en el 2017 *Las que se atrevieron*, una novela que estiliza la vida su madre, casada con un hombre de Guinea ecuatorial, y sus experiencias en torno al ser mujer y a su elección en el amor:

En aquella época, una mujer tenía su camino diseñado desde que nacía. Para poder abrir una cuenta bancaria, las mujeres necesitaban el permiso de un hombre, de un tutor. Para poder irse de alquiler, mi abuelo el segoviano tuvo que firmar el contrato de mi madre. Precisamente por eso, salirse de la norma es lo que para mí fue completamente rupturista. Seguramente, el hecho de estar con una mujer blanca también pudo gustar más o menos a la familia de mi padre, pero resulta que él estaba a 5.500 kilómetros de su casa y, sobre todo, él era un hombre y su palabra tenía más peso que la de una mujer. Yo hice aquel libro porque, a medida que vas creciendo, te das cuenta de que no solo eres negra, sino que también eres muchas más cosas. Yo soy de Alcorcón, soy mujer, soy negra (o, más bien era persona negra, porque en Guinea me di cuenta de que la raza puede llegar a ser contextual), etc., y no tengo por qué negar ninguna de las caras de ese poliedro magnífico que somos todas las personas.⁵⁸

Fue justamente este último fragmento de la entrevista de Lucía el que nos permite comprender cómo nace su segunda novela, *Hija del camino* (2019). El espacio en el que nos ubicamos determina quienes somos, pero existen ambivalencias que provocan alteraciones en la percepción del ser, tanto propias como ajenas, y es justamente esta experiencia la que motiva a Sandra, protagonista de esta obra a viajar a Guinea ecuatorial, tierra natal de su padre, donde según su propia convicción encajará; más tarde se dará cuenta de la falacia que representa tal concepción en la construcción de su identidad.

De esta obra, debido a lo reciente de su publicación, no se cuenta con estudio especializados solamente algunas reseñas en blogs y entrevistas a la autora, como la realizada por Laura de Grado. En esta Lucía Mbomio expone que su novela está basada en "el sentimiento de no ser de aquí ni de allí", expresión coloquial que remite a esa doble conciencia que encarna la diáspora africana. Además, pone de relieve la escritura como un ejercicio de desahogo, de crítica y también de encuentro.⁵⁹

⁵⁸ Lucía-Asué Mbomio: "Nos han enseñado que ser racista es algo malo, pero no nos han enseñado a no serlo". Disponible en: <https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/lucia-asue-Mbomio-entrevista-racismo-serie-netflix-hija-del-camino/50430>

⁵⁹ '*Hija del camino*', el viaje a través de la identidad y el antirracismo de Lucía Mbomio. Disponible en: <https://www.efeminista.com/lucia-Mbomio-hija-del-camino-identidad/>

¿Qué han dado a luz estas hijas? Lugares y búsquedas como diálogos de la experiencia afrodiaspórica

Atendiendo a las consideraciones expuestas hasta este punto, las obras literarias han tenido un tratamiento desde varias posturas, entre ellas la sociocrítica, los estudios comparativos y los estudios culturales. Desde lo propiamente literario, la recepción investigativa ha evidenciado que *el hecho literario como un hecho social y estético*, por lo tanto, pone de relieve la relación de la literatura con la sociedad; de igual forma, en todas ellas prima una mirada multicultural, además de las posturas respecto al cuerpo racializado y la experiencia de la narrativa como una herramienta de subversión y crisis del poder ante los relatos oficiales. A su vez, hay una perspectiva decolonial en los análisis, así como una crítica al sesgo historiográfico de marcado corte eurocéntrico, y la introducción de conceptos de las ciencias sociales y los estudios socioculturales, las teóricas del género y de la identidad.

Del mismo modo, y teniendo en cuenta que las autoras son mujeres y que mantienen en sus obras un diálogo con las posturas decoloniales del discurso eurocéntrico, el estudio de sus obras es amplio y brinda herramientas teóricas transdisciplinares que posibilitan un horizonte de sentido al evidenciar distintos tratamientos desde lo estético y lo translingüístico. Además, este recorrido por sus vidas y estado del arte da cuenta de la pertinencia del estudio entrecruzado de sus obras, así como de sus convergencias y divergencias estéticas, estructurales y sociológicas en dialogismo con las ciencias humanas.

La experiencia que brinda la lectura de cada una de estas obras abre paso a múltiples cuestionamientos como los que se presentan en los capítulos posteriores respecto a la construcción de una identidad femenina plural, los dilemas pendientes de las ciencias humanas y el inaplazable proceso de reparación histórica a la diáspora africana por medio del reconocimiento material e inmaterial de su legado.

Referencias citadas

Baldomir Pardiñas, Verónica

2014 Americanah de Chimamanda Ngozi Adichie(re)abriendo una conversación sobre raza y belleza. Trazos de xénero no século XXI. Disponible en: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/17885>

Batista Arcelo, Adalberto y Lucas de Alvarenga Gontijo.

2019 Esclavitud, Racismo Y Modernidad. *Revista de Abogacía*. (4): 51-66. <https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/ab/article/view/470>.

Bump, Jerome

- 2012 Apropiación inversa y resignificación en la escritura de Toni Morrison. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/V-2012/paper/viewFile/2469/1631>
- La Nación
- 2015 Ideas que inspiran. Chimamanda Adichie: "Todo lo que conocemos de África proviene de la literatura occidental". www.lanacion.com.ar/1857764-ideas-que-inspiran-chimamanda-adichie-todo-lo-que-conocemos-de-africa-proviene-de-la-literatura-occidental
- Mahaffey, Paul Douglas
- 2004 "The Adolescent Complexities of Race, Gender, and Class in Toni Morrison's "The Bluest Eye"." *Race, Gender & Class* 11, 4: 155-65. <http://www.jstor.org/stable/43496824>.
- Ngozi Adichie, Chimamanda
- 2013 *Americanah*. Barcelona: Random House.
- 2018 El peligro de una sola historia. Barcelona: Penguin Random House
- Nwanyanwu, Augustine Uka
- 2017 Transculturalismo, alteridad, exilio e identidad en la *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie. *Matutu*. 49, 2: 386-399. https://brill.com/view/journals/mata/49/2/article-p386_8.xml?body=contentSummary-39130
- Ortega, Gema
- 2014 "The Art of Hybridity: Maryse Condé's *Tituba*." *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 47, 2.
- Romero López, Alicia
- 2016 Raza, género y violencia en *The Bluest Eye* (1970) de Toni Morrison. *Oceanide* 8. https://www.researchgate.net/publication/303458949_Raza_y_genero_violencia_en_The_Bluest_Eye_1970_de_Toni_Morrison/citation/download
- Reuter, Stefanie
- 2015 *Becoming a Subject: Developing a Critical Consciousness and Coming to Voice in Chimamanda Ngozi Adichie's Americanah*. Anja Oed (Hg.): *Reviewing the Past, Negotiating the Future: The African Bildungsroman* <https://ssrn.com/abstract=2808396> o <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2808396>
- Ricoeur, Paul
- 2000 "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado". *Annales, Histoire, Sciences Sociales*. (55) 4.
- Salto-Weis Azevedo, Isabel
- 2005 La configuración del mundo novelesco afroamericano como género narrativo en Toni Morrison. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Filología Inglesa. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/12203>
- Santos García, Emiro

- 2012 Yo, tituba, la bruja negra de salem: versiones y per-versiones del discurso histórico en la novela de Maryse Condé. *Literatura: teoría, historia, crítica* 14, 2: 127-151. <http://www.scielo.org.co/pdf/lthc/v14n2/v14n2a07.pdf>
- Sanz, Marta
- 2017 Chimamanda Ngozi Adichie y Han Kang: convergencias y divergencias en torno a los procesos de canonización. En: *Escritoras en torno al canon*, ed. Mercedes Arriaga Flórez. 6-40.
- Smith, Michelle
- 1995 "Reading in Circles: Sexuality And/as History in "I, Tituba, Black Witch of Salem". *Callaloo* 18, no. 3: 602-07.. <http://www.jstor.org/stable/3299146>.
- Vallejo Álvarez, Magdalena
- 2003 *La identidad afroamericana y la victimización femenina en la narrativa de Toni Morrison*. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de filología inglesa. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3962/>
- Yancy, George
- 2000 "The black self within a semiotic space of whiteness: reflections on the racial deformation of Pecola Breedlove in Toni Morrison's "The bluest eye". *CLA Journal* 43, 3: 299-319. <http://www.jstor.org/stable/44329576>.
- Vidal Sierra, Luis Alberto
- 2013 Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamerica. 18: 167-193. Disponible en: http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/1210/844

Capítulo 2

De los cuerpos femeninos negros a sus propios mundos narrados

*Imagina cuánto más felices seríamos,
cuánta más libertad tendríamos para ser nosotros y nosotras mismas,
si no tuviésemos el peso de las expectativas de género*

Chimamanda Ngozi Adichie

*La negritud es visible y sin embargo invisible... La negritud no puede darme la dicha,
pero muchas veces encuentro mi alegría en ella. La negritud no puede separarse de mí,
pero muchas veces me puedo situar fuera de ella... En la negritud, entonces, he sido
borrado, ya no puedo decir mi nombre, ya no puedo señalarme y decir «yo». En la
negritud mi voz es silencio. Primero, entonces, he sido mí ser individual. Proscribiendo
escrupulosamente el azar de mi existencia,
soy consumido en la negritud para ser uno con ella.*

Jamaica Kincaid

La vida y narrativa de las mujeres negras configura un mosaico de marginalidades. Por lo anterior es pertinente la premisa que expone Mijaíl Bajtín en *Estética de la creación verbal* (1985) respecto a la actividad estética: "Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte" (p. 11); una tarea que conjuga responsabilidad, vida y arte en un solo estamento: el artista. Se trata desde luego de una responsabilidad que se debe asumir como un compromiso con la vida del mundo y que,

de acuerdo con lo que he venido argumentando desde el capítulo anterior, es evidente cómo las mujeres negras presentadas en esta investigación han articulado dichos intereses desde sus lugares de enunciación.

Los esfuerzos epistemológicos que desde las ciencias humanas se han encaminado a cuestionar los paradigmas occidentales surgidos en la modernidad, también han encontrado eco en las producciones literarias de la diáspora africana en el mundo: los patrones de dominación existentes y la vigencia de los mismos en el seno social son analizados por parte de otras ciencias como la antropología, la sociología, la filosofía y los estudios culturales para comprender el engranaje del sistema/mundo, mientras que en los estudios y producción literaria estos fenómenos han sido estilizados. Por ende, es necesario recurrir a la línea de los estudios literarios que permite comprender la articulación que existe entre las prácticas sociales y discursivas y la creación verbal.

De ahí que sea pertinente resaltar que las narrativas de las mujeres afroamericanas son un amplio compendio de obras que dan cuenta de un 'presunto boom'⁶⁰ y que para el contexto actual amplían su dimensión.⁶¹ Como consecuencia, los cuestionamientos sobre las obras de estas escritoras requieren de desplazamientos epistémicos y, por tanto, estéticos que ayuden a dar cuenta de la complejidad de sus obras, por esta razón ratifico la emergencia *un nuevo canon*⁶² *de mujeres negras afrodiáspóricas en la literatura de los últimos 60 años*.⁶³ Ya María del Mar Gallego⁶⁴ en su artículo 'Escritoras afroamericanas contemporáneas: treinta años de historia e identidad femeninas' (1999) hizo una revisión de su recorrido y producción literaria; a su vez, enfatizó aspectos relevantes: por una parte, planteó que "La creciente visibilidad que la producción de estas escritoras ha adquirido obliga a una profunda redefinición del canon literario americano, ya que reta la concepción tradicional del canon compuesto en su inmensa

⁶⁰ Cfr. "Escritoras afroamericanas contemporáneas: treinta años de historia e identidad femeninas". *Revista Española de Estudios Norteamericanos* 17-18 (1999): 77-90.

⁶¹ Esta ampliación a la que me refiero tiene que ver con el número de mujeres negras de la diáspora que por medio de la producción literaria cuestionan los paradigmas que han configurado sus sociedades. Si bien el texto de María del Mar Gallego centró su atención en la producción afroamericana femenina, el momento actual muestra mujeres, hija de la diáspora africana, desde diferentes lugares de enunciación; tal es el caso de las mujeres que conforman esta investigación como Maryse Condé (Guadalupe), Chimamanda Ngozi Adichie (Nigeria) y Lucía Asué Mbomío (España), entre muchas otras. Entonces dicha dimensión convoca un doble sentido de amplitud: por un lado, la profusión de mujeres negras en el campo literario; y por otro lado, la magnitud de fenómenos que exponen en sus universos novelados.

⁶² Dejo por sentado que la noción de *canon* es problemática, puesto que siempre implicará relaciones antagónicas de visibilidad-invisibilidad; no obstante, lo que deseo es cuestionar su estructura, puesto que la contemporaneidad y sus fenómenos exigen una suerte de derogación de los relatos oficiales desde las diferentes ciencias para abrir espacios que conjuguen de forma dialéctica el relato de las alteridades marginadas.

⁶³ Para los efectos de la presente investigación, solo he querido abordar las obras que desde mi subjetividad he considerado significativas. Por supuesto, quedan por fuera muchas otras escritoras relevantes desde otras latitudes y que espero puedan ser retomadas en posteriores artículos e investigaciones.

⁶⁴ Profesora titular de Literatura Norteamericana y Afro-Americana en la Universidad de Huelva. Sus principales enfoques de investigación han sido la teoría literaria y cultural: feminismos y estudios de género, post-colonialismo y estudios de diáspora; género y migraciones.

mayoría por hombres blancos" (p. 78), situación que dejé sentada en el anterior capítulo respecto a Toni Morrison y que da cuenta de la necesidad de replantear esta inquietud en otra magnitud.

Al mismo tiempo, esta visibilidad de las afroamericanas permitió, según lo expuesto por María del Mar Gallego, dos apuestas: en primer lugar, "redefinir el concepto de la identidad femenina afroamericana [y con ello del canon literario] e íntimamente relacionado [...] la reconstrucción de una concepción de la historia y la cultura desde un punto de vista exclusivamente femenino"; y en segundo lugar, atender "el concepto de diferencia y especificidad de género, de femineidad dentro de la comunidad afroamericana" (1999: 78). De ahí que la revisión de la producción literaria afroamericana —para el caso de la investigación de este trabajo, francés e inglés— bajo estas dos apuestas tenga una doble vertiente. Una direccionada a *redefinir la construcción de la identidad femenina desde la doble consciencia*, dado que: "Las mujeres negras experimentan una forma única de opresión... porque son víctimas a la vez de sexismo, racismo y, por extensión, clasismo" (Smith en Gallego 1999: 79); pues no es posible ignorar que ser mujer ya es una desventaja en una sociedad patriarcal y, a su vez, ser negra en el marco de una jerarquización racial encarna una complejidad en el ser y en la relación con los otros.

Una segunda vertiente concierne a la sustitución de los estereotipos reproducidos desde la época esclavista: "Muchas escritoras vuelven la vista atrás al período de esclavitud para explorar el modo en el que determinados estereotipos racistas se crean, estereotipos que perduran en muchos casos hasta hoy día" (p. 81); y de este modo destierran a la *loosen woman*, la *black mammie* y la *black matriach*⁶⁵ para "reivindicar su propia femineidad presentando imágenes que respondan a la realidad de la experiencia de la mujer afro-americana" (p. 82); y de esta forma reconciliarse con el pasado, fuente de la experiencia racista. Así pues, con la plena conciencia de moverse en una doble línea que amenaza sus intereses, en la medida en que la irrupción del feminismo blanco en esta esfera no fue un aliado para las mujeres negras puesto que, si bien, "La opresión de las mujeres no conoce ni barreras étnicas ni raciales, es verdad, pero eso no significa que sea idéntica al interno de esas diferencias... Porque entonces más allá de la hermandad hay todavía racismo" (Lorde 1992: 138), y que el racismo impide la valoración objetiva de su producción literaria.

Ahora bien, no parece necesario evidenciar cómo lo propuesto por María de Mar Gallego ha dejado de cobijar a las mujeres afroamericanas y de la diáspora en general, recuerda que tienes a Ngozi y a Mbomio que no son afroamericanas, para ser extensivo al momento histórico actual y con él, el nuevo cúmulo de escritoras negras que desde sus distintos lugares de enunciación continúan exponiendo su doble conciencia de género y raza y hacen frente, por medio del hecho literario, a las estratagemas vigentes del

⁶⁵ Cfr. "Escritoras afroamericanas contemporáneas: treinta años de historia e identidad femeninas". *Revista Española de Estudios Norteamericanos* 17-18 (1999): 77-90.

colonialismo. De ahí que el presente capítulo recoja la propuesta de María de Mar Gallego para articular dichos presupuestos con otras mujeres de la diáspora africana, como es el caso de Maryse Condé, Chimamanda Ngozi Adichie y Lucía Mbomio⁶⁶, para dar cuenta de la especificidad literaria de su producción, así como el trazado y manejo ideológico de la configuración del universo literario creado en diálogo con otras posturas disidentes del discurso hegemónico.

A su vez, pretendo responder al interrogante que surge del primer capítulo, a partir de la premisa de Maud Curling (1972), a saber ¿puede la literatura de mujeres negras encumbrarse como un género literario?⁶⁷ Asimismo, plantear con las escritoras y obras que posibilitan esta investigación una suerte de genealogía en la construcción de la identidad femenina afrodiaspórica y sus múltiples variantes, así como una progenie en el plano literario. Para ello, me valgo de la propuesta translingüística de Mijaíl Bajtín, así como de otros intelectuales afines a mi propósito, tales como: Franz Fanon, Hazel Carby y Stuart Hall, entre otros.

En esta medida el presente capítulo se articula en dos ejes: el primero, que da cuenta de las *premisas fundamentales de la teoría estética de Mijaíl Bajtín*, y que es el sustento desde el cual analizó la configuración del personaje de las obras como centro de la arquitectónica novelesca; segundo, la *descripción analítica del proceso de creación verbal de las autoras*, según los postulados bajtinianos, en los cuales el hecho literario se erige como un fenómeno social que porta con toda la socialidad e historicidad del momento de su modelización estética.⁶⁸

La poética sociológica de Mijaíl Bajtín y sus encuentros con la narrativa afrodiaspórica

La narrativa de las mujeres negras afrodiaspóricas se configura en torno a lo que el teórico literario y filósofo literario soviético, Mijaíl Mijailovich Bajtín, planteó en su teoría de la creación verbal y la poética sociológica. Según su definición el arte vertido en la

⁶⁶ Es pertinente recordar que Toni Morrison está vinculada en el estudio de María del Mar Gallego desde su lugar de enunciación como afroamericana.

⁶⁷ *Cfr.* Capítulo 4. Las herramientas del amo no desmontan su casa: breves reflexiones sobre las ciencias humanas y sus deberes con la diáspora africana.

⁶⁸ Este acápite, presenta, a su vez, una división que atiende a dos horizontes de sentido. María de Mar Gallego, propuso que la narrativa de las mujeres negras está orientada en dos vertientes. La primera tiene que ver con la reconciliación del pasado esclavista para resaltar los aspectos positivos que han sido invisibilizados por los estereotipos y por la historia oficial; tal es el caso de la novela de Maryse Condé, *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968). Y una segunda vertiente está encaminada a la especificidad de género, es decir, a la definición y construcción de la identidad femenina negra así la como las particularidades de su historicidad, como se evidencia en *Ojos azules* (1970) de Toni Morrison, *Americanah* (2013) de Chimamanda Ngozi e *Hija del camino* (2019) de Lucía Mbomio coincido en lo planteado puesto que el horizonte de sentido de las obras propuestas concuerda con dicha visión.

palabra, es decir, la creación estética verbal es un hecho social y estético, que opera en ambas direcciones, puesto que: “[...] El arte, siendo un factor social sometido a la influencia de otros factores asimismo sociales, está sujeto, por supuesto, a una ley sociológica general” (p. 108). En ese sentido, podemos dar cuenta de la importancia que tiene el entrecruzamiento entre los elementos estéticos y sociales de las obras, objeto de esta investigación, y cómo ello configura la obra de arte en su sentido estricto, dado que el arte es una herramienta constitutiva de lo social; y no solo es un reflejo de una realidad con sus formaciones sociales, culturales y discursivas.

Dicha concepción teórica de la obra de arte se ajusta a los requerimientos de las diégesis y las estrategias estéticas de las obras de arte verbal aquí contempladas dado que cada una de ellas brindan una doble comprensión de su naturaleza: por una parte, exponen la esteticidad en su construcción discursiva encarnada en la figura del héroe, que para nuestro caso debe ser enunciado en femenino, heroína, y, por otra parte, permite la comprensión de los fenómenos sociales implicados en el hecho literario. De modo que, la teoría de Mijaíl Bajtín entra en un dialogismo conceptual y hermenéutico respecto a lo planteado desde la narrativa de las mujeres negras.

Ahora bien, los postulados teóricos de Mijaíl Bajtín atienden a otro enfoque de la teoría literaria. Para su momento histórico, el formalismo ruso encaminó sus esfuerzos al análisis lingüístico de las obras literarias, desatendiendo la esteticidad de estas: de ahí que Mijaíl Bajtín ampliara el concepto *forma*, para extender su dimensión a lo que denominó las *formas arquitectónicas del texto*, concepto integrador que contiene tanto los componentes lingüísticos y formales como el reconocimiento de la naturaleza social, ideológica e histórica del texto literario. A su vez, esta perspectiva de los estudios literarios abrió una posibilidad desde la impronta marxista para señalar la relación entre literatura e ideología; no obstante, la obra literaria no pierde su carácter estético, puesto que su sustento es la lengua, que como sistema de signo es la base de la literariedad y al mismo tiempo, como sistema de comunicación, es portadora de los valores de carácter sociológico. De este modo, el proceso de creación literaria es una práctica social que comporta la valoración social, ética y estética del autor respecto a lo modelizado en el producto literario.

En ese sentido, presentaré la configuración teórica de lo que Mijaíl Bajtín plantea en *Estética de la creación verbal* (1985) a fin de comprender el posterior análisis del proceso creativo de las mujeres negras afrodiáspóricas y las intencionalidades vertidas en la construcción de las heroínas que sustentan el universo compositivo de sus obras. Tal ejercicio de reflexión sobre el proceso creativo del artista parte de la unicidad entre el arte y la responsabilidad, puesto que: “Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte [...]. El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad” (1985: p. 11-12). En efecto, el arte no puede desentenderse del impacto que provocará en sus

espectadores y ello implica la responsabilidad que todo artista tiene con su obra y también con el mundo de la vida.

Una vez, se ha dejado clara la relación entre el arte y la responsabilidad en el proceso creativo, Bajtín advierte de la existencia de tres relaciones que configuran en distintos niveles la composición arquitectónica de la obra de arte verbal, es decir, del mundo novelado y de los distintos factores que operan en él, elementos que van intrínsecamente relacionados y que configuran al héroe como sentido de la obra, a saber: la postura del autor frente al héroe, el voluntarismo creativo vertido en el artificio del narrador y las totalidades o conclusividad del héroe (1985).

Así pues, para Bajtín (1985) la primera relación en el proceso de creación reposa en el autor ⁶⁹ y su postura frente al héroe, ya que este está situado en una posición que le permite ver lo que es inaccesible para los otros y de este modo puede ejercer su voluntad creadora. Tanto el/la autor/a como el personaje son correlatos de la totalidad artística; sin embargo, el autor es la 'conciencia creadora' y se sitúa en una escala de conocimiento superior para abarcar la conciencia total tanto del personaje como del mundo novelado:

La fórmula general de la actitud general y estéticamente productiva del autor frente a su personaje [...] es la de una inmensa extraposición del autor con respecto a todos los momentos que constituyen al personaje; es una colocación desde fuera espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje (p. 22).

Este mecanismo contribuye a la objetivación estética de lo creado y permite al autor tomar una postura valorativa de su personaje para estilizar o parodiar su ser y su hacer en la modelización novelesca. Tal actitud es vertida el voluntarismo creativo vertido en el artificio del narrador, la segunda relación que plantea Bajtín (1985); la figura del narrador es un artificio estético o invención del autor real y es el encargado de conducir el lector por nudos argumentales del mundo novelado y que puede tomar actitudes distintas evidenciadas en la forma prononimal narrativa, es decir, la narración ejercida en primera, segunda o tercera persona, tanto del singular como del plural y, por supuesto, estas elecciones no son carentes de sentido, antes bien responden a las intencionalidades del voluntarismo creativo del autor real. El autor real vierte en este toda su carga axiológica, cognitiva y estética para iniciar el proceso de composición arquitectónica y permitir al lector conocer su visión del mundo. Este narrador es un hablante que, a su vez, puede participar o no de los eventos narrados de acuerdo con el voluntarismo autoral; además, es el encargado de estructurar el mundo novelado y

⁶⁹ Respetaré la denominación masculina que Mijail Bajtín ha propuesto.

construir a los personajes, dándoles una ubicación espaciotemporal en la escala axiológica valorativa.

Una tercera relación reposa en el héroe y su conclusividad. El héroe o personaje principal de la obra de arte verbal es quien da el sustento a la creación del mundo novelado, y al igual que en la vida del mundo, este está definido por una serie de relaciones internas y externas; en término de Martín Heidegger, el personaje literario también es “un ser arrojado al mundo”,⁷⁰ y su constitución define las fronteras e intencionalidades del proceso creativo. Ahora bien, tal conclusividad es dada por medio de lo que Mijaíl Bajtín denomina las totalidades: una *espacial* remitida al cuerpo como espacio dotado de significaciones, una *temporal* que designa al alma y a los procesos internos y una remitida al *sentido*, es decir, cómo el héroe impacta en su entorno inmediato.

Así pues, la primera totalidad es la *espacial*, que remite a la descripción y valoración de la posición del personaje en el mundo, así como su exterioridad (exterioridad física, fronteras y acciones), gracias al excedente de visión del autor:

El análisis de los valores plásticos y espaciales que son extrapuestos a la conciencia del personaje y a su mundo, a su orientación cognitiva y ética en el mundo, y que lo concluyen desde fuera, desde el conocimiento que tiene el otro de él, desde la conciencia del autor-contemplador (Bajtín 1985: 32).

En este sentido, el pensamiento bajtiniano coincide con los postulados de las intelectuales orgánicas feministas respecto al cuerpo como un actor político, que en el contexto sociocultural es portador de múltiples significados. A ello se suma, la importancia del reconocimiento del otro y de su valoración dado que “El valor de mi personalidad exterior en su totalidad [...] tiene carácter de préstamo, es construido por mí pero no es vivido directamente por mí” (p. 50).

Ahora bien, esta disposición espacial estaría incompleta sin la valoración cultural, dado que el ser humano en tanto ser social es construido a partir de la experiencia del reconocimiento de los otros:

Se puede hablar acerca de una necesidad estética absoluta del hombre con respecto al otro, de la necesidad de una participación que vea, que recuerde, que acumule y que una al otro; sólo esta participación puede crear la personalidad exteriormente concluida del hombre; esta personalidad no aparecería si no la crease otro; la memoria estética es productiva y es ella la que genera por primera vez al *hombre exterior* en el nuevo plano del ser (Bajtín 1985: 39).

Así pues, el personaje debe ser completo y para ello, nace la necesidad estética de valoración de los otros, es decir, del entorno inmediato. El personaje necesita de una conclusividad externa, dado que no se puede ver a sí mismo, de este modo, se

⁷⁰ Esta es la postura existencialista que sustenta Martin Heidegger en su obra *Ser y Tiempo* (1927).

comprende que “El valor de mi personalidad exterior en su totalidad tiene un carácter de préstamo, es construido por mí pero no vivido por mí directamente” (p. 50) y por ende, “El cuerpo necesita del otro, de su reconocimiento y acción formadora” (p. 52), de ahí que sea válida la pertinencia de la articulación de esta teoría literaria con las voces del feminismo negro y decolonial, así como de las nuevas conceptualizaciones de los Estudios culturales —como se observará más adelante con Stuart Hall— puesto que dan relevancia al otro como un primer ente que contribuye en el proceso de la identidad y por ende, de los demás factores ontológicos, sociales y políticos que permean la construcción de la experiencia vital.

La segunda totalidad en la construcción del héroe es la *temporal*. En este caso ya no es la corporeidad exterior del héroe sino su interioridad, su alma vista desde la perspectiva estética

Yo mismo soy la condición de posibilidad de mi vida, pero no soy su protagonista valioso. Yo no puedo vivenciar el tiempo emocionalmente concentrado que abarca mi vida, así como no puedo vivenciar el espacio que me enmarca. Mi tiempo y espacio son tiempo y espacio del autor, no con respecto al otro, a quien abarcan, pero no estéticamente pasivo: se puede estéticamente justificar y concluir al otro, mas no a uno mismo (p. 97).

Con ello, Bajtín remite a la *comprensión simpática* que es “un reflejo de una valoración totalmente nueva; es la utilización de la posición arquitectónica de uno en el ser fuera de la vida interior del otro” (p. 95), es decir, que es posible acceder a la interioridad del personaje mediante su expresividad externa. De igual modo, sería inconcebible pensar la construcción temporal del personaje sin la intervención de los otros —en este caso, del narrador y de los otros personajes—, puesto que, a pesar de que sea la interioridad el factor estudiado, es imposible que el *yo* pueda abarcar toda esta conciencia.

Finalmente, la conclusividad del personaje se logra con la *totalidad semántica* o la valoración del héroe como totalidad de sentido, que traslada a la posición estética y el impacto del personaje en el mundo novelado.

[...] la orientación semántica del héroe en su existencia adquiere una importancia estética: se trata del lugar interior que ocupa el único acontecimiento del ser, de su posición valorativa dentro del ser, es una posición que se aísla del acontecimiento y se concluye artísticamente (p. 123).

En este sentido, se valora el impacto que tiene el direccionamiento axiológico y volitivo del héroe en el mundo novelado; si logra trascender de su entorno inmediato o si solo logra impactar a al mundo circundante novelado.

Este breve recorrido por la teoría de la creación verbal de Mijaíl Bajtín justifica la pertinencia teórica para el análisis de la narrativa de las mujeres negras, dado que es fundamental en el campo de los estudios literarios la esteticidad de la obra, y que esta responde desde el lenguaje a un juego de sentido y significación y, por otro lado, también son obras que responden a un contexto social y que buscan sentido a raíz de los procesos coloniales. De ahí que sea válido resaltar que “El arte es inmanentemente social. El medio social extra-artístico, al influenciar el arte desde el exterior, encuentra en él una respuesta inmediata e interna. [...] Lo estético [...] es tan solo una variedad de lo social; por lo tanto, la teoría del arte no puede ser sino una sociología del arte” (p. 109).

Ahora bien, el contexto heredado de la modernidad y su forma de expresión hacia la alteridad no eurocentrada ha provocado en la contemporaneidad una serie de cuestionamientos que desvirtúan el *status quo* de una serie de formaciones sociales y discursivas esencialistas. De ahí que la descripción y valoración de las novelas estudiadas en este trabajo sean en sí mismas una respuesta a múltiples formas de opresión y, a su vez, abran un horizonte de posibilidades frente a la configuración de la identidad femenina negra.

Con todo y lo anterior, es preciso dar cuenta de las líneas de encuentro que se presentan entre la teoría bajtiniana y su concepción del hecho social con la forma como se han configurado las narrativas de la presente investigación. En ese sentido, pongo de relieve la comprensión realizada por Adriana Boria,⁷¹ quien plantea que existen huellas entre la teoría bajtiniana y el feminismo contemporáneo, puesto que hay un horizonte de sentido compartido frente al carácter dialógico de la comprensión del hecho social y artístico que vincula al sujeto como un actor histórico y social que es construido en y desde el lenguaje. Análogamente, cabe preguntarse ¿también existen punto de encuentro entre la teoría de Mijaíl Bajtín con las reflexiones que emergen de las narrativas de las mujeres negras?

La apertura de *Estética de la creación verbal* plantea el dilema ético del artista: Mijaíl Bajtín en el acápite titulado ‘Arte y responsabilidad’ plantea la articulación que debe existir entre el arte, la ética y la responsabilidad en la vida del artista. Me sitúo, entonces, desde este punto de partida para evidenciar que, de acuerdo con lo presentado en el capítulo anterior, tanto la vida como la narrativa de Toni Morrison, Maryse Condé, Chimamanda Ngozi y Lucía Asué Mbomío están revestidas por el ineludible compromiso de su ser en la vida del mundo; sus obras, desde el punto de vista estético y sociológico, son respuestas a formaciones y prácticas sociales y discursivas basadas en los presupuestos coloniales. De ahí que considere que, el fenómeno que atañe a *lo negro*,

⁷¹ Adriana Boria en ‘La comprensión dialógica. Una ética para la teoría feminista’ realiza un ejercicio de comprensión de la teoría de Mijaíl Bajtín sobre la ética, la responsabilidad intelectual y el dialogismo para encontrar sus puntos de encuentro con la teoría feminista contemporánea. Tales reflexiones me han llevado a examinar los puntos de contactos que también existente entre la postura bajtiniana y el trazado de la narrativa de las mujeres negras. Por supuesto que dicha base tiende a universalizarse puesto que son solo 4 obras las que dan pie a este análisis.

desde sus distintas nominaciones históricas, está fundamentado en el reclamo ético y político de la transformación social para los sujetos racializados y sexuados y sus múltiples formas y posibilidades de reconocimiento.

Por otro lado, el plano de concreción del hecho literario exhibe una suerte de conciencia implícita frente al dialogismo como un paradigma capital de la propuesta de comprensión bajtiniana. En ese orden de ideas, existe un engranaje entre el lenguaje, la reflexión filosófica y la teoría social, fenómenos que en su conjunto son dialógicas, y que, por supuesto están articuladas a nivel de la vida, la narración y la historia de las obras literarias que configuran esta investigación. Existe una conciencia existente de que el sujeto es construido y constituido a través del lenguaje como una práctica social y que este, a la vez, forma sujetos concretos e históricos dando cabida a las perspectivas socioculturales. De este modo, Bajtín entra en dialogismo no solo con la teoría feminista contemporánea sino con los debates de las ciencias humanas y particularmente, con el campo epistémico relacionado con el factor racial, para coincidir en una comprensión abierta del cuerpo como un actor histórico y social que permite comprender los vínculos del poder y que, de la misma forma, el sujeto entra en una relación semiótica con su entorno y su medio ideológico que permiten la comprensión del fragmento de realidad y de los fenómenos que atraviesan su devenir.

A esta intersección dialógica también se suma una conexión con lo que más adelante expondré sobre la identidad. Adriana Boria retoma a Bajtín para exhibir que:

Esta actividad de contacto permanente es la *comprensión dialógica* que señala la copresencia del otro en el colectivo social, en las actividades de la vida y en las actividades relacionadas con la esfera del conocimiento. En este sentido, se podría afirmar que la comprensión en Bajtín no constituye la actividad de un sujeto trascendente y unitario, sino que, para el autor, el sujeto se constituye con relación a un «tú» con el cual se completa y se diferencia: «toda comprensión es dialógica. La comprensión busca para la palabra del hablante una contrapalabra que se contrapone al enunciado como una réplica se contrapone a otra en el diálogo» (Boria 2016: 167).

Tal necesidad de la comprensión dialógica con el otro abre otros puntos de encuentro con la ruptura esencialista del concepto de *identidad* para dar paso a la apertura de este concepto como un configurador de unidad y de sentido, en relación con la diferencia que se encarna; en otras palabras, ese juego de sentidos y negociaciones que es la identidad, y que más adelante será trabajado bajo las premisas de Stuart Hall.⁷²

Estas consideraciones, entonces, argumentan mi propuesta de los encuentros teóricos y pragmáticos entre la teoría de Mijaíl Bajtín y la narrativa de las mujeres negras y, a la vez, justifican la pertinencia teórica de esta investigación. Por ahora, me limito a presentar una descripción valorativa de la construcción del hecho literario por medio de

⁷² Cfr. Capítulo 3. La cuestión de la identidad: mujeres y negras

la construcción del cuerpo del héroe, puesto que este es quien lleva a costas el sentido, el trazado ideológico y la estructuración de las fronteras del mundo novelesco.

***Ojos azules* (1970): la violencia y el prestigio de la belleza**

La historia de las mujeres está marcada por dos fenómenos, en primer lugar, el paradigma de la belleza, entendida como una categoría de visibilidad que otorga dignidad; y, en segundo lugar, la violencia como resultado de las múltiples marginalidades que devienen de la estructura de un sistema hegemónico que anula las diferencias del ser; tales son los factores que intervienen en la obra de Toni Morrison, *Ojos azules* (1970). Para la comprensión de estos fenómenos, haré una descripción valorativa del proceso del proceso de creación estética de su obra ateniéndome a su esteticidad en términos bajtinianos y a la influencia del entorno, en este caso de la historicidad que permite comprender la configuración del fragmento de realidad.

Toni Morrison responde en su ópera prima a los trastornos de la vida de la comunidad negra en los Estados Unidos; de ahí el fragmento de realidad que configura la arquitectónica novelesca de *Ojos Azules* (1970) sea Lorain, Ohio entre las décadas de 1920 a 1940. Dicho fragmento nos adentra en una construcción que se vierte por múltiples aristas para desembocar en la intencionalidad y voluntarismo creativo de la autora real.

Ahora bien, el tiempo y el espacio de la diégesis están consolidados en el periodo entre guerras (1918-1945), con sus respectivas consecuencias políticas y económicas. En primer lugar, Estados Unidos como sociedad convivía con la segregación racial, no obstante, la guerra fue un vehículo para promover la integración ciudadana y la promoción social, como afirma Aurora Bosch (2005): "Muchos ciudadanos negros eran más entusiastas con respecto a la guerra. Esperaban que, en recompensa al apoyo de la minoría negra al esfuerzo bélico, se relajaran las barreras raciales" (p. 237). A estas intenciones se unía el presidente Woodrow Wilson, quien necesitaba movilizar a este sector poblacional y, en consecuencia, nombró a varios afroamericanos en cargos públicos para que fomentaran el patriotismo bajo la idea de que el triunfo alemán sería un retroceso para los afroamericanos. No obstante, el apoyo bélico no se vio recompensado de ninguna forma: antes bien, la segregación acompañó a los afroamericanos durante el combate y después de la victoria puesto que en el campo de batalla también fueron relegados.

Sumado a ello, la crisis económica de 1929 —uno de los periodos más severos del siglo XX como producto del colapso de la bolsa de valores al finalizar la Primera Guerra Mundial y que fue extensivo hasta la década de los cuarenta—, implicó un aumento de pobreza, el crimen y la marginalidad. Sin embargo, la guerra permitió la creación de un nuevo tipo de disturbio racial, puesto que: "El nuevo negro surgido de la experiencia de la guerra estaba dispuesto a defender sus derechos" (p. 239). Así mismo, la Segunda

Guerra Mundial, periodo en el que se inscribe la obra de Toni Morrison, representó un cambio de paradigma respecto al factor racial dados los avances de esta comunidad y la necesidad social de su participación en dicha contienda:

La participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, tal y como quedó expresada en la Carta del Atlántico, al tener como objetivo extender los principios de libertad y democracia a todos los pueblos y luchar contra la tiranía y el racismo, parecía la oportunidad ideal para que la minoría negra reivindicara su ciudadanía plena y la participación sin discriminación en el esfuerzo bélico (p. 250)

Por otro lado, persistían las construcciones ideológicas que justificaban y legitimaban la segregación racial en los Estados Unidos. El Renacimiento de Harlem marcó un primer intento de dignificación y reconocimiento en toda la carrera que ya habían recorrido los afroamericanos desde las plantaciones del sur hasta este barrio de Nueva York. Este momento es el estilizado en *Ojos azules*, no por el esplendor causado sino por uno de los lemas que desarrollaría posteriormente: *Black is beautiful*. Toni Morrison no coincide con lo que reza dicho lema dado que considera que no todo fue tan hermoso como se quiere resaltar. Puesto que de lo contrario el movimiento por los Derechos civiles de los afroamericanos y todo su marco social no hubiesen sido necesarios.

Este fragmento de realidad estilizado en *Ojos azules* tiene una afectación negativa en su autora, por lo que su relación con este es conflictiva: la abstracción semántica de su obra posibilita comprender cómo el trazado estético e ideológico presente da cuenta de la impotencia e insatisfacción de un entorno que sobrevive en medio de los estereotipos sociales, raciales y de belleza, conjugados por medio del ejercicio de la violencia.

Una vez concluido el voluntarismo creativo de la autora real será el narrador, como artificio estético, quien nos guíe por la arquitectura novelesca, de acuerdo con lo expuesto por Mijail Bajtín. En *Ojos azules* quienes nos conducen por los nudos semánticos argumentales de son dos narradores, con los que la autora despliega estrategia estética para brindar coherencia y, a su vez, establecer la racionalidad de su obra: desafiar las representaciones dominantes, la autoridad y descolonizar la narrativa negra.

El centro compositivo de *Ojos azules* es el devenir de Pecola, la protagonista, una niña de 11 años que arrastra consigo las consecuencias de la violencia ejercida y perpetrada en sus progenitores: es una niña, es negra y es "fea". A pesar de ser el centro compositivo, es solo un fragmento de la obra; su devenir nos permite vislumbrar otros nudos compositivos y estéticos que irremediamente nos llevarán a ella. De acuerdo con la concepción bajtiniana del narrador como un artificio estético, el devenir de Pecola es narrado desde dos aristas que comportan una suerte de juego en la conjugación de una narrativa fragmentada que se mueve en tiempo y espacio. *Ojos*

azules tiene como apertura dos textos prefaciales⁷³ que son clave en la construcción novelesca y en el desarrollo interno de una trama esencialmente fragmentada, pero con un centro: la heroína.

He aquí la casa. Es verde y blanca. Tiene una puerta roja. Es muy bonita. He aquí a la familia. La madre, el padre, Dick y Jane viven en la casa verde y blanca. Son muy felices. Veamos a Jane. Lleva un vestido rojo. Quiere jugar. ¿Quién jugará con Jane? Veamos al gato. Hace miau-miau. Ven y juega. Ven a jugar con Jane. El gatito no jugará. Veamos a la madre. La madre es muy cariñosa. Madre, ¿quieres jugar con Jane? La madre ríe. Ríe, madre, ríe. Veamos al padre. Es alto y fuerte. Padre, ¿quieres jugar con Jane? El padre sonrío. Sonríe, padre, sonrío. Veamos al perro. El perro hace guau-guau. ¿Quieres jugar con Jane? Veamos correr al perro. Corre, perro, corre. Mira, mira. Ahí viene una amiga. La amiga jugará con Jane. Jugarán a un juego que les gustará. Juega, Jane, juega (Morrison 1970: s.p.).

Este fragmento pertenece al narrador que llamaré *olímpico*,⁷⁴ dado que está situado desde lo que denomino un 'Olimpo narrativo'; es el encargado de configurar de forma completa la trama novelesca, dado que tiene un acceso completo a los lugares, tiempos y conciencias.

A su vez, se encuentra Claudia, la prima de Pecola, y quien funge como la segunda narradora. De este modo, su narración está configurada en torno a una anécdota —que funciona como texto prefacial— que está situada temporalmente en 1941 y que da inicio al mundo novelado de Pecola:

Aunque nadie diga nada, en el otoño de 1941 no hubo caléndulas. Creímos entonces que si las caléndulas no habían crecido era debido a que Pecola iba a tener el bebé de su padre. Una ligera inspección y un punto menos de melancolía nos habrían demostrado que no fueron nuestras semillas las únicas que no germinaron: no lo hicieron las semillas de nadie (Morrison 1970: 11).

Estructuralmente, la obra está compuesta por cuatro capítulos, *Otoño, Invierno, Primavera y Verano*, que a su vez, son estaciones que repercuten en el mundo emocional, axiológico y volitivo de los personajes de la obra. En este orden de ideas, Claudia es la encargada de llevarnos por los otros nudos de la narración; por medio de sus recuerdos somos trasladados a un pasado que se narra con la inmediatez de un presente: "Sin embargo, ¿las cosas eran realmente de aquel modo? ¿Tan dolorosas como yo las

⁷³ De acuerdo con lo expuesto por la doctora Aura Cecilia Erazo es necesario tener en cuenta todo el contenido de la obra. En este caso ella denomina 'textos prefaciales' a todo el contenido previo al inicio de la narrativa en su sentido más estricto, es decir, la portada, dedicatoria y demás textos que anteceden a la ficcionalidad.

⁷⁴ Utilizo el término *olímpico* para brindar una comprensión de la función estructurante que tiene este narrador, puesto que abarca todas las fronteras del mundo novelado y direcciona la construcción arquitectónica completa puesto que tiene acceso a las conciencias, fenómenos sociales y configuraciones de la producción de subjetividad de las protagonistas derivadas en sus prácticas y discursos. En esa medida, desde mi comprensión considero que narrativamente se encuentra en una suerte de olimpo narrativo.

recuerdo? Solo a medias” (p. 18), su narración hace patente la consciencia del recuerdo, así como de las trampas de la memoria.

A la vez, el registro narrativo de Claudia intercala el recuerdo de los hechos con flujos de conciencia: ello responde también, dentro del voluntarismo creativo, a la coherencia de la narradora en su temporalidad, dado en el momento histórico de la vivencia tiene tan solo 11 años, lo que la haría incapaz de producir reflexiones del tipo:

Existe una diferencia entre *estar* en la calle y *salir* a la calle. Si sales a la calle marchas a otro sitio; si estás en la calle, no tienes sitio a donde ir. La distinción era fundamental. Estar en la calle era el final de algo, un hecho físico irrevocable que definía y completaba nuestra condición metafísica (p. 25).

Cabe resaltar que, como acto significativo la extraposición de Claudia es mínima puesto que vivenció los hechos narrados, y los modeliza y valora desde su subjetividad; a pesar de ello, cede la voz a otros personajes para profundizar en la comprensión de los eventos y crear una atmósfera de tensiones en torno a la cotidianidad de su infancia, así como aportar verosimilitud al relato y construir, de ese modo, una visión de los adultos y una estética de los mismos en torno a su mirada frente a la heroína. Expresiones del tipo: “Pero cuando hablan las personas adultas escuchamos y prestamos atención a sus voces” (p. 21), dan cuenta de ello.

Por otro lado, el narrador a quien he denominado *olímpico* por poseer una conciencia mayor en la construcción y mayor amplitud en las fronteras del mundo novelado, completa el esquema vital de los personajes que inciden en la vida de la heroína. Su narrativa tiene la intención de brindar una comprensión sobre toda una serie de eventos que posibilitan los dramas de la heroína. Su narración es descriptiva y se vale de la introducción de otros recursos ficcionales, como cartas, para ampliar el mundo emocional y volitivo de los personajes que construye.

En conjunto, los narradores completan el universo social y estético de la obra con el centro puesto en la heroína, a quien es posible construir y comprender desde los eventos, en cierto modo, aislados que nos conducen a su corporeidad. Así pues, cada uno de ellos permite ver polos distintos de la heroína sin brindar voz a esta, solo evidenciando cómo el mundo social y la violencia se volcán y repercuten en ella.

Ahora bien, la última relación estética de *Ojos azules* reposa en la heroína. La trama novelesca adquiere sentido con Pecola como centro, y al mismo tiempo estructura un tipo de narración y construcción de esta que podríamos denominar *caleidoscópica* por las dos ópticas que la construyen y que se articulan en distintos tópicos, así como una narrativa de panóptico invertido, puesto que todos los capítulos nos llevan irremediablemente a su devenir. Sin embargo, para construir la arquitectónica composicional de esta heroína como ser social e histórico en el devenir verosímil del mundo novelado, es necesario partir del pretexto novelesco y la estructuración de la arquitectónica novelesca porque permitirá una mejor comprensión de su totalidad.

Ojos azules presenta una historia fragmentada a nivel de su estructura narrativa, los tiempos y espacios conjugados permiten comprender el juego narrativo diacrónico que, finalmente, se vierte en una comprensión completa pero no lineal de Pecola. Así pues, el motivo de la obra es la violencia, fenómeno que configura los eventos de la vida tanto de la heroína como de quienes irremediabilmente habitan en su mundo. En este sentido, el título de la obra de Toni Morrison adquiere sentido como una concreción de las expectativas utópicas por parte las personas negras y de color que habitan en este espacio-tiempo concreto, todos ellos encarnados en la figura de Pecola: los ideales de belleza, la lucha de racial con un vector de clase y la necesidad de asemejarse a los ideales sociales que eliminan su negrura y les permita inscribirse en la categoría de lo humano.

A esta suerte, Pecola es una niña de 11 años, de ascendencia racial negra y, de acuerdo con los ideales de belleza, es fea. Creció en el seno de una familia en la que han convergido varios tipos de violencia: su madre, Pauline Williams, desde temprana edad sufrió el rechazo y falta de amor de su familia por un accidente en su pie que le provocó una caminata lenta y arrastrada, motivo por el cual nunca tuvo un apodo que demostrase afecto; falencias que más tarde se intensificarían con la pérdida de sus incisivos y con ello de su belleza:

[...] Pese a ser ligera, esta deformación explicaba para ella muchas cosas que en otras circunstancias habrían sido incomprensibles: por qué era ella la única entre los hermanos que no tenía apodo; por qué no se contaban anécdotas ni se bromeaba a propósito de cosas divertidas o pintorescas que ella había hecho; por qué nadie comentaba nunca sus preferencias en cuestión de comidas: no se le reservaban el ala o el cuello, no le cocían los guisantes en un pote aparte, sin arroz, porque el arroz no le gustaba; por qué nadie le tomaba el pelo; por qué en ninguna parte se sentía en casa, ni tenía la sensación de ser de allí. Aquella sensación general de separación y de carencia de méritos ella la atribuía a su pie. Restringida en la infancia al seno del tejido familiar, cultivaba placeres tranquilos y de ámbito privado [...] (p. 137).

Ya en su vida matrimonial, la violencia física y psicológica ejercida por este la lanzan al abandono y descuido de su cuerpo, lo que la lleva a la pérdida inminente de dos de sus dientes frontales, eventos con los cuales ella misma se destierra del mundo de lo bello: "Me dejé crecer el cabello, me lo trencé y me decidí a ser simplemente fea" (p. 153).

Al mismo tiempo, su padre, Cholly, fue abandonado por su madre y fue criado por su tía. Al fallecer esta, Cholly se expone a la violencia racial, que es cristalizada en su primera experiencia sexual: en este momento de intimidad con una joven en un campo abierto, es alumbrado por dos hombres blancos que lo intimidan con armas largas para que continúe con el desarrollo del acto sexual: "—He dicho que adelante. Continúa hasta el final. Y hazlo bien, negrito, hazlo bien" (p. 184). Este evento, lo obliga a salir de su tierra con la intención de buscar a su padre y al encontrarlo es rechazado. De ahí que toda esta serie de negativas y humillaciones que lo llevan a convertirse en hombre con

problemas de alcoholismo que reproduce en su hogar toda la violencia que guarda en su interior:

Este le plantó un pie en el pecho y ella dejó caer la cazuela. Apoyada en una rodilla en tierra, él le pegó varias veces en la cara, y la mujer habría sucumbido rápidamente de no ser porque Cholly estrelló su mano contra la armazón metálica del lecho cuando su esposa agachó la cabeza (p. 58).

Como se puede apreciar, el entorno familiar en que se desarrolla la infancia de Pecola es mezquino: “Los Breedlove no vivían en la parte delantera de un almacén porque tuvieran dificultades temporales debidas a los reajustes que se producían en la industria. Vivían allí porque eran pobres y negros, y se quedaron allí porque se creían feos” (p. 51). Y en aquel lugar es donde se cristaliza la violencia intrafamiliar: los gritos, golpizas y coitos estruendosos entre sus padres marcan, sin lugar a duda, los traumas de su infancia. Ello, a su vez, da cuenta de las jerarquizaciones sociales que prevalecen desde la época colonial en la sociedad —a saber, la raza, el género y la clase social como factores que organizando la vida social—, y que también se han extendido al seno de la comunidad negra estadounidense.

En el devenir del mundo novelado de *Ojos azules*, la formación de Pecola está marcada por un entorno familiar violento que desatiende sus necesidades físicas y emocionales; así como, una escuela que expone el fenómeno racial tanto en las relaciones simétricas y asimétricas en un entorno social próximo que rechaza y se refugia en una falsa moral.

Los maestros, a ella, siempre la habían tratado así. Procuraban no mirarla nunca, y sólo la solicitaban para alguna cosa cuando la llamada era general. También sabía que si una de las colegialas quería mostrarse especialmente ofensiva con un chico, o buscaba obtener de él una respuesta inmediata, solía decir: «¡Bobby está enamorado de Pecola Breedlove! ¡Bobby se ha enamorado de Pecola Breedlove!», y no fallaba nunca: provocaba las risotadas de quienes la oían y la mofa iracunda del acusado (p. 133).

De este modo, todo confluye en una violencia heredada como producto de la historicidad y prevalencia de las categorías dicotómicas que posicionan al ser negro en un lugar desfavorecido. Estas configuraciones extendidas e implementadas por la hegemonía blanca han permitido el ejercicio de la violencia desde las plantaciones esclavistas hasta la época de la segregación, fragmento de realidad del mundo novelado de la obra de Morrison. En este orden de ideas, se comprende que la fuerza del desplazamiento de la noble afroamericana radica en la forma en la que articula y expone cómo se dan estas violencias al interior de la misma comunidad negra por quienes detentan una posición asimétrica en el juego de roles sociales. Todo ello, coaliciona en el prestigio de la belleza de la época y configura los fines del devenir de la heroína y su universo de sentido.

Ahora bien, uno de los elementos más importantes para el devenir de la heroína es su cuerpo. Para Pecola su corporeidad se define y entiende desde una tríada de *minoría de*

edad, ascendencia racial y canon de belleza. En primer lugar, la protagonista representa a la infancia, esa identidad portadora de una serie de vulnerabilidades que deben ser suplidas por el entorno dado el riesgo constante de maltrato, persecución, discriminación, menosprecio o influencia negativa de diversos agentes hostiles ante los cuales el/la infante se encuentra en una situación de indefensión. Ante este panorama, la familia, la escuela y el entorno social inmediato son los primeros garantes de derechos de protección física, emocional y psicológica. Sin embargo, en el caso de la heroína, todos los agentes negativos impactan en ella, y sus garantes también provocan distintos tipos de afectación. Unos padres negligentes, una escuela que la invisibiliza y un entorno social sumergido en sus estigmas raciales.

Pecola está atravesada por tres factores interseccionados: la raza, la edad y el género. La unión de estas tres configuraciones posiciona a la heroína en una situación de desventaja en el mundo novelado haciendo vigente la cartografía de poder global en las relaciones de dominación sobre el cuerpo de las mujeres, como lo expone Lugones (2008). A su vez, el canon de belleza que se puede leer dentro de las coordenadas del género que desvirtúan la propia humanidad de Pecola, ya que, los parámetros de la belleza blanca occidental nunca han jugado a favor de las mujeres negras, por el contrario, desacreditan su corporeidad y articulan una construcción diferencial etnocéntrica; de este modo lo expresa Paul Taylor:

La belleza occidental pasa, necesariamente, por el rostro del individuo. Por lo tanto, labios, nariz y cabello, son los centros de atención ya que «un supuesto esencial ha sido que los negros —con pelo pasado, nariz chata, labios gruesos, piel oscura pronagtismo y esteatopigia— son feos» (2003: 51).

Sumando al paradigma de la belleza, Pecola sobrevive con la mezquindad de su estar en el mundo como producto de su propio entorno:

Ella vino sin nada. Ni una bolsa de papel con un vestido de repuesto, ni una camisa para dormir, ni un par de bragas de algodón.
Se reía de mis payasadas y sonreía y aceptaba con agradecimiento los obsequios alimentarios que le hacía mi hermana
—¿Te gustarían unas galletas integrales?
—No sé qué son (Morrison 2014: 26).

A su vez, las carencias del entorno familiar y su lugar en la jerarquía de belleza conducen a Pecola a un deseo irrefrenable de cambio corporal situado en sus ojos. Dicho cambio inicia luego de su estadía en casa de los McTeer donde convive con las hermanas Frieda y Claudia; en este espacio también conoce a Shiley Temple:⁷⁵

La “gente” a la que mi madre se refería era Pecola. Nosotras, Pecola, Frieda y yo, la oíamos lamentarse, abajo, en la cocina, de la cantidad de leche que Pecola había bebido.

⁷⁵ Shirley Temple fue la estrella dorada infantil del cine estadounidense en la década de los treinta.

Sabíamos que Pecola estaba encaprichada con la taza de Shirley Temple y aprovechaba cualquier ocasión para beber leche en ella y de paso, al levantarla, encontrarse frente al dulce rostro de Shirley (p. 32).

Pecola descubre en Shirley Temple un modelo infantil de belleza establecido y aprobado. Cabe resaltar en este punto desde la perspectiva de las neurociencias que son las neuronas espejo, quienes contribuyen con los procesos emocionales de identificación, empatía e imitación de las expresiones y comportamientos; en esa medida, y sin el ánimo de realizar un análisis psicosocial o neurológico del comportamiento de Pecola, considero que estos procesos neurológicos son los responsables de su fascinación por la figura infantil de Shirley Temple. Y en esa medida, se entiende un comportamiento de llama la atención en la textualidad narrativa: no es gratuita la cantidad de tazas de leche que ha consumido Pecola; es su forma de alcanzar el parámetro normativo de belleza.

De este modo, la figura infantil de Shirley Temple se convierte para Pecola en la esperanza de un hogar distinto y se transforma en su *leitmotiv*.

A Pecola se le había ocurrido hacia algún tiempo que si sus ojos, aquellos ojos que retenían las imágenes y sabían ver, si aquellos ojos fueran diferentes, es decir, bellos, toda ella podría ser diferente. Sus dientes estaban bien, y su nariz por lo menos no era grande y aplastada como las de algunas a quienes pese a ello se consideraba atractivas. Si tenía un aspecto diferente, bonito, quizá Cholly sería diferente, y la señora Breedlove también. Quizá los dos dirían: «Oye, fijate en Pecola, qué lindos ojos tiene. Delante de unos ojos tan lindos no podemos hacer cosas malas» (p. 61).

Desde su mirada infantil, el cambio de la distribución de la melanina en su iris es la condición que permitiría solucionar sus problemáticas vitales. Sus demás rasgos físicos pueden mantenerse incluso su piel, pero sus ojos son el factor donde reposa la belleza.

No obstante, el cuerpo de Pecola está en estado de transformación. El paso de la infancia a la pubertad: época de cambios físicos y psicológicos determinados en la vida femenina con la llegada de la primera menarquía, que establece la capacidad de albergar en su vientre una vida. Ello hace que se pongan de relieve en la trama novelesca aspectos como la mirada infantil sobre el ciclo femenino y la maternidad. En ese sentido, el amor es la respuesta que Claudia y Frieda dan a Pecola ante sus inminentes preguntas:

—¿Será verdad que ya puedo tener un hijo?
—Seguro —respondió Frieda, soñolienta—. Seguro que puedes.
—Pero... ¿cómo?
En la voz de Pecola se mezclaban el pasmo y la curiosidad.
—Oh —dijo Frieda—, alguien tiene que amarte.
—Ah.

Hubo una larga pausa, durante la cual Pecola y yo reflexionamos sobre lo que acabábamos de oír [...] (p. 42).

Bajo sus nuevas condiciones físicas y hormonales, Pecola ostenta una mayor vulnerabilidad. Sirviéndose de ello, Cholly, su padre, bajo los efectos del alcohol y la confusión de recuerdos que le provocó ver a su hija “con su aspecto vapuleado” (p. 202) asir su pie al igual que su madre, desencadenó en Cholly un impulso que finalizó con la violación y el consecuente embarazo de Pecola. Ya anteriormente había expuesto cómo las jerarquizaciones y las prácticas sociales de la hegemonía blanca había permeado a la comunidad negra, y en ese sentido, se debe entender la violación de Pecola como el crisol de la violencia sexuada, racializada y patriarcal.

En aras de comprender el fenómeno de la violación de Pecola me remito a lo planteado por Rebecca Epstein, Jamilia Blake y Thalia Gonzáles (2017) sobre la adultificación de las niñas negras⁷⁶ en los Estados Unidos. Existe, pues, una disparidad en la forma como los adultos asimilan a las niñas negras puesto en su percepción eliminan su inocencia, su necesidad de formación y el bienestar del que deben gozar por ser infantes, transformando a las niñas negras en sujetos sobre los cuales deben recaer acciones punitivas y convirtiéndolos en ‘víctimas legítimas’ de las agresiones de las que son objeto. Nuevamente, es el factor racial el que suprime otras instancias constitutivas del sujeto para dar paso a un nuevo estereotipo:

The notion of childhood is a social construct—one that is informed by race, among other factors. Research has shown that Black boys, in particular, are often perceived as less innocent and more adult than their white male peers and, as a result, they are more likely to be assigned greater culpability for their actions, which increases their risk of contact with the juvenile justice system. This report refers to this phenomenon, which effectively reduces or removes the consideration of childhood as a mediating factor in Black youths’ behavior, as “adultification” (p. 4).⁷⁷

Y estas consecuencias se acrecientan cuando conjugamos los factores raciales con los de género, tal es el caso de las niñas negras, y particularmente, el de Pecola. En ‘Girlhood Interrupted: The Erasure of Black Girls’ Childhood’, las autoras enfatizan en las causas de

⁷⁶ A partir del estudio titulado ‘Girlhood Interrupted: The Erasure of Black Girls’ Childhood’ se comprenden las raíces del fenómeno de la adultificación de las niñas negras en los Estados Unidos. El esbozo histórico remite al periodo esclavista y cómo los niños y niñas negras debían trabajar en las plantaciones puesto que también eran parte del engranaje de producción: “Beginning in slavery, Black boys and girls were imagined as chattel and were often put to work as young as two and three years old. Subjected to much of the same dehumanization suffered by Black adults, Black children were rarely perceived as being worthy of playtime and were severely punished for exhibiting normal child-like behaviors” (Dumas y Derrick Nelson en Epstein, Blake y Gonzáles 2017: 4)

⁷⁷ La noción de infancia es una construcción social, que se basa en la raza, entre otros factores. Las investigaciones han demostrado que los niños negros, en particular, a menudo son percibidos como menos inocentes y más adultos que sus compañeros varones blancos y, como resultado, es más probable que se les asigne una mayor culpabilidad por sus acciones, lo que aumenta su riesgo de contacto con el sistema de justicia juvenil. Este informe se refiere a este fenómeno, que efectivamente reduce o elimina la consideración de la niñez como un factor mediador en el comportamiento de los jóvenes negros, como “adultificación” [Traducción propia].

la adultificación de las niñas negras, exponiendo dos aspectos fundantes de tal fenómeno: en primer lugar, la *shapire*, la *jezebel* y la *mammy*,⁷⁸ los estereotipos heredados de la época esclavista inciden en la percepción de las niñas negras contemporáneas puesto que:

These images and historical stereotypes of Black women have real-life consequences for Black girls today. According to Blake and colleagues, "these stereotypes underlie the implicit bias that shapes many [adult's] view of Black females [as] ... sexually promiscuous, hedonistic, and in need of socialization [...] Such "tainted perceptions ... result in patterns of discipline intended to re-form the femininity of African-American girls into something more 'acceptable.' (p. 5)⁷⁹

Y, en segundo lugar, el ritmo acelerado de la maduración física de las niñas negras, las ha convertido en blanco de la hipersexualización a temprana edad; ello en su conjunto permite comprender que el fenómeno de la adultificación opera como un agente deshumanizador. En este sentido, la violación de Pecola es socialmente justificada por su adultificación y por ser una 'víctima legítima' de las acciones de su padre.

Ahora bien, retomo el argumento de la construcción del cuerpo de la heroína para dar paso a las miradas que contribuyen a la configuración de la totalidad de sentido de la arquitectónica novelesca. La construcción de la heroína estaría incompleta sin que la otredad brindara su mirada. En este sentido, la primera en ejercer una mirada ajena es Pauline Williams, su madre: "Me gustaba mirarla, observarla; ya saben, esos sonidos glotonos de los bebés. Los ojos tiernos y húmedos. Como una mezcla de cachorrito y persona moribunda. Sin embargo, sabía que era fea. La cabeza cubierta de un cabello precioso, pero, Señor, qué fea era" (p. 156). Con lo expresado, es posible dar cuenta de la axiología de la madre, puesto que menosprecia el aspecto físico de su hija, forjando una relación hostil.

Posteriormente también es la madre quien se encarga de forjar una personalidad que, si bien pertenece a la totalidad temporal bajtiniana, también se refleja en su corporeidad: "Así infundió en su hijo el irrefrenable deseo de escapar, y a su hija el miedo a crecer, el miedo a las demás personas, el miedo a la vida" (p. 159). La exteriorización de dicho sentimiento se hace patente en las observaciones de Claudia: "[Pecola] Parecía replegada sobre sí misma, como el ala de un ave en reposo. Su pena despertaba en mí un sentimiento casi de hostilidad. Quería abrirla, quebrar sus

⁷⁸ La descripción de la *Shapire* es una mujer ruidosa, agresiva, enojada, terca y no femenina. Seguidamente, la mujer negra adjetivada como *jezebel* era hipersexualizada, seductora y explotadora de los hombres débiles y finalmente, la *mammy* o la mujer negra abnegada, amorsa y asexual.

⁷⁹ Estas imágenes y estereotipos históricos de las mujeres negras tienen consecuencias en la vida real para las niñas negras de hoy. Según Blake y sus colegas, "estos estereotipos son la base del sesgo implícito que da forma a la visión de muchos [adultos] de las mujeres negras [como]... sexualmente promiscuas, hedonistas y necesitadas de socialización [...] Tales "percepciones contaminadas... dan como resultado patrones de disciplina destinada a reformar la feminidad de las niñas afroamericanas en algo más 'aceptable [Traducción propia].

bordes, meterle una estaca a lo largo de aquel espinazo que se curvaba en una estúpida joroba, forzarla a enderezarse y escupir a la calle sus miserias. Pero ella las retenía allí donde sólo pudieran desbordar por sus ojos” (p. 94). Por ende, se evidencia cómo Pecola configura un cuerpo vulnerable y vulnerado por falta de las atenciones requeridas en este periodo de formación.

Y como si fuera poco, la escuela —como aparato ideológico— en lugar de ser garante de sus derechos y dignidades se ha adherido al sistema racista para invisibilizar y despreciar a Pecola por medio de su deshumanización:

Era la única alumna de su clase que se sentaba sola en un pupitre doble. Los maestros, a ella, siempre la habían tratado así. Procuraban no mirarla nunca, y sólo la solicitaban para alguna cosa cuando la llamada era general (p. 60).

De este comportamiento en las relaciones asimétricas escolares, sus propios compañeros de clase toman partido convirtiendo su nombre en un insulto general:

También sabía que si una de las colegialas quería mostrarse especialmente ofensiva con un chico, o buscaba obtener de él una respuesta inmediata, solía decir: «¡Bobby está enamorado de Pecola Breedlove! ¡Bobby se ha enamorado de Pecola Breedlove!», y no fallaba nunca: provocaba las risotadas de quienes la oían y la mofa iracunda del acusado (p. 60).

Sin embargo, la familia y la escuela no son los únicos lugares en los que la protagonista de *Ojos azules* es discriminada y humillada. En el entorno social más amplio del vecindario, el tendero de una tienda de abarrotes, un inmigrante asiático, la desprecia; su actitud de aversión crea en ella la consciencia de su fealdad y negrura lo que la impulsa a desear con veleidad sus ojos azules.

En algún punto fijo en el tiempo y el espacio él intuye que no necesita desperdiciar el esfuerzo de una mirada. No ve a Pecola, porque para él no hay nada que ver [...] Ella le mira y descubre un vacío donde debería haber curiosidad. Y algo más. La ausencia total de reconocimiento humano, como un vidrio separador. Ella no sabe qué es lo que mantiene en suspenso su mirada. Quizá se deba a que él es un adulto, o a que es un hombre, y ella una niña pequeña. Pero ella ha visto interés, desagrado, incluso ira, en ojos de hombres adultos. Aun así, aquel vacío no es una novedad. Tiene un cierto regusto: en algún lugar, muy en su fondo, subyace la aversión. Ella la ha adivinado al acecho en los ojos de todas las personas blancas. Eso es. La aversión debe de ser hacia ella, hacia su negrura. Todo en ella es fluido y expectante. Salvo su negrura, que es pavorosamente estática. Y es la negrura lo que cuenta, lo que crea aquel vacío con regusto a aversión en los ojos de los blancos (p. 64).

La corporeidad de la heroína de *Ojos azules* —como es percibida en el mundo que he descrito— le genera distintas situaciones negativas en su desenvolvimiento frente al

mundo, y que a su vez son el producto de una sociedad que no solo reproduce y racionaliza todo un sistema de opresión, sino que vive a cuesta con este:

Surgió en su interior un deseo de vomitar, pero, como siempre, sabía que no podía hacerlo.

—Por favor, Dios mío— susurró en la palma de la mano. Por favor, hazme desaparecer. Cerró los ojos con fuerza. Pequeñas porciones de su cuerpo parecían difuminarse. Ahora lentamente, después de prisa. Otra vez despacio. Sus dedos se marcharon uno a uno; luego desaparecieron completamente sus brazos, hasta el codo. Ahora los pies. Sí, aquello estaba bien. Las piernas, todas de golpe. Por encima de los muslos era más difícil. Tenía que estar perfectamente quieta y empujar. Su vientre no quería marcharse. Pero, finalmente, también él se borró. A continuación, el pecho, el cuello. La cara volvía a ser difícil. Casi había terminado, casi. Sólo quedaban sus ojos cerrados. Bien cerrados. Los ojos siempre quedaban. Por mucho que lo intentase nunca conseguía que sus ojos desaparecieran. ¿Qué sentido tenía, entonces? Los ojos lo eran todo. Todo estaba allí, en ellos (Morrison 2001: 59).

Pecola es invisibilizada incluso por la otredad, la maltrata y la agravian por su corporalidad, y al tener conciencia de ella, Pecola solo quiere desaparecer. El trauma generado por un ambiente familiar insano se conjuga con las actuaciones de los otros; en sus ojos, según ella, se encuentra el secreto para agradar: si sus ojos fueran distintos, azules, como los de Shirley Temple, con los de las muñecas blancas que se les regalan a otras niñas en navidad, como los ojos de las niñas blancas, su realidad completa, su ser, hacer y la percepción de los otros hacía ella cambiarían.

Las únicas mujeres que manifiestan afecto por Pecola sin importar su corporeidad son las tres prostitutas que viven en el segundo piso del almacén: mantienen conversaciones con ella, sin desatender que es una niña y que su hacer no es digno de serle presentado; le cuentan las aventuras de su vida y se refieren a ella con palabras de afecto. Es significativo el lugar que ocupan estas mujeres en la diégesis: su relato de vida da cuenta otras opresiones que ha ejercido el sistema de poder en sus cuerpos y en conjugación con el relato central de Pecola se teje una relación de complicidad entre sujetos marginados por el poder.

Las consecuencias de lo expuesto se han cristalizado en el estado mental de la heroína. Pecola detenta una fe y una inocencia inquebrantable que la llevan irremediabilmente a la locura. El soliloquio que mantiene en el final del universo composicional de la diégesis da cuenta del estado mental desequilibrado de la niña, producto de los rechazos, las vejaciones accionadas por su padre, las habladurías de la gente, la falta de atención y la desilusión ante el milagro incumplido luego de acudir por un milagro a la casa de Soaphead Church, quien le prometió unos ojos azules, *leitmotiv* de la vida de la heroína.

Por lo anteriormente presentado, es evidente cómo la heroína de *Ojos azules* está condicionada por la forma de *tipo*. Su axiología y actos estéticos dependen en gran

medida de su contexto y de la afectación que esta causa en ella. No logra causar un impacto más allá de las fronteras de su mundo, ni siquiera provoca un cambio axiológico en los adultos de su entorno. Dicho direccionamiento semántico da cuenta de la vigencia de las estratagemas coloniales vertidos en el cuerpo femenino negro y la incapacidad histórica de resistir a estos embates del monopolio del poder.

Hasta aquí, hemos hecho una descripción parcial del proceso de creación estética de *Ojos azules* (1970), teniendo en cuenta los postulados teóricos de Mijaíl Bajtín, las relaciones estéticas, y la construcción y dotación de un nuevo sentido a un fragmento de la realidad modelizado por medio del acto estético y que, sin lugar a duda, está mediado por los valores históricos y sociales de la obra.

Toni Morrison, en su calidad de autora real de la obra ha hecho una modelización literaria de los valores sociales e históricos entramados en la historia de la heroína, entrando en dialogismo con las idiosincrasias del sistema colonizador y ha expuesto los conflictos concretos con los cuales esta niña en tanto ser social, comunicativo, político y performativo. Así pues, la crítica sociohistórica que realiza en su obra logra una construcción artística relevante, dado que no solo plantea la radiografía interseccional de los parámetros normativos, sino que su tesis ideológica respecto a la poca pertinencia del *Black is beautiful* de la época posee un valor determinante para la arquitectónica compositiva de su obra.

La postura de Morrison expone la limitación del *Black is beautiful* al ser una construcción nominal que pretendió posicionar lo negro como una estética diferenciada por medio del renacimiento de Harlem como un marco social. A pesar de los logros alcanzados nivel artístico y cultural que posibilitarían la posterior lucha por los derechos civiles de la comunidad afroamericana, este no significó un cambio o evolución interna o externa en la concepción de la belleza; la incidencia de Harlem no permeó todas las capas sociales norteamericanas, e incluso ni siquiera las de la comunidad negra y de color, puesto que se han arraigado durante décadas la asimilación de los modelos etnocéntricos que desplazan todo intento de deconstrucción.

Así pues, he dado cuenta del proceso estético de Toni Morrison en *Ojos azules* (1970), obra que oscila entre la belleza y la violencia, problemas capitales en la historicidad de las mujeres negras. En este sentido, estos dos ejes tienen su punto de encuentro en el cuerpo como escenario de disputa frente a los ideales hegemónicos que, a la vez, atraviesa el tejido novelesco y se instaura como campo semántico que da sentido a las imposiciones y lecturas coloniales que continúan socavando la vida y dignidad de los seres racializados.

***Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968): una historia de estereotipos**

En la América colonial del siglo XVII los estereotipos —construidos *a priori* para reducir las amenazas para el *statu quo*—, determinaron la posición de las mujeres negras, esclavizadas y sometidas al racismo, al clasismo y al (hetero)sexismo. La figura de la bruja es un ejemplo a través del cual se daba cuenta de los dispositivos de señalamiento y vigilancia histórica y arquetípicamente construida por los entes de poder. Este arquetipo es retomado y resignificado por Maryse Condé en su novela *Yo, Tituba, la bruja negra Salem* (1986) para saldar los vacíos existentes en torno a las construcciones sociohistóricas de la esclavitud, narrada siempre por sus perpetradores y no por sus protagonistas, cuestionando así las imposiciones coloniales por medio de la reconstrucción de identidades subalternas silenciadas por el relato oficial.

En *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968), Maryse Condé responde al vacío histórico del relato de Tituba, una esclavizada del siglo XVI que fue partícipe de los procesos de brujería y de la que solo reposa su nombre en los anales de la historia. A su vez, esta obra representa las preocupaciones de las ciencias humanas puesto que une a un cúmulo de intentos desde las distintas ciencias humanas y sociales por cubrir los vacíos existentes en la comprensión de la mujer negra esclavizada, como lo planteaba Angela Davis en *Mujer, raza y clase* (1981):

La necesidad de emprender un estudio de estas características no sólo se justifica en aras de la precisión histórica, sino que las lecciones que se pueden extraer del periodo de la esclavitud arrojarán luz sobre la batalla actual de las mujeres negras, y de todas las mujeres, por alcanzar la emancipación (p. 13).

Al mismo tiempo, esta obra se enmarca en los procesos de reparación a nivel histórico que, como plantea Paul Ricoeur (2000), el oficio de la memoria requiere de la asignación plural del recuerdo, de modo que, el uso del *yo narrativo* permite la apropiación de la historia. Y en ese orden de ideas, Condé da voz a un personaje históricamente silenciado —del cual solo se conoce su nombre por los registros que brindan los procesos históricos de la cacería de brujas en Salem—, y finalmente da cuenta de las falacias del sistema moderno/colonial, a la vez que abre paso a una nueva construcción de la narrativa del periodo esclavista.

Bajo estas intencionalidades, Maryse Condé toma a Barbados y Salem (Massachusetts) entre los siglos XVII y XVIII como escenarios espacio temporales del mundo novelado; y así dar cuenta de la configuración del sistema de poder colonial atravesado por la religión y sus estratagemas de dominación en el periodo esclavista. En este orden de ideas, la configuración estética de los fragmentos de realidad modelizados en *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968) posee una afectación ambivalente en la autora, puesto que continuamente existe un oscilamiento en su mundo volitivo de amor hacia Barbados y un sentimiento de derrota frente a los procesos esclavistas que se llevaban a cabo en las diferentes plantaciones.

En esa medida, el trazado ideológico de la obra pone de relieve las confrontaciones del sistema colonial anclado en el poder que ejercía la iglesia Católica, como aparato ideológico, para mantener la matriz de dominación por su participación en la perpetración de los estereotipos y cómo la hegemonía del poder se valía de estas estratagemas para mantener el dominio.⁸⁰ medio de la esclavitud y de la creación de estereotipos

Ahora bien, expuesto el voluntarismo creativo es pertinente poner de relieve al narrador de esta obra. *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* presenta, en términos bajtinianos, un narrador que coincide con el personaje (1985: 22). Tal estrategia narrativa brinda coherencia a las intencionalidades de la autora real en su interés ético-estético en desafiar las identidades construidas por el sistema colonial esclavista y asignar otras voces a la configuración histórica de los juicios de Salem de 1693.

Por ende, la extraposición desde la cual Tituba como narradora y protagonista relata su vida es mínima, y ello contribuye a que sus momentos de conclusividad, como parte de la totalidad integradora del universo novelado, sean fragmentarios e inconclusos puesto que existe una tensión ético-cognoscitiva dado que su visión, tanto de sí misma como de las fronteras de su mundo, es limitada dada su posición como narradora de sus propios hitos. A pesar de ello, Tituba como narradora permite que otros personajes como sujetos dialógicos de su devenir expresen su visión sobre ella y el mundo, condición que genera un conflicto de consciencias y que, a su vez, da cuenta del trazado ideológico y social que permea la composición de la obra mientras contribuye a la configuración estética de Tituba como centro compositivo de su propia narrativa.

Así, el *yo narrativo* de esta obra nace de una complicidad estética entre Maryse Condé como autora real y Tituba como un personaje histórico reconocido en los procesos de los juicios de Salem; de ello da cuenta en *incipit* prefacial de la obra:

Tituba y yo hemos vivido en estrecha intimidad durante un año.
En el transcurso de nuestras interminables conversaciones
me ha dicho cosas que no había confesado a nadie (1986: *s.p.*).

A partir de este *leitmotiv*, la obra de Condé pasa a revestir las condiciones del género autobiográfico en su forma confesional. Es válido evidenciar que la obra cuenta con un paratexto: una nota histórica de la cual es posible entender que Maryse Condé quiso brindarle a Tituba como personaje histórico una voz propia para relatar su vida desde la vastedad que ofrece la literatura. De ahí, que considere que esta obra es una confesión que surge *in media res* de los procesos de brujas que se llevaron a cabo en Salem entre los años 1692 y 1693; y en consecuencia que el uso del yo narrativo como estrategia de

⁸⁰ Es pertinente resaltar que la esclavitud no es propiamente un invento de la iglesia Católica; si bien se tomaron algunos postulados como la pureza en términos del fenotipo, no existe una participación directa en este sistema económico. Del mismo, el estereotipo de la bruja es una construcción premoderna basada en el sistema de vigilancia sobre los cuerpos femeninos y que proviene de la Europa del siglo XIV; posteriormente este fenómeno sería extendido por el mundo colonial.

composición textual obedezca a la necesidad de un relato de autoridad frente al silenciamiento de Tituba como mujer, negra, bruja y esclavizada, y que, al mismo tiempo deconstruye y exhibe las falacias de la colonialidad del saber frente al discurso historiográfico, pues la misma nota de Maryse Condé expone que:

Hacia 1693, Tituba, nuestra heroína, fue vendida por el precio de su «pensión» en la cárcel, de sus cadenas y de sus grilletes. ¿A quién? El racismo, consciente o inconsciente, de los historiadores es de tal envergadura que ninguno lo recuerda. [...] En cuanto a mí, le he ofrecido el final que me gusta (1986: 157).

De este modo, el voluntarismo de Maryse Condé vertido en el artificio de narrador-personaje de Tituba es coherente con su postura estética e ideológica dado que la narrativa en primera persona, como parte del desenvolvimiento volitivo de la autora real, adquiere importancia en el devenir del mundo novelado y del mundo de la vida al subvertir la realidad histórica colonial y al cuestionar la autoridad discursiva de la época. En ese sentido, planteo una revisión de la configuración del personaje femenino desde su propia mirada por medio de la descripción valorativa del proceso de creación verbal desde la perspectiva de Mijaíl Bajtín para analizar la construcción de la identidad femenina en la América colonial.

Tituba Indien⁸¹ como narradora y protagonista de su propia historia —una pseudo-autobiografía como planteó Marha Celis (*s.a.*)— ejerce el oficio narrativo desde un espacio y una temporalidad imprecisa a partir del registro discursivo. Lo que sí es posible evidenciar es que posee un dominio olímpico de las fronteras del mundo novelado y un amplio nivel de consciencia de su quehacer, puesto que su narrativa conjuga el pretérito narrado con un condicional o potencial narrativo que dan cuenta del conocimiento futuro de los hechos a narrar, así como una consciencia dialógica que narra en una suerte de futuro condicional. Ello a pesar de que su forma narrativa posee limitaciones de construcción.

Un imperativo que da cuenta de este tipo de narrativa, así como determina el ser del personaje en su contexto histórico es un *leitmotiv* en la obra:

—Sufrirás mucho en la vida. Muchísimo.
Estas palabras me hundieron en el dolor, fueron pronunciadas con calma,
acompañadas por una sonrisa.
—Pero sobrevivirás (p. 12).

Este destino declarado por Man Yaya, cuidadora y maestra de Tituba, sentencia el desarrollo emocional y volitivo de la heroína. A raíz de este, en cualquier situación compleja de afrontar Tituba recuerda que pese a su hostil entorno ella sobrevivirá.

⁸¹En otras traducciones de la obra aluden a su apellido, obtenido del “vínculo conyugal” como Indio.

Tal uso de los tiempos narrativos evidencia que Tituba se encuentra en un plano espaciotemporal que rompe las lógicas del orden lógico establecido. En ese sentido, al final de la narrativa es donde se da cuenta de esta ubicación; el epílogo de esta presenta una Tituba que se encuentra con los invisibles, y en esa medida, es posible comprender su forma narrativa desde la cosmovisión de su cultura.

A la luz de estas consideraciones sobre el tiempo narrado y sus particularidades, es necesario configurar el mundo novelado a partir de tres momentos clave para las relaciones estéticas del cuerpo de la heroína: su origen, el viaje y el retorno. Vale la pena resaltar que todos ellos contribuyen en la configuración del cuerpo y la violencia como campos semánticos del universo novelado y que, a su vez, dan cuenta de los patrones sociales y culturales de la época en el que se ambienta el relato.

En este orden de ideas, retomo el *incipit* novelesco da cuenta de una forma aberrante de dominación colonial frente a la marginalidad que convoca el cuerpo de las mujeres negras:

Abena, mi madre, fue violada por un marinero inglés en el puente del *Christ the King* un día de 16** cuando el velero navegaba hacia Barbuda. Yo nací a consecuencia de esta agresión. De este acto de odio y de desprecio (1968: 8).

La violación entonces entra a ser el eje articulador de las tensiones que se convocaran en el cuerpo de Tituba como heroína de la trama novelesca; tal como lo expresaba anteriormente en el relato de violación de Pecola, esta es la forma sexuada y racializada como el patriarcado ha ejercido históricamente su poder de dominación en el cuerpo de las mujeres negras; frente a este tipo de situaciones bastantes comunes en el espacio colonial, Angela Davis resalta que:

En tanto que mujeres, las esclavas eran esencialmente vulnerables a toda forma de coerción sexual. Si los castigos más violentos impuestos a los hombres consistían en flagelaciones y mutilaciones, las mujeres, además de flageladas y mutiladas, eran violadas. De hecho, la violación era una expresión descamada del dominio económico del propietario y del control de las mujeres negras como trabajadoras por parte del capataz (p. 16).

De este modo, se comprenden las implicaciones emocionales y volitivas de una maternidad causada por una violación y anclada en la esclavitud. Además de ello, Abena es una adolescente de 16 años, con la tez negra como el azabache y una princesa descendiente de la tribu de los ashantis (1968: 8), rasgos que se fusionarían con aquellos del marino inglés para dar origen a su singular hija —otra hija de las nuevas etnicidades, según lo expuesto por Stuart Hall—, pero, a pesar de ello, su piel seguiría cargando con la genética dominante de su madre; herencia que, leída desde el entorno esclavista y colonial determinaría su destino y también el desenlace de la trama novelesca. Dadas estas circunstancias iniciales, la configuración de Tituba como totalidad de sentido de la

arquitectónica novelesca está marcada por las múltiples pérdidas que componen su universo de sentido en el mundo novelado; en esa medida, analizaré la construcción de sus totalidades desde un panorama que tenga como eje central la pérdida.⁸²

En el contexto esclavista del siglo XVII nace Tituba, producto de la violación de madre por un marinero inglés, cuando iban rumbo al puerto de Bridgetown en Barbados. La protagonista de la historia es arrojada en la vida del mundo bajo estas condiciones, con una madre carente de afecto y quien, posteriormente, fue ahorcada por el dueño de la plantación y Yao, su padre putativo, quien eligió la muerte como una forma de liberarse de la esclavitud; Tituba es criada y educada en el arte de la naturaleza por Man Yaya, una anciana nago que conoce los secretos de las plantas y de los animales, así como la comunicación con el mundo de los muertos, a quienes llama, los invisibles; esta transmite sus secretos a Tituba y la acompaña hasta sus 14 años, época en la que fallece. En esa medida, la configuración del devenir de Tituba está marcada por la pérdida y la soledad; y sumado a ello, la imperativa sentencia de Man Yaya: "Sufrirás mucho en la vida. Muchísimo [...] pero sobrevivirás" (p.12).

Al margen de la plantación y de la vida de los esclavos, Tituba ha construido su vida en libertad. Hasta el día en que conoce a John Indien, un esclavo mestizo quien la invita a vivir en su plantación al mando de Susana Endicott. Dominada por las pasiones Tituba accede a la esclavitud del mundo colonial y a la esclavitud de la dominación y dependencia masculina, aun cuando Man Yaya, como una invisible que siempre la acompañó, la previno sobre esta elección: "Los hombres no aman. Poseen. Avasallan [...] —No tengo más que mirarle para ver que es un negro vacío, todo aire y desfachatez" (p. 17).

Bajo estas nuevas condiciones, Tituba vive las experiencias desgarradoras y humillantes de las esclavizadas, dada su corporalidad y su fama de ser hija de Abena y criada por Man Yaya la adjetivan como bruja con desprecio y oprobio, hasta tal punto en que usa sus saberes contra la dueña de la plantación provocándole una afección humillante. Cuando Susana Endicott ya sentía cercana su muerte y como forma de venganza, vendió sus esclavos a Samuel Parris, un reverendo que está a punto de viajar al pueblo de Salem en Boston (Norteamérica).

Una instalada en el pueblo de Salem, Tituba comienza a vivir los tormentos de esta sociedad colonial de doble moral refugiados bajo el manto del cristianismo. A pesar de tener sus dones solamente para el bien, esta lectura no fue la misma que percibieron en las amigas de Elizabeth Parris, la esposa del reverendo Samuel Parris, y mucho menos su hija Betsy y su sobrina Abigail, así como el resto de las mujeres del pueblo, quienes se ensañaron contra Tituba para hacer creer que estaban embrujadas. Ello condujo a los

⁸² La pérdida y las consecuencias de estas eclosionan en la construcción de la identidad de Tituba, aspectos que serán ampliados en el capítulo 3.

hombres del pueblo a notificar y encarcelar a todas aquellas mujeres de las cuales se tenía la sospecha de que habían hecho un pacto con Satanás, entre ellas Tituba.

La cárcel tuvo algunas consecuencias para la protagonista y contribuyó en la construcción de su identidad —siempre vista como un proceso dialógico e inacabado—. Durante esta estadía forjó una amistad con Hester, su compañera de celda, compartían la desdicha de ser mujeres en un mundo de dominio masculino, pues a pesar de las distinciones raciales tan marcadas en el orden colonial “«Blancos o negros, la vida trata demasiado bien a los hombres” (p. 97). Por otro lado, su hombre, Jonh Indien, buscó otra vida al margen de los juicios de Salem, hecho que, sumado a lo anterior llevan a Tituba a utilizar sus saberes para provocarse un aborto, puesto que “Para una esclava, la maternidad no es una dicha. Se limita a dar a un mundo de servidumbre y de abyección, un pequeño inocente cuyo destino será imposible de cambiar” (p. 48).

Esta respuesta de Tituba frente a su maternidad tiene sentido cuando Angela Davis da cuenta de las motivaciones de las mujeres negras en la época esclavista:

Las mujeres negras se han practicado abortos a sí mismas desde los primeros días de la esclavitud. Muchas mujeres esclavas se negaban a traer niños a un mundo de eterno trabajo forzoso en el que las cadenas y los latigazos, así como el abuso sexual a las mujeres, eran las condiciones diarias de vida [...] ¿Por qué razón eran tan comunes durante la esclavitud los abortos autopractcados y los actos de infanticidio indeseados! No porque fueran la solución que las mujeres negras habían encontrado a su penosa situación, sino, más exactamente, porque estaban desesperadas. Los abortos y los infanticidios eran actos de desesperación que no obedecían a un rechazo al proceso biológico en sí de la fecundidad, sino a las condiciones opresivas de la esclavitud (2005: 205-206)

De este modo, se comprende que Tituba como mujer que representa la figura femenina del mundo colonial erige el aborto como una práctica de resistencia ante el sistema esclavista colonial que se nutría de la reproducción de los esclavizados para obtener más mano de obra en aras de la acumulación de capital.

Posteriormente y gracias a un indulto general proveniente de Londres, Tituba fue puesta en libertad en 1693 y su deuda fue pagada por Benjamín Cohen de Azevedo, un judío portugués, a quien serviría hasta el día en que confundieron sus lugares de amo y sierva en una relación de fornicación. Benjamín finalmente le otorga su anhelada libertad para regresar a Barbados, donde una vez más, al no prescindir de los hombres, entra en relación con Christopher, uno de los jefes de la resistencia cimarrona y con quien finalmente acaece perseguida por buscar la libertad de los suyos.

Estos son pues los hitos que configuran, grosso modo, la vida de Tituba en el devenir verosímil del mundo novelado. Por ello, presentaré una descripción de su construcción como totalidad de sentido de la obra para evidenciar las relaciones de dominación

ejercidas en el mundo colonial sobre el cuerpo de la mujer negra y en su condición de esclavitud, sumado a los imperativos morales que provocan los estereotipos, en este caso la configuración de Tituba como bruja.

La esclavitud es la primera experiencia de pérdida que da origen a Tituba, su vida y relato. La brutal estrategia de expropiación y desarraigo de su tierra y la sórdida profanación del cuerpo de Abena, su madre, constituyen los hitos fundaciones que determinan el destino de la heroína y el trazado estético e ideológico de la obra. La formación de Tituba inicia en el seno de una plantación de algodón en Barbados; si bien, su madre lamentó su sexo por las debilidades que este encarnaba: "Mi madre lamentó con lágrimas que yo no fuera un niño. Le parecía que la suerte de las mujeres era aún más dolorosa que la de los hombres. Para librarse de su condición debían acceder a los deseos de aquellos mismos que las tenían en servidumbre y acostarse en sus camas" (p. 10); su padre putativo, Yao,⁸³ en cambio, la consideraba hija de su amor, e inclusive fue el quien le dio nombre:

Después, cogiéndome por los pies, presentó mi cuerpo a los cuatro confines del horizonte. Fue él quien me dio mi nombre: Tituba. Ti-Tu-Ba. No es un nombre ashanti. Sin duda, Yao, al inventarlo, quería demostrar que yo era hija de su voluntad y de su imaginación. Hija de su amor" (p. 11).

Gracias a Yao, los primeros años de su vida transcurrieron entre la cotidianidad de la vida en la plantación. No obstante, la falta de amor de su madre era evidente:

¿Cuándo descubrí que mi madre no me quería? Quizá cuando alcancé la edad de cinco o seis años. Aunque yo había nacido con la tez algo rojiza y los cabellos absolutamente crespos, le recordaba continuamente a aquel blanco que la había poseído en el puente del *Christ the King* en el medio de un círculo de marineros, mirones obscenos. A cada instante le traía a la memoria su dolor y su humillación. Cuando me acurrucaba cariñosamente sobre ella como les gusta hacer a los niños, me rechazaba inevitablemente. Cuando le pasaba los brazos alrededor del cuello se apresuraba a desasirme. Sólo obedecía las órdenes de Yao...

—Siéntala sobre tus rodillas. Bésala. Acaríciala...

Sin embargo, yo no sufría por aquella falta de afecto, pues Yao me amaba por los dos (p. 11).

En virtud de ello, Tituba da cuenta de los sentimientos de su madre hacia ella:

Mi madre lamentó con lágrimas que yo no fuera un niño [...] ¿Cuándo descubrí que mi madre no me quería? Quizá cuando alcancé la edad de cinco o seis años. Aunque yo había nacido con la tez algo rojiza y los cabellos absolutamente crespos, le recordaba continuamente a aquel blanco que la había poseído en el puente del *Christ the King* en

⁸³ Yao era un esclavizado que trabajaba en la plantación y que en múltiples ocasiones había intentado huir. Darnell Davis le entregó a Abena una vez su estado de gestación fue evidente.

el medio de un círculo de marineros, mirones obscenos. A cada instante le traía a la memoria su dolor y su humillación. Cuando me acurrucaba cariñosamente sobre ella como les gusta hacer a los niños, me rechazaba inevitablemente. Cuando le pasaba los brazos alrededor del cuello se apresuraba a desasirme (1968: 10).

Abena, la madre de Tituba, fue una mujer consciente de las connotaciones de su cuerpo como un territorio de disputa para el colonizador puesto que: "Le parecía que la suerte de las mujeres era aún más dolorosa que la de los hombres. Para librarse de su condición debían acceder a los deseos de aquellos mismos que las tenían en servidumbre y acostarse en sus camas" (p. 10). Vale la pena anotar que el destino de Abena cambió cuando, a modo de castigo, fue entregada a Yao, otro esclavizado de la plantación, con quien conocería "la triste felicidad de los esclavos" (1986: 9), y quien sería, a su vez, un padre putativo para Tituba. Bajo estas condiciones, Tituba creció en la plantación de Darnell, hasta el día fatídico en que su madre, por defenderse de otra vejación, arremetió en su contra:

Darnell estaba de pie a menos de un metro de ella. Se había quitado la camisa, desabrochado el pantalón descubriendo la blancura de su ropa interior y su mano izquierda hurgaba a la altura de su sexo. Mi madre gritó volviendo la cabeza en mi dirección.

—¡El machete! ¡Dame el machete!

Obedecí lo más deprisa que pude, agarrando la enorme hoja con mis manos endebles. Mi madre asestó dos golpes. Lentamente la camisa de lino blanco se tiñó de escarlata.

Ahorcaron a mi madre (p. 11).

Es necesario poner de relieve cómo la violación en la época esclavista funcionaba como una estrategia de dominación: "En tanto que mujeres, las esclavas eran esencialmente vulnerables a toda forma de coerción sexual [...], además de flageladas y mutiladas, eran violadas. De hecho, la violación era una expresión descamada del dominio económico del propietario y del control de las mujeres negras como trabajadoras" (Davis 2005: 15). Por lo tanto, la vida de Tituba estuvo atravesada por la violencia sexual: fue fruto de la misma y perdió a su madre cuando esta evitó la repetición de esta vivencia.

Posterior a esta situación, Tituba pierde a su padre adoptivo puesto que también es castigado por el crimen de su compañera y vendido a otro plantador; no obstante, en un acto de insubordinación Yao traga su lengua y muere. La muerte ejerce su influjo para consolidar la pérdida de su núcleo familiar, y con ello, de la plantación: "En cuanto a mí, con apenas siete años, Darnell me expulsó de su plantación. Hubiera podido morir si la solidaridad de los esclavos, raramente desmentida, no me hubiera salvado" (p. 12).

Frente a este panorama de pérdida y abandono, surge una de las peripecias de su vida: despojada de la plantación, Tituba es "adoptada" a los 7 años por una anciana. Yetunde era su nombre nago, popularmente conocida como Man Yaya. Fue ella quien inició a Tituba en los poderes desconocidos de la naturaleza y la comunicación con los invisibles:

Man Yaya me enseñó todo sobre las plantas. Las que dan sueño. Las que curan úlceras y yagas. Las que hacen confesar a los ladrones. Las que calman a los epilépticos y los sumen en un beatífico descanso. Las que ponen en labios de los airados, de los desesperanzados y de los suicidas, palabras de esperanza. Man Yaya me enseñó a escuchar el viento cuando se levanta y mide sus fuerzas sobre las chozas que se dispone a abatir. Man Yaya me enseñó todo sobre el mar, las montañas y los cerros. Me enseñó que todo vive, tiene un alma, un aliento. Que todo debe ser respetado. Que el hombre no es un amo recorriendo a caballo su reino (p. 12).

Tal cambio en el destino vino, a su vez, con una sentencia, por parte de Man Yaya que determinaría el rumbo de sus acciones puesto que la vida de Tituba estaría sometida al sufrimiento y a pesar de ello sobreviviría, como ya se había mencionado anteriormente.

De este modo, la sentencia de Man Yaya acompaña a Tituba por su propia narración y, a su vez, configura su totalidad temporal. Cabe resaltar que es el mayor plano de desarrollo de la heroína puesto que su posición narrativa le permite realizar procesos de concienciación de sus vivencias y exponer un desarrollo emocional y volitivo profundo. No obstante, una vez más, Tituba queda sola: "Pocos días después del aniversario de mis catorce años su cuerpo sucumbió a la ley de la especie. No lloré al enterrarla. Sabía que no me quedaba sola y que tres sombras se turnaban a mi alrededor para velar por mí" (p. 12). He aquí también un indicio que marca su destino, puesto que además de las constantes pérdidas y del abandono sufrido también la soledad se une a su configuración; a pesar de ello, en su narración pretérita consta que esta fue su época de felicidad: "Hoy me doy cuenta de que fueron los momentos más felices de mi vida. No estaba nunca sola puesto que mis invisibles estaban a mi alrededor, pero sin oprimirme nunca con su presencia" (p. 14).

Resignada a estar sola, Tituba construyó una suerte de choza en los límites de la plantación y cerca del río Odorme, puesto que Darnell decidió vender su plantación para regresar a Inglaterra y sus esclavos fueron subastados en el puerto de Bridgetown. Ahora Tituba gozaba de la libertad tan anhelada por los esclavos:

Estaba lejos de los hombres y sobre todo de los hombres blancos. Era feliz. Por desgracia todo iba a cambiar.

Un día, un fuerte viento derribó el gallinero y tuve que ir en busca de mis gallinas y de mi hermoso gallo de cuello escarlata, alejándome de los límites que me había fijado. En una encrucijada tropecé con unos esclavos que conducían un carro de cañas al molino. Triste espectáculo [...] Me quedé estupefacta. ¿Qué leyendas se habían tejido a mi alrededor? Parecían temerme. ¿Por qué? Hija de una ahorcada, reclusa a orillas de una charca, ¿no era natural que me compadecieran? Comprendí que sobre todo me asociaban con Man Yaya, de quien todos desconfiaban. ¿Por qué? Man Yaya había empleado sus dotes en hacer el bien. Incesantemente siempre el bien. Aquel terror me

parecía una injusticia. Debían de haberme acogido con gritos de alegría y de bienvenida. A la vista de tantos males y dolores yo hubiera actuado lo mejor posible. Estaba hecha para curar y no para asustar (p.14).

Este contacto transformó su vida y le dio nuevos derroteros: “dar a conocer mi verdadero rostro” (p. 15), y ello, en el hilo narrativo de la configuración de su personaje adquiere relevancia para las totalidades espaciales, temporales y las miradas de los personajes de su entorno que ayudan a construir a Tituba desde las esferas que para ella misma son desconocidas o inaccesibles, pues como ya lo mencionó Bajtín:

El sobrante de mi visión con respecto al otro determina cierta esfera de mi actividad excepcional, o sea el conjunto de aquellos actos internos y externos que tan solo yo puedo realizar con respecto al otro y que son absolutamente Inaccesibles al otro desde su lugar: son actos que completan al otro en los aspectos donde uno mismo no puede completarse (1985: 29).

Esta limitación en su propia construcción dada la persona narrativa es suplida por la mirada de los otros personajes de su entorno, quienes completan su corporalidad en los términos bajtinianos. En esta nueva intención de darse a conocer a los de su mundo, Tituba conoce a John Indien, primera mirada que fractura su ser y que, sin lugar a duda, abre paso a un nuevo estadio de su desarrollo:

—¡Hey! ¿Eres Tituba? No es de extrañar que la gente tenga miedo de ti. ¿Has visto qué pinta tienes? [...] —No, no es de extrañar que la gente tenga miedo de ti. No sabes hablar y tus cabellos están enmarañados. Sin embargo, podrías ser hermosa. Se acercó con audacia (Condé 1968: 16).

A partir de ahí Tituba entrará en el círculo de relaciones y pretensiones del mundo esclavista colonial. En primera instancia, le hacen eco las expresiones de John Indien sobre su corporalidad; le preocupa su belleza y cómo la perciben los demás: “Hasta entonces nunca había pensado en mi cuerpo. ¿Era guapa? ¿Era fea? Lo ignoraba. ¿Qué me había dicho él? «Sabes, podrías ser hermosa»” (p. 18). Estos imperativos lanzan a Tituba a la sociedad colonial, quien es percibida por la lectura que hacen de su cuerpo como una bruja:

—¡Ay! ¿Qué me haces bruja?

Hablaba en broma. Sin embargo me invadió la tristeza.

—¿Qué es una bruja?

Me di cuenta de que en su boca la palabra estaba llena de oprobio. ¿Y eso por qué? ¿Por qué? La facultad de comunicar con los invisibles, de mantener un lazo constante con los desaparecidos, de cuidar, de sanar, ¿no es una gracia de la naturaleza superior que debe inspirar respeto, admiración y gratitud? En consecuencia, la bruja, si así quieren nombrar a la que posee esta gracia, este don, ¿no debería ser mimada y reverenciada en lugar de temida? (p. 19).

Tal lectura de su corporalidad y formación es una constante en todos los entornos de desarrollo de la heroína: la mirada reprobatoria de los mismos esclavizados y aun más de los blancos constituyen el sinsabor de la vida de Tituba. Su cuerpo es un territorio marcado por el influjo patriarcal y colonial, y a ello se suma la connotación de su fototipo: "En Bridgetown, Susana Endicott ya me había comunicado que, a sus ojos, mi color era señal de mi intimidad con el demonio [...]En Salem, esta convicción era compartida por todos" (p. 60).

De este modo, la percepción de su cuerpo está asociada a la vigencia de los estereotipos que configuran el fototipo con un aspecto moral y espiritual que determina al sujeto. Si bien las bases fundacionales del racismo están ancladas en una teoría pseudocientífica que preservaba la pureza de la sangre, también hay un argumento de carácter moral que contribuía a la jerarquización racial, y que se expresa en el registro narrativo: "—Es cierto que el color vuestra piel es la señal de vuestra Condénación [...] "(p. 40); de esta forma lo señaló Samuel Parris, el reverendo que compró a Tituba y, que a su vez, dentro de la diégesis representa la autoridad e imaginario del mundo religioso.

A pesar de ello, la bondad de Tituba y su devenir volitivo ejercen otro tipo de imaginario frente a otras personas, tal es el caso de Elizabeth Parris como antítesis de Susana Endicott. La esposa del reverendo Parris, quien tiene una percepción diferente de Tituba:

Me acerqué a ella y me hizo señal de sentarme a su lado
murmurando:

—¡Qué bella eres, Tituba!

—¿Bella?

Pronuncié aquella palabra con incredulidad pues el espejo que me habían tendido
Susana Endicott y Samuel Parris me había persuadido de lo contrario (p. 38)

Conmovida por la bondad de Tituba y bajo otro lente, el trato de Elizabeth es humanizador. Su propio estado de convalecencia y las ayudas brindadas por Tituba le ayudan a sobrellevar el peso de un matrimonio sin amor, pues ella misma expresa: "— ¡Bienaventurada si crees que tu marido puede ser un compañero amable y si el contacto de su mano no te produce un escalofrío a lo largo de la espalda!" (p. 38). Tal expresión por parte de una mujer blanca y con privilegios se articula con la apreciación hacia el mundo masculino que comparten las mujeres del entorno colonia, que si bien mantienen distancia sí se continúan algunas diferenciaciones de género.

Vale la pena, poner de relieve este aspecto puesto que, dentro del desenvolvimiento como totalidad de sentido en el universo narrativo, las masculinidades coloniales y su lectura desde el lente femenino juegan un papel significativo. Ya Man Yaya había advertido a Tituba sobre John Indien como primer hombre que la somete a procacidades de la carne y a los infortunios de la esclavitud, puesto que, es por él, que Tituba se aparta de su libertad y el asume el yugo del sistema colonial más bien de la esclavitud porque,

aunque era libre vivía escondida y esto era porque era una mujer negra cerca de plantaciones; de igual modo, Abena su madre, la previno sobre el infortunio de su vida respecto a los hombres:

Cuando los últimos mechones lanudos caían al agua oí un suspiro. Era mi madre. No la había llamado y deduje que la inminencia de un peligro la hacía salir de la invisibilidad. Gimió.

—¿Por qué las mujeres no pueden prescindir de los hombres? Ahora vas a ser arrastrada al otro lado del agua...

Sorprendida la interrumpí:

—¿Al otro lado del agua?

Pero no explicó nada más repitiendo en un tono de angustia:

—¿Por qué las mujeres no pueden prescindir de los hombres?

Todo ello, las reticencias de Man Yaya, los lamentos de mi madre, habrían podido inclinarme a la prudencia. No fue así. El domingo me encaminé a Carlisle Bay (p. 18).

Cuando Tituba se preocupó por su aspecto físico después del encuentro con algunos esclavizados, entre ellos John Indien, su madre le da una nueva sentencia que no fue debidamente escuchada: los hombres serían su perdición. A su vez, el panorama negativo frente a la masculinidad continua con Elizabeth Parris y finaliza con Hester, compañera de celda de Tituba, durante su estadía en la cárcel; esta también le sentencia: “—Déjame en paz y no me nombres a tu desgraciado compañero. No vale mucho más que el mío. ¿No debería estar aquí compartiendo tu angustia? Blancos o negros, la vida se porta bien con los hombres” (p. 90).

Todo ello, permite evidenciar cómo las jerarquías del poder colonial respecto al género favorecen —o diferencian— a los hombres y cómo, independientemente, del factor racial las mujeres siempre ocupaban un puesto de desventaja frente al poder, puesto que en la estratificación las mujeres tenían un lugar de sumisión y obediencia. No obstante, este análisis da cuenta de la necesidad de “Entender los rasgos históricamente específicos de la organización del género en el sistema moderno/colonial de género (dimorfismo biológico, la organización patriarcal y heterosexual de las relaciones sociales) es central a una comprensión de la organización diferencial del género en términos raciales” (Lugones 2008: 78) para comprender cómo han operado las diferencias de género desde una lectura interseccional.

Ahora bien, el traslado de Tituba y John Indien a Salem, un pueblo religioso y con otro tipo de costumbres —sumado a los estereotipos que se forman como producto de la religiosidad, que en tanto aparato ideológico de Estado debe gestar para seguir reproduciendo su estabilidad—, representó un exabrupto, puesto que los cuidados propiciados a las niñas Parris por parte de Tituba fueron usados en su contra, así lo expresará Betsy: “¿Tú hacer el bien? Tú eres una negra, Tituba. Tú sólo puedes hacer daño. Tú eres el mal” (p. 70). Su quehacer es cuestionado por los prejuicios que se

asocian a su color desconociendo las vivencias y otorgando credibilidad a los preconceptos naturalizados y socialmente aceptados frente a los descendientes de africanos.

Todas estas miradas construyen la totalidad espacial de Tituba y la significación que tiene la misma dentro del devenir novelesco. Una vez más, es la representación del el cuerpo en las prácticas y discursos coloniales quien aporta las significaciones que determinan los derroteros de las estratificaciones así como del direccionamiento volitivo de los individuos frente a la otredad negra, exhibiendo cómo operan los estratagemas del sistema colonial y, en este caso propiamente, desde las mismas imposiciones que hicieron posible el comercio transatlántico y, con ello, la esclavitud como una forma de explotación y deshumanización de millones de seres; a pesar de estar regulados por un sistema de valores y creencias que iba en detrimento de estas prácticas. Sin embargo, aunque la presentación de Tituba esté determinada por las distintas voces del poder colonial y sus críticas cotidianas esto se contrapone a la voz de la protagonista, la narración en primera persona brinda mayor desarrollo a la totalidad temporal de Tituba como constructora de la trama novelesca. Desde temprana edad esta heroína experimentó la pérdida, la soledad y el abandono como aspectos configuradores de su psiquis y que, por tanto, la llevarían por el devenir de su vida a encontrar las estrategias para solventarlos. A pesar de las consecuencias emocionales que causó la violación de su madre y su posterior deceso, estos aspectos fueron fundacionales para el desarrollo volitivo de la heroína y sus propias búsquedas vitales: "Yo, refugiada entre las faldas de una mujer, sentí solidificarse en mí, como una lava, un sentimiento que ya no me abandonaría nunca, una mezcla de duelo y de terror" (1968: 12)

No obstante, en su narración pretérita Tituba manifiesta que "Hoy me doy cuenta de que fueron los momentos más felices de mi vida. No estaba nunca sola puesto que mis invisibles estaban a mi alrededor, pero sin oprimirme nunca con su presencia" (p. 14); ello, evidencia que sus posteriores hitos vitales están circundados por la soledad y la opresión, factores de que los careció a temprana edad a pesar de sus pérdidas y su desarrollo vital.

Conviene sin embargo advertir que es Tituba quien se encarga de gestionar ese primer encuentro con los suyos con el fin de mostrar un rostro diferente. En su primer encuentro dio cuenta que la totalidad de su cuerpo y la asociación con su madre ahorcada y con Man Yaya como bruja no tenían una lectura positiva aún entre los suyos es decir los esclavizados de las plantaciones más cercanas, en esa medida: "Al verme, toda aquella gente saltó con presteza en la hierba y se arrodilló, mientras media docena de pares de ojos aterrorizados y respetuosos se alzaban hacia mí. Me quedé estupefacta. ¿Qué leyendas se habían tejido a mi alrededor? (p. 14).

Es en virtud de este deseo por encontrarse con sus iguales que se encuentra con John Indien. Implícitamente es posible comprender que este fue uno de los ritos de paso de Tituba: abandonó, metafóricamente, su niñez y adolescencia para dar lugar a sus

instintos y pasiones corporales de mujer, puesto que son estos quienes la incitan a dejar su libertad y oprimirse bajo el yugo de la sociedad esclavista y patriarcal en la figura de John Indien. De este modo, el registro narrativo de Tituba permite, desde su propia mirada, comprender la naturaleza del encuentro y con ello indica la configuración de su vida a partir de ese momento, pues con ella expresa: "Sin duda observaba el principio de la realización de mi vida. Mi vida, un río que no puede ser enteramente desviado" (p. 17).

En este trasegar John Indien se convierte en la mayor peripecia del devenir de Tituba. Pues bien, la falta de prudencia de Tituba y las preocupaciones sembradas por John Indien respecto a su aspecto físico la llevan a buscarlo aun cuando Man Yaya le había advertido sobre la necesidad de prescindir de los hombres dado que su vida cambiaría radicalmente de rumbo (p. 18).

Así, Tituba es obnubilada por el deseo y accede a ser esclavizada por el doble yugo: la esclavitud de la plantación y el sometimiento al vasallaje femenino de la condición de esposa. Sin embargo, la decisión no fue sencilla puesto que su vida estaba determinada por sus antecesoras:

Mi madre había sido violada por un blanco. Había sido ahorcada a causa de otro blanco. Vi su lengua colgando entre sus labios como un pene turgente y violáceo. Mi padre adoptivo se había suicidado por culpa de un blanco. A pesar de todo esto yo me planteaba el volver a vivir entre ellos, en su seno, bajo su férula. Y todo por el deseo desenfrenado hacia un mortal. ¿No era una locura? ¿Locura y traición? Luché contra mí misma aquella noche y durante siete días y siete noches. Finalmente me confesé vencida. No deseo a nadie los tormentos que sufrí. Remordimientos. Vergüenza de mí misma, terror, pánico (p. 115).

Por otro lado, su totalidad temporal se ve mayormente desarrollada en la vida de la plantación de Susana Endicott. Estas vivencias sumergieron a Tituba en los abismos del desprecio y de la invisibilidad, manto que cobijaba a los esclavizados. A pesar de ello, Tituba carecía de satisfacción frente a la nueva realidad escogida, antes bien, sentimientos como la ira, la vergüenza y la indignación se apoderaban de su axiología, todos ellos nacidos a partir de su otredad femenina, blanca y privilegiada: "El dolor y la vergüenza que sentía por su comportamiento delante de Susana Endicott no desaparecieron, sino que se convirtieron en una especie de rabia que estimuló mi deseo hacia él" (p. 24), y tales sentimientos se acrecentaban cuando evidenciaba el desprecio de las otras mujeres:

Lo que me asombraba y me indignaba no eran tanto sus opiniones como la manera de expresarlas. Parecía que yo no estuviera presente, de pie, en el umbral de la habitación. Hablaban de mí, pero al mismo tiempo me ignoraban. Me tachaban del mapa de los humanos. No existía. Era un ser invisible. Más invisible que los invisibles, ya que ellos,

por lo menos, poseen sin lugar a duda un poder. Tituba no tenía más realidad que la que quisieran concederle aquellas mujeres (p. 26).

El cambio del registro narrativo a tercera persona para referirse a sí misma da cuenta del nivel de conciencia asumido frente al trato degradante que es dado por las otras mujeres, situación que le generó impotencia frente a su axiología y a las limitaciones que tenía en este nuevo entorno:

Cuando estaba lejos de Susana Endicott me reñía a mí misma, me hacía reproches y me juraba plantarle cara en nuestra siguiente entrevista. Imaginaba incluso las insolentes, irónicas y victoriosas respuestas que obtendrían sus preguntas. ¡Pero no! Bastaba encontrarme ante ella para que todo mi orgullo se derrumbara (p. 26)

Ahora bien, los sentimientos que Tituba género hacia Susana Endicott como mujer blanca fueron solidificados cuando los esclavos de su plantación fueron reubicados y, en el caso de ella y John Indien, enviados a Boston con el reverendo Samuel Parris: "En cuanto a mí no pude pronunciar ni una palabra. Mis labios estaban soldados uno al otro [...]. No me atrevía a mirar hacia Samuel Parris pues el terror que me infundía era inmenso" (p. 37). Sumado a estos sentimientos, Tituba empieza a tener un cambio en su percepción y acción volitiva hacia su compañero John Indien, puesto que éste no presenta ninguna afectación frente al trato degradante y humillativo al cual es sometido: "¡Ay! ¡Qué frívolo era el hombre que mi cuerpo había escogido! Pero quizá no lo hubiera amado si hubiera estado hecho también de un triste tejido de luto como aquel con que a mí me fabricaron" (p. 40).

De este modo, Tituba empieza a salir de ese estado de encantamiento a partir de las pasiones corporales para tener una visión consciente de John Indien y así otorgar validez y confirmación a la sentencia de Man Yaya frente a que éste sería su perdición; ello en la medida en que por él perdió su libertad y ahora se encuentra lejos de su tierra natal, motivos que se suman a las nuevas peripecias que tendría que enfrentar en Salem, un pueblo asediado por la doble moral cristiana y la cacería de brujas. Sin embargo, es válido poner de relieve que John Indien no era ignorante sobre el trato que recibía, sino que había generado sus propias estrategias para tener una vida al margen de los efectos degradantes que provocaba el trato de los blancos pues como él bien mismo lo reconoce:

Todo el mundo se emborracha, blasfema, fornicación. ¡Oh, Tituba! No puedes comprender la hipocresía del mundo de los blancos.
[...] Me hizo saber que la trata se intensificaba. Los nuestros eran arrancados de África a miles. Me dijo que no éramos el único pueblo que los blancos reducían al esclavismo sino que también avasallaban a los indios, primeros habitantes de América como de nuestra querida Barbuda.

Le escuchaba con estupor y rebeldía (p. 45).

Una tercera peripecia significativa en el devenir de Tituba es la cacería de brujas en Salem; ello se da a partir de la introspección causada después de la ejecución de una anciana considerada como bruja. Ante este panorama, Tituba estuvo invadida por el miedo, la impotencia y el horror ante las formas creadas por el poder patriarcal para mantener el estatus quo. El recuerdo de su madre la embargó y se cuestionó a sí misma y las decisiones que la había conducido hasta aquel momento:

Era Abena en la flor de la vida y con la belleza de sus formas. Sí, era ella y yo tenía otra vez seis años. Y la vida estaba por empezar desde aquel momento.

Aullaba, y cuanto más aullaba, más deseo experimentaba de seguir aullando, de gritar mi sufrimiento, mi rebeldía, mi rabia impotente. ¿Qué clase de mundo era éste que había hecho de mí una esclava, una huérfana, una paria? ¿Qué mundo era aquel que me separaba de los míos? ¿Quién me obligaba a vivir entre aquella gente que no hablaba mi lengua, que no compartía mi religión, en un país grosero y poco afable? (p. 47).

Es prudente advertir que la corporalidad de Tituba leída desde el conglomerado social de Salem repercutieron negativamente en su mundo emocional y volitivo:

No era de extrañar que los habitantes de Salem me temieran. Tenía realmente un aspecto temible. Temible y repelente. Mis cabellos, que ya no peinaba nunca, formaban una pelambreira alrededor de mi cabeza. Mis mejillas se hundían y mis labios resaltaban impúdicos y tirantes sobre mis encías hinchadas. Cuando John Indien estaba a mi lado se quejaba con dulzura.

—¡Te abandonas, esposa mía! Antes eras una pradera en la que yo me apacentaba. Ahora, las altas hierbas de tu pubis, la espesura de tus axilas, casi me repugnan.

—Perdóname, John Indien, y continúa queriéndome aun si ya nada valgo.

Cogí la costumbre de caminar a grandes zancadas por el bosque, pues fatigando mi cuerpo me parecía fatigar también mi espíritu, y esperaba conciliar de esta forma el sueño (p. 61).

De este modo, la configuración temporal, es decir, el desarrollo psicosocial, emocional y volitivo de Tituba representa las tensiones y afectaciones de la vida de las mujeres negras y esclavizadas que viven al margen de los estamentos del poder. Sentimientos como el horror, la ira, la venganza o la impotencia ante un sistema que, como ella expone es doble moralista y en el cual los hombres independientemente de sus condiciones de clase y raciales pueden sobrevivir pues no están sometidos a las vejaciones y humillaciones que ha tenido que soportar históricamente el cuerpo de la mujer negra.

En este punto de la configuración del personaje, a partir de las reflexiones expuestas frente a las configuraciones espaciales y temporales de Tituba como centro compositivo de esta narrativa, puedo afirmar que en lo que respecta a su totalidad de

sentido dentro del mundo novelado su ser y hacer devienen en la forma de carácter. De acuerdo con lo expuesto por Mijaíl Bajtín, el carácter expone la personalidad determinada del héroe y desde el inicio de su construcción todas las acciones permiten dar cuenta de quien es; además de ello, este héroe trasciende las fronteras del mundo novelado para ser un referente (1985). De este modo, se comprende porque el mundo psicosocial y emocional de Tituba son expuestos en mayor detalle en la obra en virtud de que su registro narrativo pertenece a una seudoautobiografía, lo que nos permite acercarnos a su totalidad de sentido desde su plano emotivo y volitivo; de ahí que en algún momento de la configuración del personaje establezca la necesidad de hacer una lectura de esta desde la pérdida como un ente configurador de su devenir. En esa medida también está organizada la narrativa puesto que da cuenta de los hitos fundacionales de su vida que la han llevado desde su corporeidad a ser leída desde los estereotipos del entorno de la América colonial.

En esa medida el registro narrativo de Tituba presenta dificultades para su categorización como totalidad semántica dentro del mundo novelado; ello en la medida en que la narración desde el yo implica limitaciones y a su vez como plantea Mijaíl Bajtín:

Ni un solo reflejo con respecto a uno mismo me puede concluir por completo puesto que, siendo inmanente a mi conciencia unitaria y responsable, este reflejo se vuelve factor valorativo y semántico del desarrollo posterior de esta conciencia; mi propia palabra acerca de mí mismo en un principio no puede ser la última, la que me concluya; mi palabra para mí mismo es mi acto, y éste sólo está vivo en el único y unitario acontecimiento del ser; es por eso que ningún acto puede concluir la vida propia porque vincula la vida con la abierta infinitud del acontecimiento del ser (p. 127).

Es por ello por lo que la posición valorativa de Tituba como narradora y personaje dentro del relato de su propio devenir solo puede ser leída desde el plano artístico, puesto que existen obstáculos para el lector en la objetivación de la valoración. No obstante, extrayendo los momentos conclusivos de la heroína como totalidad de sentido del universo novelado, su axiología reviste la forma de carácter —sin llegar a la posición del héroe épico— puesto que trasciende las fronteras de sus escenarios inmediatos como las plantaciones esclavistas de Barbados y los juicios de Salem, porque su ser y hacer fueron reconocidos por sus congéneres y por los entes del poder dadas las rupturas establecidas con el marco normativo de las funciones tanto de género como raciales que le eran otorgados en el orden social establecido.

Hasta aquí he realizado una descripción del proceso de creación estética de *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968) teniendo en cuenta las relaciones estéticas y la construcción de sentido del mundo novelado a partir de un registro narrativo en primera persona que posee limitaciones en la valoración de la heroína. Esta comprensión de las relaciones estéticas que han dado lugar a la obra permiten comprender cómo en la

América colonial el cuerpo portaba (y continúa) significados estereotipados construidos a priori por un sistema que procuraba mantener su estatus en detrimento de la vida y la dignidad de las personas negras en condición de esclavitud; los valores históricos y sociales de la obra dan cuenta de la violencia como un campo semántico que deja secuelas en la identidad y construcción social de los seres racionalizados, y que son poco percibidos puesto que la historia guarda silencio frente a tales crímenes.

***Americanah* (2013): la negociación de la negritud⁸⁴**

En las sociedades actuales, fenómenos como la migración hacia determinados espacios hegemónicos hacen vigente la situación colonial y exhiben distintos tipos de relaciones de poder. Franz Fanon teorizó dicha cuestión: su obra capital, *Piel negra, máscaras blancas* (1952), es una metáfora que alude a las estrategias del negro antillano para ser asimilado en la sociedad francesa; y a pesar de que el trabajo realizado por Fanon pertenece irreductiblemente a su lugar de enunciación y a su época, también considera que lo expuesto puede ser encontrado en “el seno de toda raza que ha sido colonizada” (2009: 54), situación que es extendida a las diásporas africanas contemporáneas. En este sentido, considero que tales planteamientos, como el problema del lenguaje y de la construcción de la identidad, han sido modelizados estéticamente en la novela *Americanah* (2013) de Chimamanda Ngozi Adichie. Esta obra literaria confirma que los estudios de Fanon no son obsoletos en el siglo XXI y para demostrarlo presentaré una descripción valorativa del proceso de creación verbal en el que doy cuenta de cómo siguen operando los sistemas de poder (pos)coloniales y su influencia en la construcción de la identidad femenina negra.

En *Americanah* (2013) Chimamanda Ngozi Adichie responde a los problemas que devienen del contacto con las estructuras hegemónicas del poder colonial. La escogencia de Nigeria durante la década de los ochenta y los noventa y de Estados Unidos e Inglaterra en la primera década del nuevo milenio son los fragmentos de realidad escogidos para evidenciar el problema colonial. Históricamente, los Estados africanos modernos han sido formados sobre las bases de los procesos colonizadores e imperialistas, en los cuales estos eran (en algunos casos siguen siendo) portadores de materias primas y no existían intereses de generar Estados sostenibles de forma autónoma; además de las estratagemas colonizadoras que se valieron del entreveramiento ideológico entre etnias y religión para mantener el poder.

Nigeria se independiza del tutelaje británico en 1960, las consecuencias de la colonización dejaron heridas sociales y económicas imposibles de reparar en su paso a

⁸⁴ El presente acápite sobre *Americanah* (2013) es producto de mi trabajo de investigación de pregrado. Consideré importante continuar ampliando el sentido de esta obra con los intereses de esta investigación.

nación independiente, lo cual condujo a un modelo de gobierno corrupto. Esto provocó golpes de Estado y regímenes militares represivos constantes que buscaban una evolución política y económica. Sin embargo, hasta la década de los noventa el mandato de Sani Abacha⁸⁵ no conseguía tales fines.

Este fragmento es modelizado en *Americanah* (2013); en efecto, sabemos por los datos etnobiográficos de Chimamanda Ngozi Adichie que durante su infancia y debido al trabajo de padres en la Universidad de Nsukka fue víctima de estos regímenes. De modo similar, los héroes de la trama novelesca viven dicha controversia política y se ven obligados a salir de su país en busca de oportunidades académicas, dadas las constantes interrupciones del ciclo universitario.

Este fragmento de realidad es un extenso periodo de tiempo y una multiplicidad de espacios que han afectado negativamente a la autora nigeriana, por lo que su relación es conflictiva: constantemente encontramos críticas, ironías y problematización del comportamiento, los estereotipos y las ideologías de los contextos. Recordemos que la conciencia del personaje principal de esta novela es un reflejo modelizado de la conciencia del autor: “[...] estos blancos se creen que todo el mundo tiene sus mismos problemas mentales” (2013: 316), tratamiento crítico frente al otro-blanco y la generalización de aspectos psico-sociales; “Queridos negros no estadounidenses, cuando tomáis la decisión de venir a Estados Unidos, os convertís en negros. Basta ya de discusiones. Basta ya de decir yo soy jamaicano o soy ghanés. A Estados Unidos le es indiferente” (p. 287).

Una vez concluido el voluntarismo creativo de la autora real será el narrador, como artificio estético, quien nos guíe por la arquitectónica novelesca. En este sentido, quien nos conduce por los nudos semánticos argumentales de *Americanah* es un *narrador anónimo omnisciente*; y también la heroína de la trama novelesca quien, en determinado momento, funge como narradora de la metaficción virtual (aclaro aquí que es el blog que ella escribe) que es introducida en la estructura de la obra como parte las estrategias narrativas.

La extraposición del narrador principal es máxima, dado que presenta los acontecimientos en tercera persona y no participa de ellos en ninguna forma, solo los modeliza y valora; el narrador de *Americanah* está situado en una suerte de Olimpo narrativo que le permite tener el control de las fronteras novelescas. No obstante, cede la voz a los personajes de la obra permitiendo que estos como sujetos dialógicos puedan expresarse y dar a conocer sus sensibilidades que pueden entrar o no en conflicto con el héroe dual andrógino⁸⁶ de la obra, contribuyendo tanto a la

⁸⁵ Sani Abacha fue un hombre de carrera militar que gestó dos golpes de Estado en Nigeria en la década de los ochenta; posteriormente, se convirtió en presidente de esta nación y prometió recuperar la democracia.

⁸⁶ El término *andrógino* “proviene del sustantivo ἀνδρόγυνος, ἀνδρογύνου (pro. androgúnos, androyúnu) compuesto por ἀνήρ, ἀνδρός (pr. anér, andrós) cuyo significado es *hombre, varón, esposo* y por γυνή, γυναικός (pr. guné, gunaikós) *mujer, esposa, señora*. En griego designa afeminado por impotente, hermafrodita y también

construcción estética del mundo novelado como al desarrollo personal, emocional y cognitivo del héroe.

Y por último en lo que respecta a las relaciones estéticas está la figura del personaje o *héroe* sobre quien reposa la arquitectónica novelesca y que, al igual que el narrador, es un sujeto hablante con un posicionamiento social e histórico en el acontecer verosímil del mundo novelado. *Americanah* presenta un héroe dual andrógino, es decir, la relación estética entre autor-personaje es doble puesto que son Ifemelu y Obinze los héroes de la obra y sobre los cuales gira el eje arquitectónico estructurador de la trama novelesca. Sin embargo, es necesario resaltar que hay una mayor extensión en la narración de las totalidades estéticas que contribuyen a la construcción del personaje femenino respecto del masculino, lo que nos induce a conjeturar que hay una mayor solidaridad del narrador respecto a la heroína, en razón a los extensos capítulos de su desarrollo.

Convengo en presentar el héroe de la trama novelesca como un *sujeto dual* puesto que son dos los héroes que estructuran la arquitectónica novelesca: Ifemelu, la parte femenina y Obinze, la parte masculina. En ellos se dinamiza el juego de género que plantea la autora, dado que en su construcción evidenciamos que no hay preponderancia de los roles normativos asignados al género; por el contrario, Ifemelu comporta una axiología 'masculina' y Obinze una 'femenina'. En ese sentido, viene a ser un héroe dual andrógino que presenta las dos facetas de los géneros normativos en una relación performativa. Ahora bien, para construir la arquitectónica composicional del héroe dual andrógino, en tanto ser social e histórico en el devenir verosímil del mundo novelado, es necesario partir del pretexto novelesco y la estructuración de la arquitectónica novelesca porque permitirá una mejor comprensión de la totalidad del héroe.

Americanah presenta tanto una estructura novelesca como una historia fragmentada a nivel temporal y espacial. La narración intercala el presente que, en una primera instancia, se realiza desde una peluquería en Estados Unidos; el pasado histórico o pretérito que se desarrolla entre Lagos y Nsukka (Nigeria) y en Inglaterra y, finalmente en algunos casos, se habla en un futuro condicional (prolepsis) que está directamente relacionado con la narración del pasado histórico. Hay una continua amalgama de

eunuco. Este vocablo pasó al latín como *androgynus*, *androgyni* que significa mujer con temple de hombre. Debe notarse que el concepto original de este vocablo tiene tanto el valor de impotente como el de poseer dos sexos". ¿Qué es un andrógino? Disponible en: <https://diccionarioactual.com/androgino/>

Una acepción más común del término indica una existencia de rasgos corporales ambiguos o una coexistencia de los rasgos de ambos sexos, todo ello a nivel corporal.

La adjetivación del héroe dual novelesco como un ser andrógino no obedece a una composición corporal tal como indica dicha valoración; hago uso del término por cuando concretiza de forma exacta la axiología de los héroes, dado que la mujer detenta una axiológica masculina mientras que el hombre posee una axiología femenina, según las categorías sexuales heteronormativas. En consecuencia, hay una ruptura de dichas categorías normativas sexuales y un cuestionamiento frente a las mismas, dado que incluso la biología aporta datos que sustentan que tanto el hombre como la mujer poseen las hormonas de los contrarios y ello permite que exista un equilibrio hormonal.

tiempos verbales, lo que hace compleja la obra y no permite -ni pretende- una comprensión diacrónica de los eventos. Ahora bien, *el viaje* es el motivo de la trama novelesca; en primera instancia, el viaje de Ifemelu, que comienza con la salida de la tierra natal y el regreso a la misma luego de más de una década de ausencia, siendo consciente de todos los cambios y transformaciones que ello ha implicado; y en segunda instancia, el viaje ilegal de Obinze y su consecuente regreso en calidad de deportado. Estos motivos dan la razón a la que obedece el título de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie: *americanah*, término que designa a una persona nigeriana que va a los Estados Unidos y regresa a su tierra natal con demasiadas afectaciones y con aire de superioridad.

La novela de Adichie inicia con una imagen hipotética de la heroína, que en el curso de la lectura ira siendo esclarecida. Sentada en una peluquería de trenzadoras africanas en Trenton (Nueva Jersey), durante las próximas seis horas que durará el proceso de trenzar su cabello, el lector se inmiscuye en los nudos, rupturas y triunfos de su vida en Nigeria y en Estados Unidos. La narración en tercera persona hace uso del presente histórico, el modo pretérito logra dar inmediatez a los sucesos narrados; de este modo, la voz pasada se actualiza borrando la historicidad de lo narrado. Esta estrategia narrativa parte del recuerdo y permite volcar al héroe al pasado para evidenciar su proceso de crecimiento y evolución; Ifemelu, era una adolescente de clase media baja que asistía a una escuela secundaria de clase media alta, gracias a su grupo de amigos conoce a Obinze, quien es el gran amor de su vida, *leitmotiv* que atraviesa la trama novelesca. Es una novela de formación en tanto persigue a los personajes desde su adolescencia hasta su vida adulta, mostrando algunas referencias sobre las consecuencias del colonialismo y las migraciones africanas contemporáneas en sujetos encarnados en Ifemelu y Obinze.

Si bien, el primer capítulo abre paso a la construcción incipiente de la heroína, el segundo capítulo usa la misma estrategia narrativa para formar al héroe, un hombre de posición social y económica acomodada, padre y esposo, radicado en Nigeria y con propiedades e inversiones en el exterior. Esta estrategia narrativa parte del recuerdo: en el modo pretérito de la narración, la fiesta de su amigo Chief funge como pretexto para configurar su ser y hacer en la trama novelesca. Él fue un adolescente de clase media, criado por su madre, una profesora universitaria, quien le transmitió el amor por la literatura, aunque sus gustos distaran en virtud de la brecha narrativa estadounidense vs inglesa que había entre ambos y que más adelante sería traspasada a la heroína; de igual modo su axiología evidencia la crianza en un hogar letrado y con valores éticos.

Cuando los protagonistas terminan la secundaria ingresan a la Universidad de Nsukka, no obstante, el régimen militar no permite un flujo en el ciclo académico. y los protagonistas parten de su país en distintas condiciones ella con un visado y beca parcial hacia los Estados Unidos y él de forma ilegal hacia Inglaterra. Así se da la separación de las voces —el héroe andrógino— de la arquitectura novelesca.

Ifemelu vivirá en la sociedad estadounidense durante más de una década, en la que pierde, conscientemente, el contacto con su novio. Su condición de mujer migrante y su situación social y económica, sumado a la carencia de una oferta laboral que le permitiera subsidiar la parte de sus estudios y necesidades diarias que no cubría la beca, la obligan a ceder a un encuentro sexual para obtener dinero; tal situación tiene un impacto fuerte y rupturador en su axiología y psiquis, motivo por el que rompe el contacto con Obinze, quien luego de estudiar en Nsukka y gracias a su madre, que lo postula como ayudante de investigación, logra viajar a Londres con un visado de seis meses. Sin embargo, su estadía se prolongó en busca de un matrimonio falso que le posibilitara obtener los papeles legales para radicarse como ciudadano inglés, pero no tuvo suerte y regresa en calidad de deportado a su país, donde desarrollando a ciertos negocios turbios logra convertirse en un 'nuevo rico', con una bella esposa y una hija.

Por su parte, Ifemelu termina sus estudios de Comunicación y se convierte en una observadora asidua de la sociedad norteamericana, que la lleva a establecer denuncias interseccionales en un blog crítico, fungiendo como narradora de una metaficción virtual que se instala en el tejido arquitectónico de la obra. Durante tal estancia establece dos relaciones amorosas: primero con un hombre blanco-burgués y luego con un hombre afroamericano, profesor de Yale, relaciones que permean su proceso identitario. Pese a ello, carga con inseguridades y desasosiegos que solo cesarán, según ella, si regresa a su tierra natal, sin embargo, su retorno está marcado por su nueva identidad: el proceso de adaptación a la sociedad estadounidense la ha convertido en lo que los nigerianos jocosamente llaman *americanah*, título de la novela de Chimamanda Ngozi Adichie; no obstante, su nueva axiología ruptura este paradigma.

Retomando el argumento teórico bajtiniano, reconstruiré la corporeidad del héroe. Convengo pues en que Ifemelu, como parte de la dualidad del cuerpo del héroe andrógino, es una mujer negra, nigeriana y ascendiente igbo. Su formación está marcada por su madre, una mujer afectada por el aparato religioso, situación que la ha llevado a establecer normas de fervoridad y cultos matutinos en su hogar; además constantemente cambia de iglesia en búsqueda de una que alabe mejor al Señor. Seguidamente, Obiuanuju, mejor conocida en la trama novelesca como la tía Uju, mujer formada en el ejercicio académico de la medicina y quien mantiene una 'relación' con uno de los generales militares, que en el momento era de gran peso en el gobierno militar en Nigeria y con quien tendrá un hijo, Dike, razón por la cual viaja a Estados Unidos para que este goce de una mejor nacionalidad y educación, y ella pueda ejercer su oficio. Igualmente, Ifemelu vive los dramas propios de una adolescente: noviazgo y amistades, todo ello permeado por el prestigio de la belleza heredado de los cánones occidentales de blanqueamiento de la piel y alisado del cabello, contrariando la naturaleza del cuerpo de la mujer negra.

Ahora, como fruto del viaje Ifemelu detenta un posicionamiento como mujer negra, africana⁸⁷ e inmigrante radicada en Estados Unidos desde hace más de una década. En virtud de su identidad y reconocimiento étnico-racial, su cuerpo, como primer territorio, es un vehículo de significación que determina, sin lugar a duda, las relaciones con el entorno social, las cuales están mediadas por diferentes factores interseccionales, y en este caso particular el más importante es la raza y lo que de ella deviene. Ifemelu desconocía la clasificación racial puesto que en su tierra natal los conflictos eran otros; sin embargo, la condición de migrante de la que goza y que es motivo de discusión en la trama novelesca le permite expresarse conscientemente de todo aquello que su cuerpo denota: “Yo vengo de un país donde la raza no era motivo de conflicto; no pensaba en mí como negra, y me convertí en negra precisamente cuando llegué a Estados Unidos” (Ngozi 2013: 373).

Dicha conversión en *negra* es una ironía que devela la importancia que para una sociedad como la estadounidense denota la raza. La confrontación racial es un motivo constante en la cotidianidad de la heroína, sumado no solo al reconocimiento fenotípico sino la connotación del ser africana; recordemos pues que el imaginario de África ha estado construido sobre la base de los estereotipos hegemónicos de poder como legado de la colonización. Y por si fuera poco, su lugar de procedencia es Nigeria: sus compatriotas son considerados ruines, corruptos y acaparadores de las oportunidades estadounidenses: “Sí, Nigeria muy corrupto. Peor país corrupto de África. [...] yo nunca me casaría con un nigeriano [...] no todos, pero muchos hacen cosas malas. Incluso matar por dinero” (p. 245), son algunas de las frases que escucha constantemente por parte de sus congéneres y de sus nuevas relaciones.

Como mujer negra y joven, Ifemelu está marcada con la virtud del exotismo que encarna su origen africano. A ello se suma, el establecimiento de tres relaciones sentimentales: la primera con Obinze, el gran amor de su vida, hombre negro, nigeriano y ascendiente igbo, hilo amoroso que atraviesa de principio a fin la trama novelesca y completa la dualidad del héroe andrógino. En segundo lugar, Curt, un hombre blanco y rico estadounidense y, finalmente, Blaine, hombre afroamericano y profesor de la Universidad de Yale. Cada una de estas relaciones —desde el plano sentimental y de relación con otros personajes de su entorno— ha influenciado, rupturado y performado aspectos de la identidad y modo de ser de nuestra heroína, en virtud del contexto social y fenomenológico de cada una de ellas.

Un aspecto importante tanto del proceso adaptación como de la corporeidad de la heroína de *Americanah* es el acento. Cada idioma posee sus variables tanto fonéticas

⁸⁷ No hay un reconocimiento de su país de procedencia sino de su continente, dado que, por lo general, el desconocimiento del África es tal, que a veces se habla de él como si fuese un país; reduciendo el imaginario convulsivo, las luchas y problemas étnicos, religiones, políticos, culturales y económicos de sus Estados en virtud del legado, aún vigente, de las prácticas coloniales. Es importante tener esto en cuenta pues ha sido uno de los móviles en la agenda política y estética de Chimamanda, evidencia de ello es su Ted Talk titulado “El peligro de una sola historia” (2016).

como sintácticas y semánticas en virtud de su contexto. Así pues, el inglés norteamericano posee diferencias estructurales respecto del británico y por supuesto con el inglés de los Estados africanos; en estos se mezcla el inglés dialectal con las lenguas nativas, y fonéticamente presenta diferencias evidentes. De ahí que, Ifemelu posea un acento distinto que encarnaría una diferencia más:

E Ifemelu cayó en cuenta de que Cristina Thomas hablaba así por *ella*, por su acento extranjero, y se sintió por un momento como una niña pequeña, patosa y babeante [...] había hablado inglés toda su vida, encabezado el club de debate en la secundaria y siempre había considerado el dejo nasal estadounidense algo a medio formar [...] y en las semanas posteriores, a medida que se imponía el frío del otoño, empezó a ejercitar el acento norteamericano (p. 177).

Además de la significación que su cuerpo aporta a la otredad, su voz, el uso fonético del idioma inglés es lo que permite hacer el rastreo de su etnicidad. De acuerdo con Fanon "hablar es existir absolutamente para el otro [...] hablar es emplear determinada sintaxis, poseer la morfología de tal o cual idioma, pero es, sobre todo, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización" (2009: 49). La voz de Ifemelu es portadora de su origen étnico y el reconocimiento de tal ascendencia hace que obtenga un tratamiento infantil de parte de su otredad.

Esta forma de tratamiento en el orden lingüístico obedece a la perpetración del tratamiento de inferioridad con cual viven los pueblos colonizados. Franz Fanon lo llama *petit-nègre*: "Un blanco que se dirige a un negro se comporta exactamente como un adulto con un chiquillo, se acercan con monadas, susurros, gracias, mimos" (p. 58), y también manifiesta que el *petit-nègre* expresa la idea de "Tú, quédate en tu lugar" (p. 59), dado que el colonialismo arrancó la cultura, pasado y memoria histórica a los pueblos africanos y a su diáspora, por lo tanto 'no hay nada que reconocer' y el negro debe aparentar la misma ignorancia cultural.

Ahora bien, el choque cultural convirtió a Ifemelu en una observadora asidua de la idiosincrasia estadounidense, con perspectiva crítica de su tierra natal, condición que le permitió crear un blog de estilo de vida, titulado *Raza a diversas observaciones acerca de los negros estadounidense (antes denigrados con otra clase de apelativos) a cargo de una negra no estadounidense*, donde expone de forma interseccional todas aquellas situaciones de la cotidianidad que están marcadas por el sesgo racial que el sistema-mundo invisibiliza.

Esta metatextualidad como elemento metaficcional permite configurar el fenómeno textual de la autoconciencia. En la ficción que encarna la totalidad de la trama novelesca, otros sujetos discursivos plantean el problema de un artificio estético verbal fundamentado en la raza como temática principal; hay un nivel de conciencia de lo que la literatura implica, puesto que razonan y problematizan en torno a ella. De ahí que tal estrategia discursiva permita constituir un discurso polifónico con un matiz metaficcional. De esta forma, lo presente Ifemelu en su blog cuando expone a Ashanty,

una escritora negra que está a punto de lanzar un libro, sin embargo, su editor considera que tiene problemas por el sesgo racial que maneja, al respecto expresa:

—En este país no se puede escribir una novela sincera sobre la raza. Si escribes sobre cómo afecta realmente la raza a las personas, todo resulta demasiado obvio. Es este país los autores negros que escriben narrativa, cuatro gatos si no contamos los diez mil que escriben gilipollices de gueto con portadas chillonas, tienen dos opciones: pueden ser afectados o pueden ser pretenciosos [...] Así que si escribes sobre la raza, tienes que procurar ser tan lírico y sutil que el lector que no lee entre líneas ni siquiera se entere de que el libro trata sobre la raza. Ya me entendéis, una meditación proustiana, muy aguada y difusa .

—O basta con buscar un escritor blanco. Los escritores blancos pueden ser contundentes al hablar de raza y ponerse en plan activista porque su ira no es amenazadora (p. 430-431).

Con todo y lo anterior, esta disposición espacial estaría incompleta sin la valoración cultural, dado que el ser humano en tanto ser social *es* construido a partir de la experiencia del reconocimiento de los otros:

Se puede hablar acerca de una necesidad estética absoluta del hombre con respecto al otro, de la necesidad de una participación que vea, que recuerde, que acumule y que una al otro; sólo esta participación puede crear la personalidad exteriormente conclusa del hombre; esta personalidad no aparecería si no la crease otro; la memoria estética es productiva y es ella la que genera por primera vez al hombre exterior en el nuevo plano del ser (Bajtín 1985: 39).

Así pues, la necesidad estética de completud del héroe es suplida con la valoración de los otros personajes. Los padres de Ifemelu destacan aspectos de su carácter que ayudan a forjar su identidad:

Debes refrenar tu proclividad natural a la provocación. Te has hecho notar en el colegio, donde se te conoce por tu insubordinación, y ya te he dicho que eso ha empañado tu distinguido historial académico [...] Siempre lo he dicho: con semejante comportamiento sería mejor que fuera un chico [...] su problema es que no siempre sabe cuándo mantener la boca cerrada (Ngozi 2013: 74).

Estas acotaciones evidencian la visión tradicional de los roles femeninos y masculinos del imaginario social modelizado; sin embargo, Ifemelu rompe con ciertos rasgos característicos de la feminidad normativa: "Ifemelu no está mal, pero trae problemas. Es de las que discuten. Es de las que hablan. Nunca está de acuerdo [...] Me dio la impresión de que eres de las personas que hacen las cosas porque quieren hacerlas, y no porque las hacen los demás" (p. 84); de este modo, lo señalo Obinze, resaltando los comentarios de una compañera de clase frente al modo de ser de Ifemelu.

En Estados Unidos, Ifemelu es vista desde su condición de inmigrante y de mujer africana, puesto que el paradigma occidental es el imperante, tal es el caso de los amigos de Curt: "La veían como una mujer interesante, poco habitual por su tendencia

a expresar sus opiniones sin tapujos. Esperaban de ella ciertas cosas y le perdonaban ciertas otras porque era extranjera" (p. 270). Sin embargo, tal percepción sumada a su blog le han permitido exponer su visión de las situaciones interseccionales del contexto en que habita y que también incide en la valoración que los otros hacen de ella, un ejemplo son los comentarios de Shan, la hermana de su novio Blaine: "Supongo que será por tus antecedentes exóticos, todo ese asunto de la africana auténtica" (p. 411). Ifemelu carga con el peso del exotismo africano, gracias al cual le son concedidas ciertas licencias: "Porque es africana. Escribe desde fuera. En realidad, no siente todo eso sobre lo que escribe. Para ella, todo es peculiar y curioso. Así que puede escribirlo y recibir todos esos elogios e invitaciones para dar charlas" (p. 432).

El narrador, en su posición de observador olímpico, describe a nuestra heroína como audaz y atemorizante, "Tan acostumbrada como estaba a afilar sus palabras, a esperar el asomo de terror en los ojos de los chicos" (p. 80), una chica intimidante acostumbrada a decir lo que pensaba y aparentando ser muy segura de sí misma, aunque era una falacia: "Cuanto más escribía, menos segura se sentía. A cada post se desprendía una escama más de su propia identidad, y al final se sintió desnuda y falsa" (p. 14). El narrador describe de este modo los momentos rupturadores y de catarsis de la heroína en su proceso de adaptación a la sociedad estadounidense, ya que las relaciones amorosas y sociales y el blog creado le habían generado inseguridad porque no estaba a gusto consigo misma y con lo que hacía: "Y había cerrado los ojos, asimismo, al cemento depositado en su alma. Su blog iba sobre ruedas [...] disfrutaba de una beca de investigación en Princeton y una relación con Blaine, [...] y a pesar de todo tenía cemento depositado en el alma" (p. 15).

Y finalmente, el regreso a su país es un indicativo de degradación de su nueva identidad: por la normatividad instaurada en el imaginario social al ser una retornada, la heroína debería ser una *americanah*: "Ya no estaba segura de que era nuevo en Lagos y qué era nuevo en ella misma" (p. 492). Sin embargo, aquí radica su ruptura.

Obinze: la otra cara

En lo que respecta al héroe andrógino, como habíamos expresado antes, la narración de su construcción identitaria, ser y hacer son relatados con poca profundidad en relación con la construcción de la heroína, a quien formalmente se le asigna un mayor espacio en la narrativa novelesca. Así pues, Obinze Maduwesi es retratado como un joven de clase media, perteneciente a una familia de intelectuales, nacido en Abba y de ascendencia igbo; ante el fallecimiento de su padre es criado por su madre en Nssuka, la ciudad universitaria. Obinze es de baja estatura, tienen la cabeza rapada y su vestimenta es signo de su educación y posición social, tanto así que llegó a influenciar a sus demás compañeros: "Obinze llegaba al colegio todos los días con la camisa pulcramente remetida, y pronto todos los Figuras se la remetían también" (p. 77). Era

un joven entusiasmado con la idea de los Estados Unidos, idea alimentada con las series y programas televisivos que frecuentaba así como por la lectura de su narrativa. Con su madre había una relación libre de las problemáticas típicas que atañen a padres e hijos: “[...] era una relación fluida, marcada por el humor, libre de restricciones, libre de miedo a las consecuencias; no tenía la forma habitual de una relación madre-hijo” (p. 96).

A causa de una disputa que protagonizó la madre de Obinze en dicho estamento universitario se ven obligados a trasladarse a Lagos. Tal disputa esta sesgada por el problema de género, dado que su madre era una mujer con convicciones éticas y morales bien cimentadas: acusó a un profesor de desviar fondos y este la abofetó, más ella no responde de igual forma. A cambio impulsó una manifestación ante tal irrespeto, puesto que “Insistió en que no debería haber sido abofeteada porque era un ser humano en sentido pleno, [y] no porque no tuviera marido para salir en su defensa” (2013: 82-83).

Tiempo de la relación entablada con Ifemelu y el posterior distanciamiento tanto geográfico como afectivo a causa, principalmente, del viaje, Obinze viaja a Londres en calidad de asistente de investigación (mentira de su madre ligada al deseo de que su hijo progresara). En este nuevo entorno, su corporeidad adquiere, socialmente, los rasgos de un hombre negro, africano e inmigrante ilegal, pues no tiene el visado. En razón a ello y a su precaria situación económica viste el gran abrigo de su primo Nicholas y los hombros encorvados, como expresión corporal que denota su estado anímico de desolación. Tiempo después regresa a Nigeria en calidad de deportado. Chief, amigo de su prima, será quien le permita ascender social y económicamente a una posición privilegiada, convirtiéndose en un ‘nuevo rico’.

Retomando el argumento de la construcción del héroe, la segunda totalidad en la construcción del héroe es la *temporal*. Desde su instalación en la sociedad estadounidense y el consecuente proceso de adaptación, la heroína performa su identidad debido a los parámetros sociales en los que debe encajar: “Caracterizaba su vida cierto desposeimiento, una estimulante crudeza, sin padres ni amigos ni hogar, los hitos conocidos la convertían en quien era” (Ngozi 2013: 148). No obstante, poco a poco se fue insertando en su nuevo ritmo de vida, cambios abruptos que están marcado narrativamente por un cambio en las estaciones climáticas: “Su *otoño* de semiceguera había empezado, el otoño de las perplejidades, de experiencias a las que se enfrentaba consciente que existían resbaladizas capas de significado que se le escapaban” (p. 173); “Sus días habían quedado inmovilizados por el silencio y *la nieve*” (p. 206). “A comienzos

de la *primavera*, un día como otro [...] se miró en el espejo, se hundió los dedos en el pelo, denso, esponjoso y magnífico, y no pudo imaginarlo de otra forma. Se enamoró de su pelo, así de sencillo" (p.278). "Ifemelu decidió dejar de imitar el acento estadounidense un *día soleado de julio* [verano]" (p. 227).

Sin embargo, la entrada a la universidad hizo que su ánimo cambiara: "Sentía un deseo voraz de comprenderlo todo sobre Estados Unidos, de vestirse una nueva piel de conocimiento inmediatamente" (p. 179), y para ello recurrió a la literatura: "Leyó los libros de la lista de Obinze, pero además, al azar, sacaba un libro tras otro de los estantes [...]. Y mientras leía, empezaron a cobrar sentido las mitologías de Estados Unidos, fueron quedándole claros los tribalismos de Estados Unidos" (p. 180).

Su relación amorosa con Curt, un blanco de clase alta estadounidense, la había convertido en una persona distinta, sin preocuparse por cada centavo que se esfumaba de su cuenta bancaria, pues el dinero paso a un segundo plano y empezaba a sentirse segura por la comodidad que él le proporcionaba, comprendiendo como *ser* en cada situación: "Se había desprendido de su antigua piel" (p. 261). No obstante, la relación se desvanecería pronto por las relaciones de poder de Curt, lo que propició una infidelidad de parte de Ifemelu: "Durante semanas Ifemelu se tambaleo de aquí para allá, intentando recordar a la persona que ella había sido antes de Curt. Pero esa etapa anterior era una mancha desinhibida de color pizarra y ya no sabía quién era ella en otro tiempo" (p. 384). Lo mismo sucedería más adelante con Blaine: su intelectualidad y postura crítica frente a la realidad, así como su nobleza, hacían que Ifemelu se sintiese menos: "A veces, se sentía como la aprendiz de Blaine" (p. 465); con el tiempo tal desosiego se apoderaría tanto de sí, que la llevó a considerar y ejecutar el plan de regreso a Nigeria: "Ifemelu había empezado a contemplar su pasado. Un desosiego se había adueñado de ella" (p. 435); más, ya de vuelta en Lagos "tenía la vertiginosa sensación de caer, de caer en el interior de la nueva persona en quien se había convertido, de caer en lo conocido extraño" (p. 489).

Por su parte, Obinze en su situación actual sentía que "[experimentaba] una sensación de abotargamiento a causa de todo lo adquirido —la familia, la casa, los coches, las cuentas bancarias— y de vez en cuando lo asaltaba el impulso de pincharlo todo con un alfiler, desinflarlo todo, ser libre" (p. 34). A pesar de la estabilidad económica y familiar aún no está satisfecho: "Ya no sabía, de hecho, nunca lo había sabido, si le gustaba su vida porque realmente le gustaba o si le gustaba porque así debía ser" (p. 34); "Su mente no había cambiado al mismo ritmo que su vida, y sentía una brecha entre él y la persona que supuestamente era" (p. 42). Su esposa, Kosi, una mujer hermosa, pero, de acuerdo con su propia percepción, "tan corriente, tan predecible y doméstica y abnegada" (p. 580) no le brindaba una felicidad plena: ella encaja perfectamente con los parámetros normativos del ser mujer.

En Londres, Obinze recibió un mensaje de Ifemelu, quien después de mantenerlo al margen de su vida durante años, de forma inesperada vuelve a contactarlo: "La echaba

de menos con anhelo desgarrador. Estaba dolido. Se preguntaba hasta la saciedad que podía haber sucedido. Cambió, se encerró más en sí mismo" (p. 308). Su situación fue empeorando pues no encontraba apoyo en sus amigos y/o familiares residentes en Londres, y ello provocaba un estado de tristeza, soledad y desorientación que empeoran cuando las autoridades empiezan su proceso de deportación: "Obinze se sintió inanimado. Un objeto que debía ser despachado. Un objeto sin aliento, sin mente. Un objeto" (p. 360). Llega a su país en calidad de deportado, frustrando sus sueños y esperanzas prometedoras en el extranjero. La presión y el imaginario social aportan, dado que el extranjero es símbolo de oportunidades, y el hecho de regresar a la tierra natal en el caso nigeriano implica un retorno presuntuoso por todo lo obtenido, dictamen social que en él, como hombre, figura normativa social y cultural, no debe fallar.

Finalmente, la conclusividad del personaje se logra con la *totalidad semántica* o la valoración del héroe como totalidad de sentido, que nos traslada a la posición estética y el impacto del personaje en el mundo novelado. En este sentido, la relación entre el autor y el héroe dual andrógino de la obra adquiere la forma de *tipo*: "[...] el tipo está alejado de los confines del mundo y expresa la orientación del hombre hacia los valores concretizados y limitados por la época y el contacto de valores" (p. 160). De ahí que comprendamos que el héroe que encarna la forma de tipo tiene un impacto limitado en su entorno, en virtud de las circunstancias que este presenta; no logra trascender y causar un impacto más allá de los límites de su mundo privado.

El héroe dual andrógino de *Americanah* está condicionado por la forma de *tipo*. Su axiología y actos estéticos dependen en gran medida de su contexto y de la afectación que esta causa en él.

Ifemelu deja por sentado que, en Nigeria, su tierra natal, no existía el problema racial, sino que dicho conflicto nació como producto de la llegada a una nueva realidad con sesgos raciales, para los cuales debió adaptarse, superarlos y rupturar los estigmas sociales: "Yo vengo de un país donde la raza no era motivo de conflicto; no pensaba en mi como negra, y me convertí en negra precisamente cuando llegué a Estados Unidos" (Ngozi 2013: 373). Si no fuese debido a su nuevo contexto, su identidad, su cuerpo y su modo de pensar no hubiesen sido performados racialmente, al igual que el blog y las relaciones sociales que estableció. Por su parte, Obinze arrastra el peso de ser un inmigrante ilegal y el deseo de progresar en la sociedad inglesa fracasó al ser deportado. Sin embargo, gracias a Chief adquiere una estatus social y económico privilegiado. Aun así, el héroe dual andrógino responde a las limitaciones de su entorno, así como a la solución del problema de identidad que atraviesa la trama novelesca y al drama amoroso del héroe, pretexto novelesco desde el cual se forjan relaciones que posibilitan una comprensión integral del factor no solo racial sino económico y cultural, todo ello forjado en el imaginario patriarcal de los roles de género, que se pretende rupturar.

Por esto, el impacto que causan Ifemelu y Obinze en su mundo es limitado. No obstante, podríamos argumentar que Ifemelu llega a rozar las fronteras del carácter con su actuación como narradora metaficcional y su postura en el blog, que gracias a la inmediatez y a la difusión comunicativa del internet, es transmitida a diferentes personas, quienes a su vez exponen sus posturas valorativas y al mismo tiempo conocen y comprenden las experiencias de los otros: "Has empleado esa voz tuya, tan irreverente, intimidatoria, divertida y estimulante para crear un espacio donde mantener conversaciones reales sobre un tema importante" (p. 14). El héroe dual andrógino busca resolver su problema personal que está inmiscuido también en las relaciones sociales y raciales de poder que imperan en su entorno de desarrollo. El *leitmotiv* amoroso que atraviesa a la trama novelesca es resuelto parcialmente con el encuentro de los héroes, dado que no es el final idílico, tradicionalmente esperado, el que atañe al héroe sino una suerte de complicidad amorosa en virtud de la situación marital de Obinze.

Hasta aquí, hemos hecho una descripción del proceso de creación estética de *Americanah*, teniendo en cuenta los postulados teóricos de Mijaíl Bajtín, las relaciones estéticas, y la construcción y dotación de un nuevo sentido a un fragmento de la realidad modelizado por medio del acto estético y que, sin lugar a dudas, está mediado por los valores históricos y sociales de la obra. Por ende, podemos argumentar que Chimamanda Ngozi Adichie, en su calidad de autora real de la obra, ha hecho una modelización literaria de los valores sociales e históricos entramados en la historia del héroe dual andrógino, entrando en dialogismo con las idiosincrasias del sistema colonizador y ha expuesto los conflictos concretos con los cuales hombre y mujer, en tanto seres sociales, comunicativos, políticos y performativos se enfrentan en su devenir. Así pues, la crítica socio histórica que realiza en su obra logra una construcción artística relevante, dado que no solo realiza la radiografía interseccional de los parámetros normativos, sino que su tesis ideológica posee un valor determinante para la arquitectónica compositiva de su obra.

***Hija del camino* (2019): el drama de las nuevas etnicidades**

Las matrices de dominación espaciotemporales nacidas en la modernidad y la ubicación de los sujetos en torno a las categorías de género, raza y clase se han empezado a transformar en virtud de los procesos globales. En ese sentido, también la diáspora africana desde sus distintos lugares ha configurado otros vínculos con el territorio, así como procesos identitarios direccionados a la resistencia y visibilidad de su ser en el mundo, y con ello, han contribuido al cuestionamiento del concepto de *identidad* a nivel individual y colectivo, arrojando una nueva categoría que socava los límites esencialistas y plantea otras complejidades que exceden la lógica del poder colonial. Este fenómeno es lo que Stuart Hall (2010) ha denominado *nuevas etnicidades*.

En la novela *Hija del camino* (2019), Lucía Asué Mbomío responde a la emergencia de nuevas identidades y etnicidades como consecuencia de la migración, la globalización y el sello (pos)colonial en el que se desarrollan las sociedades actuales. Para ello, toma como fragmentos de realidad para modelizar su obra, dos escenarios con improntas coloniales disímiles que confrontan los criterios de la matriz de dominación: España y Guinea Ecuatorial, espacios ficcionalizados que le permitirán dar cuenta del problema en la construcción de las nuevas identidades con enfoque étnico. Tal como lo mencionamos en el análisis de *Americanah* (2013), los Estados africanos modernos, caso de Guinea Ecuatorial también, están formados sobre la base de los procesos colonialistas ejercidos por distintos países de Europa, hecho que legitiman estas condiciones en las prácticas sociales y discursivas contemporáneas de los sujetos colonizados.

Hija del camino (2019) está configurada estéticamente en estos fragmentos de realidad que provocan una afectación negativa en su autora, de modo, que su relación volitiva hacia estos es conflictiva. El trazado ideológico de la obra exhibe las complejidades de la dualidad de sentires frente a la nacionalidad española y la descendencia ecuatoguineana; el imaginario y vivencia de estos espacios con sus respectivas marcas coloniales conjugan un ejercicio de desterritorialización étnica y nacional que permite comprender la necesidad de esbozar una visión antiesencialista de la negritud y de la diáspora africana en el marco de las construcciones sociales.

El artificio estético que guía la construcción del mundo novelado en *Hija del camino* es un narrador anónimo omnisciente que domina las fronteras y conciencias del mundo novelado con un nivel de extraposición máximo; no obstante, permite, desde un discurso univocal, que los personajes como sujetos dialógicos pueden expresar su visión de mundo y entrar en un conflicto de posturas, fenómeno que brinda polifonía a la obra. También, como parte de su estrategia narrativa mientras construye a la heroína que sustenta el devenir del mundo novelado, irrumpe con reflexiones sobre el trazado ideológico que emergen como una suerte de flujo de conciencia. De igual modo, esta obra exhibe una trama novelesca fragmentada debido a la enunciación desde distintos espacios geo-temporales que se intercalan con el fin de brindar una perspectiva holística que exhibe la formación de la doble conciencia de la heroína, situación que explicaré posteriormente.⁸⁸

Al igual que en *Americanah* (2013), su estructura narrativa de *Hija del camino* (2019) es similar: la confluencia de un pretérito perfecto, que narra las vivencias actuales de nuestra heroína en Londres, con un pasado histórico o pretérito anterior que se ubica en los escenarios de Alcorcón en España y Malabo en Guinea Ecuatorial; y algunos casos de futuro condicional (prolepsis) que, por supuesto, estarán directamente relacionados con la narración del pasado histórico. Tal entramado espaciotemporal obedece al *leitmotiv* de la obra: abrir una dimensión crítica de las grandes identidades colectivas sociales para deslegitimar los imperativos individuales del yo y, por tanto, desestabilizar

⁸⁸ Cfr. En la explicación de la identidad.

el sujeto negro esencial, producto del imaginario implantado por los sistemas hegemónicos del poder colonial. A su vez, a la desestabilización del ser negro esencial subyace la configuración de una experiencia de diáspora híbrida que refuerza la idea de la identidad como una construcción inacabada y compleja debido a la historicidad y heterogeneidad de categorías políticas construidas tales como la raza, la clase y el género, a lo que le sumamos la nación y la etnicidad; ello da sentido al título de la obra porque la heroína se mueve en el camino entre sus dos orígenes y buscando sus propias rutas.

En este orden de ideas, la diégesis de *Hija del camino* (2019) presenta a Sandra Nnom Edjand, la heroína quien, desde la cotidianidad de su trabajo en una tienda de zapatos en Londres, durante los próximos días, llevara al lector al oscilar entre España, Guinea Ecuatorial y Londres durante 3 décadas (desde los años ochenta hasta el nuevo milenio) para comprender sus nudos vitales, cuestionamientos, decepciones y búsquedas. Para ello, la estrategia narrativa utilizada conjuga el pretérito perfecto con el pretérito anterior; es decir, parte del recuerdo para evidenciar el proceso de configuración de la heroína.

Sandra Nnom Edjand es una mujer negra española con un doble origen: es hija de un hombre ecuatoguineano que migró a España y de una mujer blanca española, —lo que en términos raciales abre una nueva categoría de etnicidad—, situación que no le permite configurar una identidad basada en su nacionalidad, su etnicidad y la percepción de ambas, motivaciones que la llevan a buscar su espacio en el mundo, *leitmotiv* que da sentido a la trama novelesca. Cansada de un entorno en el que “no encaja” y después de varias experiencias como las acontecidas en su propia patria donde es víctima de la negación categórica de su nacionalidad; la posterior experiencia en Francia por su viaje de intercambio escolar en que da cuenta de otras formas de racismo como la islamofobia y, finalmente el compartir con otros estudiantes negros en Portugal le permitió dar cuenta de la falta de conocimiento e idealización sobre su otra patria desconocida.

En virtud de ello, la heroína emprende su viaje de búsqueda hacia Guinea Ecuatorial. Instalada en esta tierra, empieza a descubrir cómo el colonialismo y sus prácticas han hecho estragos en la tierra que ella consideraba ideal:⁸⁹ la importancia dada a los extranjeros, la corrupción estatal, el espacio que ocupan las mujeres y las notables diferencias sociales. Ante este panorama, la decepción se apodera de la heroína, y a ello se suman las enfermedades que contrajo, motivos que la hacen regresar a su natal España en una época de crisis económica; no obstante, sus infructuosas búsquedas la llevan a Londres, una ciudad globalizada y cosmopolita donde la diversidad es permitida sin restricciones. Tales vivencias generaron conflictos en su identidad y le permitieron explorar distintos contextos que, debido a sus procesos históricos, reforzaron la

⁸⁹ Estas nuevas etnicidades que presenta Stuart Hall suelen revisar con amor y mayores expresiones de sensibilidad la tierra de sus antecesores, dadas sus búsquedas vitales.

impronta colonial esencialista, razones que llevan a Sandra a acoger la dualidad⁹⁰ como sentido de existencia.

En esta ruta por el descubrimiento de sí, al igual que las demás heroínas de las obras estudiadas, el cuerpo de Sandra adquiere una importancia central en su configuración —o totalidad espacial en términos bajtinianos— como mujer negra. Para ello, conviene describir los entornos e hitos que posibilitaran comprender los nudos argumentales que le dan sentido a la vida de la heroína. En primer lugar, destaco la importancia del entorno familiar; en ese sentido, la dualidad de Sandra está determinada por la ascendencia de sus padres; en primer lugar, Aurora, su madre es una mujer blanca española, quien por años ha percibido el rechazo y estigmas dada su relación conyugal con un hombre negro ecuatoguineano, puesto que:

[...] no era ajena a la existencia del racismo ya que ella misma había tenido problemas con sus padres. Cuando se casó con Antonio dejaron de hablarle durante varios meses. Y en la fábrica en la que trabajaba escuchaba a diario los comentarios de sus compañeros sobre los inmigrantes (Mbomío 2019: 23).

Tales vivencias provocaron que la axiología de la protagonista y, particularmente, su modo de crianza estuviese afianzado en el enfrentamiento implícito a las prácticas racistas. Evidencia de ello, es su madre nunca permitió que Sandra cediera ante las imposiciones de belleza: “[...] Su cabello solo crecía hacia arriba y hacia los lados. La llamaban «escarola», «micrófono» o «estropajo», y por eso había rogado una y otra vez a su madre que le permitiera alisárselo, pero Aurora se negaba” (p. 22); de este modo, la madre contribuye con la inversión del imaginario mental dominante. Y al mismo tiempo, afianza su configuración corporal:

Aurora, su madre, obligó a Sandra a ponerse una ropa con la que ella no se sentía a gusto y, para que dejara de protestar, le explicó por qué tenía que vestirse así.
—Tú no eres como el resto. Te van a mirar más, así que no debes dar motivos para que piensen mal —le dijo su madre, con una crudeza demoledora y necesaria.
—¿Y por qué tienen que pensar mal, mamá? —Sandra seguía sin entender.
—Porque eres negra... Y eso no es malo, hija, pero mucha gente cree que sí, así que tienes que cambiar la idea que tienen sobre ti. —Lo dijo de corrido y tomó aire al final, como si hubiera soltado algo de mucho peso (p. 17).

Quiero destacar la importancia de la figura materna y su rol en la inversión del imaginario dominante: ya en *Yo, Tituba...*, evidenciamos cómo Abena fue capaz de anteponer su propia vida ante la violencia sexual y “mantener” a costa de su muerte su dignidad; en

⁹⁰ Vale la pena aclarar que esta dualidad es asumida como parte de su horizonte de sentido, y no desde la mirada occidental que deslegitima o jerarquiza en virtud del binarismo como aspecto constitutivo.

Hija del camino, Aurora impide que la Sandra sea afectada por la violencia estética que determina un modelo normativo de belleza.

Sin embargo, la figura más relevante para la vida de Sandra es su padre, Antonio, un hombre ecuatoguineano formado en Leyes en Madrid. Amante de los libros, de su patria y su vida familiar, Antonio forma a Sandra en el ejercicio crítico de la lectura y en la idealización de Guinea, su tierra natal; del mismo modo, la axiología de su padre mantiene líneas de conexión con su territorio: a pesar de su prolongada estadía en España no ha perdido sus tradiciones culturales como cocinar y su expresión lingüística en fang, lengua nativa de su etnia; sin embargo, las prácticas colonialistas sí han permeado en su axiología. Antonio tuvo que asimilarse a las estrategias del sistema, herramienta que plantea Franz Fanon y que tienen como centro el problema del lenguaje: “Las únicas lenguas a las que Antonio dio valor fueron las de las diferentes metrópolis. Tenía la mente colonizada, consideraba que para que le vieran como a un igual tenía que perder toda la riqueza que le hacía diferente” (p. 196). De igual modo, el cuerpo puesto que tuvo que “inventarse un look de negro americano” al regreso a Guinea para demostrar su éxito, parámetro que sostiene el imaginario colectivo sobre el progreso.

Y por último en lo que respecta a la formación familiar de la protagonista esta Sara, su hermana menor, quien, según Sandra, ha heredado lo mejor: una piel más clara y una mejor textura de cabello; una mujer bella —dentro del paradigma de la exotización— según los estándares coloniales. Si bien no se convierte en una relación antagónica, su hermana no vive sus mismos dilemas dado que la percepción de su racialización es parcial y fácilmente puede asimilarse sin prejuicios en la sociedad española.

Por otro lado, el aparato educativo, como primer espacio de socialización externo al hogar, expone una serie de prácticas y percepciones que refuerzan los estigmas sociales, los producen y reproducen como estrategia de dominación. En este sentido, Sandra es la única niña negra de su salón de clase, su apellido es motivo de comentarios y, además está vestida con ropa de domingo, lo que implícitamente demuestra la necesidad de superar los estigmas existentes frente a su ser. Tales formaciones desde los aparatos de Estado repercuten en la axiología de la heroína debido a lo que en términos bajtinianos se denomina la *totalidad espacial*. Nuevamente, es el cuerpo como espacio en el que confluyen múltiples significaciones que han sido prefijadas y estabilizadas a través de los criterios de la raza, el género y la clase social como categorías de las identidades sociales colectivas.

A partir de estas categorías describiré cómo son percibidas estas categorías por el mundo social de desarrollo de la heroína y su consecuente impacto en el desarrollo de la trama novelesca. En el marco de las relaciones sociales, Sandra es una mujer negra y española, convergencias que manifiestan una ruptura en los esquemas coloniales: la

conjugación de los adjetivos negro y español no corresponden en la lógica del imaginario social, puesto que solo es una idea posible mediante el proceso migratorio, razón que permite comprender la negación categórica de la identidad nacional. Constantemente, es interpelada por la significación de su corporalidad entrelazada con su nacionalidad: “—¡Una negra que dice que es española!” (p. 11)

En distintos escenarios de su vida esta expresión ha estructurado una experiencia de racismo soterrado. Por tal motivo, Sandra asume su nacionalidad de forma distinta:

Mi padre es de Guinea Ecuatorial, el único país de África en el que se habla español, y mi madre es española. Yo nací en Madrid. —Dijo que «nació» y no que «era» de allí porque el verbo «ser» depende también de un sentimiento que Sandra solo profesaba a ratos. (p. 76)

Este sentimiento de no pertenencia que detenta en su edad adulta tiene su origen en las experiencias vitales de negación por parte de la otredad que invalida su nacionalidad y ha provocado que la heroína asuma, desde su lenguaje y su posicionamiento psíquico, que no existe un sentimiento real y soterrado de pertenencia a España; de ahí que este sea el primer indicio de su no-ser. Al contrario de su hermana, quien por su estructura corporal no presenta las mismas dificultades en la configuración de su esquema corporal: “[Sara]: —Yo nací aquí, en Madrid, en el hospital de La Paz, y casi no soy negra, no tengo la piel tan oscura como papá o como tú, y mi pelo es prácticamente liso” (p. 22); razones que la posicionan en un lugar eminentemente superior frente a las características fenotípicas de Sandra. En esa medida, se evidencia cómo los sistemas coloniales permean todas las instancias sociales, y en el caso particular de Sandra, su propia familia se mueve en las coordenadas de lo perceptible y lo no perceptible para el sistema de poder.

A su vez, tal fenómeno de negación es tan arraigado que, años más adelante como periodista y en su propio lugar de trabajo, considerarían que su viaje a Guinea Ecuatorial no es una exploración sino un retorno: “«Así que te vuelves a tu país», lo cual, a su entender, significaba que nunca la vieron como una española más” (p. 151). No obstante, su experiencia en España ha permeado su axiología cultural, puesto que frente a otros sujetos discursivos no-españoles, Sandra representa una fractura en el binarismo y coherencia corporal, como en el caso de Johana, su compañera de intercambio francesa, sí representa los estereotipos españoles: “—¡Cómo se nota que eres española! —dijo riéndose. Sandra no supo qué contestar. No estaba acostumbrada a que la llamaran «española», y menos aún a representar los estereotipos que se asocian a la supuesta españolidad” (p. 77); mientras que para otros como es el caso de Deolinda, una compañera universitaria de Portugal, es patente la falta de representación que existe de algunos sectores poblacionales de España, dado que en la televisión no había visto a un negro, por lo tanto, en su estructura mental estos no pertenecían a dicha construcción nacional: “No es que no me guste que me digan que soy negra, es que estoy cansada de que la gente se sorprenda de que sea negra y española” (p. 114).

Bien, con todo y con lo anterior, la heroína vive los dramas típicos de la niñez y la adolescencia bajo los estigmas sociales y las practicas colonialistas patentes y soterradas en sus distintos escenarios de desarrollo. Debido a lo que denota su corporeidad en el seno social, Sandra se va transformando en una chica violenta, puesto que no encuentra otra alternativa ante la violencia racial. Si bien, es común que existan diferencias, rivalidades y confrontaciones en la etapa escolar, en el caso de Sandra cualquier expresión racista hacia sí o su hermana sería respondida con golpes, uno de los ejemplos más concretos de su respuesta fue el enfrentamiento con un estudiante que se burló de su hermana:

[...] Podría decirse que Sandra había vencido en esa ocasión. Pero no era una cuestión de ganar o perder. Es más, había perdido muchas de aquellas peleas. No obstante, para la Sandra niña, esas luchas servían para demostrar que las agresiones racistas no quedarían impunes. Así era la ley del patio. Los golpes concluían y la vida seguía, como si no hubiera pasado nada. Aunque aquel día Sandra supo que si alguien se planteaba insultarla a ella o a su hermana de nuevo, se lo pensaría dos veces (p. 15).

Sin embargo, lo que llama la atención de aquella escena es la actuación de los adultos:

Sandra y Luis, por su parte, acabaron en el despacho del jefe de estudios, don Ricardo. Aquel hombre de mirada dura les hablaba como adultos, aunque dejando patente quién detentaba la autoridad. Su tono los asustó, pero más todavía la advertencia de llamar a sus padres. Jamás lo hizo. Después de todo, aquello solo eran cosas «de chiquillos» (p. 15).

Por lo general, los adultos no dan validez a los conflictos que surgen entre los estudiantes y no cumplen con su función, por una parte, de mediadores en la escena y mucho de menos de formadores. Antes bien, reafirman con sus palabras y su axiología la poca importancia de los temas raciales, por considerarlos como una trivialidad. A su vez, ello da cuenta de cómo el aparato educativo con sus funciones de reproducción de normas y valores sociales no deslegitima los paradigmas coloniales del racismo. Estos hechos provocan una conciencia crítica en la heroína desde temprana edad para enfrentar el peso histórico de su racialidad. En este sentido, las bases del sistema-mundo están encargadas de perpetuar desde diferentes aristas la matriz de dominación, y en el caso escolar, toda su configuración esta patente y soterradamente inclinada a ello, puesto que:

A pesar de todo, las agresiones racistas se repetían [...] Esas malditas palabras brotaban desde lo más profundo, ocultas por las lecciones de educación cívica o de religión. Si salían, era porque estaban ahí. Y aunque detestara ser consciente de esa realidad, Sandra asumía que no podía cambiarla. Sandra ve claramente cómo la violencia fue un mal necesario que no hizo falta que le presentaran. Siempre estuvo ahí, fue un elemento de socialización más, como el colegio en sus primeros años, la familia o sus amistades; y la

acompañó hasta que se hizo mayor. No obstante, no siempre se manifestaba con tanta crueldad (p. 16).

Sumado al desarrollo de la corporalidad de la heroína debo sumarle otros aspectos correlativos a esta —como es que caso de la belleza—que determinan a la heroína. La idea de belleza como una categoría estética que rige el mundo femenino es determinante para la percepción propia y la relación con los demás. En el caso de Sandra, desde su mirada propia, se considera ‘fea’ en relación con su hermana Sara: “Ella siempre había sido Sandra «la fea» o Sandra «la flacucha», mientras que su hermana era Sara «la guapa»” (p. 52), así como con los modelos dominantes distribuidos en los medios: “Su construcción mental de la feminidad, que bebía de la literatura, el arte y la televisión, era completamente ajena a su cuerpo” (p. 22). Y a tales percepciones se suma la inevitable relación en términos románticos: a sus 11 años aún no había besado ni le había gustado a ningún chico de su clase, motivos suficientes para interiorizar su estética no hegemónica.

Posteriormente, las hermanas asisten a un campamento de chicos negros, la mayoría de ellos migrantes de distintos países de África, entre ellos Guinea Ecuatorial. Ese fue su primer contacto con otros sujetos racializados, no obstante, Sandra evidenciaría las diferencias de formación entre ellas y los chicos, dado que estos habían tenido que vivir los efectos de la guerra, así como de responsabilidades y traumas que ellas debido a sus privilegios no comprendían. Es en este espacio donde Sandra por primera vez puede contemplar su belleza: después de los cambios corporales otorgados por la pubertad, la heroína trenza su cabello. Esta práctica de peinado, carga, sin lugar a duda, con una tradición femenina que trasciende y para ella fue una forma de conexión con ese otro lugar al que pertenece: “Sandra observaba aquello con cierta distancia y pensaba que era un ritual bello, de mujeres en construcción que mimaban a otras mujeres y que perpetuaban una transmisión de conocimientos que comenzó hace siglos en otro continente (p. 52). De este modo, el cambio de peinado le permitió sentirse más segura de sí misma y conectar de forma más amigable con sus orígenes:

[...] se veía guapa. Le había hecho trenzas en zigzag en la parte de arriba, como si de una diadema se tratara, y le quedaba genial. Su frente amplia y curvada, que la acomplexaba tanto, quedó al descubierto, pero también sus ojos con forma de almendra, su nariz ancha y sus labios carnosos. Su resumen de dos mundos era ese y debía aprender a amarlo... de una vez (p. 52).

Después de estos sucesos, el devenir de la heroína empieza a transitar en otra de las categorías de la interseccionalidad: la clase. Debido a sus excelentes notas, Sandra tiene la oportunidad de realizar un viaje de intercambio a Lyon en Francia. Allá en compañía de Johana y su madre se da cuenta de las diferencias de clase social y se descubre pobre entre la media europea. De igual forma, asiste a otras formas de discriminación como la

islamofobia, situaciones que le permiten configurar su esquema mental frente al entramado del sistema mundo y las distintas jerarquías en las que se ubican a los seres humanos en virtud de determinadas categorías sociales.

Consciente de esos dilemas, Sandra continúa buscando un anclaje territorial para su identidad por medio de las experiencias que otorgan los viajes. Un segundo lugar de confrontación es Portugal; allí Sandra es becaria Erasmus en la Universidad de Coimbra, espacio académico donde cursó su último año de Periodismo. En este nuevo escenario encuentra a muchos estudiantes negros procedentes de distintos países del norte de África.⁹¹ Aquí descubrirá el desconocimiento de la tierra de su padre, espacio geográfico en el que se ha anclado de forma emocional y simbólica para dar sentido a su racialidad.

En consecuencia, las prácticas, emociones y mundo psíquico de Sandra se ven afectadas. Es decir, su esquema corporal, las relaciones y significaciones que este proyecta y estigmatiza, a su vez, repercuten en su configuración mental y emocional. De este modo, cobra sentido la totalidad temporal bajtiniana que remite al estado o problema interior y su relación con lo externo, en este caso, el cuerpo como fuente de significaciones sociales, históricas y políticas. En ese sentido, el término que puede configurar el sentir de Sandra, la heroína, es *anulación*. Tal categoría la sustento desde su posicionamiento geográfico: la historicidad de su etnicidad sumada a las lógicas del colonialismo no permite comprender su nacionalidad, ello ocasiona una negación o anulación de su verdad desde la otredad en términos de territorio, motivo que ocasiona un desprendimiento simbólico de España y una oscilación mental e idealizada entre esa otra patria desconocida:

Cuando estaba en España y le sucedía algo así, sus amigas trataban de consolarla con frases como «pasa de ellos, no valen nada». Lejos de lograr su objetivo, y a pesar de que tenían la mejor de las intenciones, irritaban aún más a Sandra, que estaba harta de que le quitaran peso a la historia de su vida siempre de la misma forma: «No es para tanto», «Ellos se lo pierden», «Era un pesado». Pero no fueron ni una ni dos ni tres personas, sino las suficientes como para que ella se cansase y se sintiera lejos y fuera de España, incluso cuando vivía allí (p. 11)

Tales sentimientos la llevaron desde temprana edad a forjar una suerte de dualidad interna que refuerza lo planteado por Fanon respecto a las máscaras que utiliza el sujeto colonizado para ser asimilado por la sociedad mayoritaria; y ello tiene implicaciones en la autopercepción de la heroína y determinan su relación con los otros sujetos discursivos del mundo novelesco:

Fuera de casa, Sandra decía que le gustaba, incluso preguntaba a sus amigas que si tenían envidia de su abundante pelo, pero en su interior se rechazaba y no se paraba a

⁹¹ Es importante destacar que me uno a lo propuesto por Stuart Hall cuando hago referencia a este continente. Hall plantea que África "es un marcador simbólico de historias compartidas de desplazamiento, opresión, resistencias, contramemorias" (en Lao Montes 2007: 54).

pensarlo siquiera porque sentía que estaba fallando a toda su familia y a sí misma. Vivía una doble vida, luchaba contra el racismo que encontraba fuera y también contra lo que era. Su autoestima era endeble, aunque a ojos de quienes no la conocían pareciera de hormigón armado. En ese momento, frente al espejo, Sandra cayó en la cuenta de su falta de amor y lloró amargamente (p. 22)

Para Sandra su cuerpo es portador de significados, pero es inevitablemente su ser y su propia construcción los que se erigen sobre una base inestable que le genera distintos dramas psicosociales que no puede expresar dado su anclaje a la zona del no-ser propuesta por Frantz Fanon puesto que es ininteligible para su entorno. En consecuencia, la violencia racial perpetuada por el sistema (pos)colonial vigente y por el imaginario social, la llevan a anclar su sentido de vida en Guinea Ecuatorial, la patria de su padre, espacio en el que según ella y sus propias construcciones mentales encajaría y no tendría que dar explicaciones de sí misma: "Pese a que aquel continente le era casi tan extraño y lejano como al resto de sus amigos, su sentido de pertenencia a ese lugar se fortalecía con cada episodio racista que vivía" (p. 20).

Con el peso su cuerpo desde la mirada colonial, Sandra constantemente "[...] ocultaba sus reivindicaciones, como si el deseo de hacer justicia fuera algo que, por su bien, tuviera que esconder para no tener problemas, para caer bien, para ser querida" (p. 132); de modo que sobrevivió al utilizar la dualidad como estrategia y sentido de vida:

Sandra decía que le gustaba, incluso preguntaba a sus amigas que si tenían envidia de su abundante pelo, pero en su interior se rechazaba y no se paraba a pensarlo siquiera porque sentía que estaba fallando a toda su familia y a sí misma. Vivía una doble vida, luchaba contra el racismo que encontraba fuera y también contra lo que era. Su autoestima era endeble, aunque a ojos de quienes no la conocían pareciera de hormigón armado (p. 22).

En consecuencia, la conjugación de sus totalidades y el peso psicosocial de las mismas, lleva a Sandra a emprender camino a Guinea Ecuatorial, inicialmente como una forma de escapar del entorno madrileño y encontrar otras oportunidades laborales y, a su vez, como una oportunidad de conocer sus orígenes. De este modo, el viaje se configura como un motivo pretextual para resolver los dilemas de la identidad; no obstante, existe una nueva lectura de su corporalidad, en tanto totalidad espacial, así como una nueva actitud emocional y determinismo interno en la heroína. Entre los estímulos que le llevaron a Guinea se encontraba la importancia de conocer personas negras porque "Necesitaba poder narrar sin explicar, comprensión sin tener que acudir al subtítulo" (p. 149); y a ello, se suma la idea de ser tratada en virtud de su humanidad y no de su etnicidad, falacia que más tarde comprendería, sin embargo, para ella, existía este móvil, —[...] Tengo derecho a conocer mi otro país. También soy de allí. Quizá en Guinea me traten mejor, tú no sabes lo que es ser negra en este país (p. 150). No obstante, la experiencia en Guinea no fue tan satisfactoria.

Durante su estancia en Guinea Ecuatorial Sandra transforma muchas de sus percepciones internas y corporales, a nivel de las connotaciones políticas y de los nuevos dramas psicosociales. En primer lugar, allí es percibida como 'blanca' o *ntangan*, es decir, que la significación de su cuerpo en ese territorio obedece a la lógica colonial: es europea a pesar de su melanina. No obstante, aquel término, si bien establecía una diferencia, tenía una connotación positiva, dado que indica pertenencia y valor al territorio. A esta definición se suma, el peso de 'ser mujer'; dado que en la estructura de poder guineana las mujeres operan para los intereses masculinos, por tanto, es la hipersexualización, la asimilación a la belleza blanca hegemónica y el detrimento de sus capacidades intelectuales.

Si bien, desde su hacer como periodista, Sandra tuvo la posibilidad de relacionarse con lo que el narrador denomina como "la nación de la afrodescendencia", es decir, en todos sus viajes dio cuenta de la diversidad cultural de los diferentes espacios que visitó, así como de sus prácticas; Panamá, Haití, Las Vegas, entre otros, contribuyeron a sus cuestionamientos y le abrieron paso a una nueva forma de reconocimiento fuera de los límites normativos que exhibe la colonialidad. No obstante, la experiencia en Guinea Ecuatorial abrió paso al cuestionamiento de la identidad como un esencialismo, para dar paso a una nueva forma de concebirla: como un estado permanente e inacabado de construcción.

De ahí que, Sandra emprenda un nuevo viaje para comprender su lugar en el mundo. Esta vez el destino es Londres, un espacio cosmopolita donde confluyen múltiples y disímiles formas de habitar el cuerpo y donde no se percibe de forma estricta los límites del colonialismo. Tal viaje permite completar el círculo narrativo del mundo novelesco, dado que este inicia con un mal presentimiento, motivo que lleva a la construcción del cuerpo del héroe con sus totalidades temporales y espaciales y concluye con el cumplimiento del mal presagio: la muerte Celia, su tía de Guinea Ecuatorial. Esta pérdida familiar hace que la heroína comprenda las razones de su no ser, situación que le da conclusividad semántica devenir en el mundo novelado:

Una quimera que la embaucó, igual que te atrapan las sirenas de Guinea, las «Mami Wata», quienes viven en aguas negras, africanas y diaspóricas, a los dos lados del Atlántico. Hay quien las considera la deidad de la inmigración porque los que fueron secuestrados por ellas vieron dos mundos. Al regresar son más sabios, pero resultan incómodos y extraños en las dos márgenes. Por eso, los migrantes y sus hijos son eternos errantes, aunque no se muevan. Son el puente que une, la frontera que separa. Son corazón y son *nmem*, depende del momento, depende de los otros, y depende de ellos mismos.

Ella ya no es Sandra ni es Nnom, es todo junto, hasta sus nombres gritan su riqueza, su intersección y su diferencia. Narran el sendero que empezó antes de que ella naciera y que está lleno de trechos bellos y vías muertas. No queda otra que seguir la marcha: nació en un camino y continúa en él (p. 242).

Ante tal comprensión, afirmo que Sandra reviste a forma de *tipo* puesto que la visión arquitectónica que ordena la trama no da cuenta de un impacto ocasionado en el entorno. Las dudas, dramas psicosociales y cuestionamientos de la heroína respecto a su ser en el mundo pertenecen a su interioridad, y a pesar de sus características volitivas ocasionadas por la violencia racial y el sesgo colonial en sus distintos niveles no logra trascender de las fronteras del mundo novelesco.

Así pues, esta descripción valorativa del proceso de creación verbal de *Hija del camino* (2019) da cuenta de la respuesta de Lucía Mbomío a los múltiples dramas que afrontan las mujeres negras cuándo las categorías de la modernidad se desdibujan más que desdibujarse, se mueven, porque lo racial es una categoría moderna y son esas las directas implicaciones sobre la protagonista y dan origen a otras formaciones que desde la perspectiva de su Stuart Hall (2010) son denominadas como nuevas etnicidades y que complican aún más el fenómeno del racismo puesto que "Hay gente que piensa que el racismo no es más que una sarta de complejos que sirven para justificar fracasos, y luego hay personas como Sandra, para quienes es un pulpo con infinidad de tentáculos que condicionan sus relaciones y los abocan a la soledad" (p. 142).

Referencias citadas

Bajtín, Mijaíl

1985 *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI editores.

Bosch, Aurora

2005 "Convertirse En Americanos. Las Minorías Étnicas y Las Dos Guerras Mundiales En Estados Unidos." *Ayer*, 58: 229–52. <http://www.jstor.org/stable/41328489>.

Condé, Maryse

1968 *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem [Moi Tituba, sorciere noir de Salem]*. Traducción: Concha Serra Ramoneda. s.e: Titivillus.

Davis, Angela

2004[1981] *Mujeres, raza y clase*. Traducción: Ana Varela Mateos. Madrid: Akal.

Fanon, Frantz

2009 *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

Gallego, María del Mar

1999 Escritoras afro-americanas contemporáneas: treinta años de historia e identidad femeninas. *REDEN: Revista española de estudios norteamericanos*. 17 (18): 77 – 90.

Hall, Stuart

2010 *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión.
http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/stuart_hall_-_sin_garantias.pdf

Lugones, María

2008 Género y colonialidad. *Tabula Rasa*. 9: 73-101.

Maud Curling

1972 la novela negra norteamericana. *Revista de la Universidad de Costa Rica*. 33: 55-74.

Mbomío Rubio, Lucía Asué

2020 *Hija del camino*. Barcelona: Grijalbo.

Morrison, Toni

2014[1970] *Ojos azules (The Bluest eyes)*. Traducción: Jordi Gubern. Bogotá: Penguin Random House.

Ngozi Adichie, Chimamanda

2013[2014] *Americanah*. Traducción: Carlos Milla Soler. Barcelona: Penguin Random House.

Ricoeur, Paul

2000 "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado.
<http://elsolardelasartes.com.ar/pdf/658.pdf>

Taylor, Paul

2003 «El derriz de Malcom y los colores de Danto; o cuatro peticiones lógicas concernientes a la raza, la belleza y...», *Criterios*, La Habana. 34. p. 51.

Capítulo 3

La cuestión de la identidad y la supervivencia: mujeres y además negras

Para nosotras, la vida entera está teñida de violencia. No solo nos enfrentamos a ella en la primera línea de frente, o a medianoche en callejuelas oscuras, o en los lugares donde nos atrevemos a expresar nuestra resistencia. La violencia es el tejido de nuestra vida

Audre Lorde

Los universos narrativos presentados en las novelas estudiadas de Toni Morrison, Maryse Condé, Chimamanda Ngozi Adichie y Lucía Asué Mbomio están, indisolublemente, marcados por el cuerpo y la violencia colonial, temas que funcionan como campos semánticos que resultan comprensibles al repasar las formas en las que operó la modernidad y la colonialidad. A su vez, estas obras plantean en su construcción estética una búsqueda ontológica que tiene como punto central *la identidad*, paradigma que devela las construcciones sociohistóricas y geo-globales heredadas de la colonialidad, así como los relatos de resistencia asimilados a sus propios contextos por parte de las hijas de diáspora.

Para entender el complejo entramado de tensiones que configura la narrativa de las mujeres negras y que se evidencia en las obras descritas anteriormente, partiré del repaso a las formas de la colonialidad desde la perspectiva de género planteada por María Lugones, así como algunos intelectuales centrales en los estudios de género y raza con el fin de comprender la estructura del sistema-mundo y el lugar ocupado por las mujeres negras. De ahí vincularé el cambio de paradigma ejercido por la modernidad respecto a las categorías que definen al sujeto y a su identidad, para esbozar la cuestión de género y coincidir con Stuart Hall, al igual que con otros teóricos de la corriente posmoderna que diluyen las construcciones epistémicas de conceptos como la identidad, la etnicidad y las mismas nominaciones que han surgido en torno a los procesos históricos de la trata transatlántica, a saber, la negritud, diáspora africana, panafricanismo, entre otras, como categorías de análisis.

Este acápite obedece a la configuración planteada por María del Mar Gallego en 'Escritoras afroamericanas contemporáneas: treinta años de historia e identidad femenina'. Allí Gallego esboza una revalorización de estas producciones artísticas debido a su amplia visibilidad y, en consecuencia, a l impacto causado al canon literario, así como para la propia comunidad afroamericana; de este modo, centra su interés en:

La redefinición del concepto de identidad femenina afroamericana desde dentro, [que] conlleva, por una parte, una redefinición del canon de belleza e, íntimamente relacionado con lo anterior, la reconstrucción de una concepción de historia y cultura desde un punto de vista exclusivamente femenino (2012: 78).

De ahí que, desde mi comprensión, esta redefinición de la identidad femenina se despliega en dos horizontes de sentido. En primer lugar, indica una preocupación por la identidad femenina desde lo negro y que, en el caso particular, este análisis se realiza desde el hecho literario como proceso estético de creación verbal de las mujeres negras de la diáspora y la conveniente articulación en torno a las categorías de género, raza y etnicidad como consecuencia de la modernidad y la lógica implantada en el sistema-mundo que permite comprender el condicionamiento de las formaciones sociales. Y, por otro lado, estas narrativas dan cuenta de otra comprensión del arte que amalgama distintas formas de resiliencia y reparación.

Pues bien, es necesario partir de la comprensión histórica que ocasionó la modernidad como un fenómeno que hasta nuestros días pervive. La modernidad como narrativa de un momento histórico y escenario de disputa de la centralidad geopolítica europea⁹² permitió la confrontación con el Otro —llámese árabe, judío, africano o indígena— que se consideraba inexistente. La experiencia del encuentro de mundos abrió la disputa de

⁹² Cfr. Dussel, E. (1994). Crítica del "Mito de la Modernidad". En *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "Mito de la Modernidad"*. La Paz-Bolivia: Plural Editores.

los escenarios de poder y con ello, surgieron las categorías⁹³ bajo las cuales se percibe el mundo; tales categorías codificaron las diferencias existentes y se implantaron de forma hegemónica para continuar reproduciendo un patrón de dominación basado en una ideología pseudocientífica que exhibió una dialéctica entre seres superiores e inferiores.

En este sentido, las identidades sociales históricamente 'nuevas' con todas sus intersecciones permitieron la jerarquización y la asignación de roles de acuerdo con la división del trabajo en términos de racialidad, como expone Aníbal Quijano (2014):

La racialización de las relaciones de poder entre las nuevas identidades sociales y geoculturales fue el sustento y la referencia legitimadora fundamental del carácter y pasaron por ese servicio de migraciones, regresan a sus países convertidos a la religión del "colour consciousness", y proclaman la realidad de la "raza", eurocentrado del patrón de poder, material e intersubjetivo. Es decir, de su colonialidad. Se convirtió, así, en el más específico de los elementos del patrón mundial de poder capitalista eurocentrado y colonial / moderno, y penetró cada una de las áreas de la existencia social del patrón de poder mundial, eurocentrado, colonial / moderno (p. 314).

De este modo, se consolida otro modo de producción basado en la expansión y acumulación de capital por medio de un sistema de relaciones de producción en América Latina; gracias a un nuevo modelo de inteligibilidad de lo humano, se naturalizó la inferioridad atribuida a la cantidad de melanina y se estableció una relación asimétrica entre blancos europeos/negros africanos-indígenas/americanos, consolidando una sociedad y un modelo de producción económico basado en una ideología racial, a saber, el racismo, sus discursos y prácticas que fueron empleados como estrategia legítima y justificante de la violencia y la opresión y como base del naciente capitalismo (Quijano 2014).

Sin lugar a duda, se entiende cómo fue *el cuerpo* fue el portador del significado y un marcador de la diferenciación para el establecimiento de las categorías de la colonialidad factor que, a su vez, consolidó la ideología racial en la modernidad. La población del Viejo Continente se entendía como uniforme y ante la alteridad buscó un modo de configurarse como superior instalando la colonialidad y sus relaciones en el tejido social. Lo que Quijano plantea es entonces, el nacimiento de la modernidad y la importancia del cuerpo en su configuración, sin embargo, aunque el género resulte importante en esta percepción pasa inadvertido en estas apreciaciones y no estará completo hasta que María Lugones en 'Género y colonialidad' (2008) introduce al género como una hebra determinante en el tejido de las relaciones coloniales para

⁹³ Alusión a las formas de colonialidad: ser, poder y saber. Raza, clase y género.

entender el lugar ocupado por las mujeres racializadas⁹⁴ en las relaciones de dominación y exclusión.

Con el fin de revelar el alcance y las consecuencias de la imposición colonial, el trabajo de María Lugones expresa la necesidad de hacer otra lectura de la colonialidad del poder enfocándose en el género y la raza, dado que estos adquieren sentido cuando se leen en la lógica del capitalismo eurocentrado y global; desde esa óptica:

Entender los rasgos históricamente específicos de la organización del género en el sistema moderno/colonial de género (dimorfismo biológico, la organización patriarcal y heterosexual de las relaciones sociales) es central a una comprensión de la organización diferencial del género en términos raciales (p. 78).

Y con ello, es evidente que es el cuerpo el actor central de disputa frente a ese sistema de organización. El sistema de dominación clasificó los cuerpos y reposicionó las relaciones de poder:

Al constituir esta clasificación social, la colonialidad permea todos los aspectos de la existencia social y permite el surgimiento de nuevas identidades geoculturales y sociales (Quijano, 2000b:342). «América» y «Europa» se hayan entre estas nuevas identidades geoculturales. «europeo», «indio», «africano» se encuentran entre las identidades «raciales». Esta clasificación es “la expresión más profunda y duradera de la dominación colonial” (2001-2002:1). Con la expansión del colonialismo europeo, la clasificación fue impuesta sobre la población del planeta. Desde entonces, ha permeado todas y cada una de las áreas de la existencia social, constituyendo la forma más efectiva de la dominación social tanto material como intersubjetiva. Por lo tanto, «colonialidad» no se refiere solamente a la clasificación racial. Es un fenómeno abarcador, ya que se trata de uno de los ejes del sistema de poder y, como tal, permea todo control del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, y la subjetividad/intersubjetividad, y la producción del conocimiento desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas (p. 79).

Desde este panorama surge la “invención de la raza” como una estrategia de dominación. Y a su vez, es necesario articular la categoría de género para esbozar la configuración de las mujeres negras en el seno de la vida social. Solo en esa medida, será posible valorar el trazado estético e ideológico de las obras estudiadas, puesto que, la descripción y valoración correlacional de la estética verbal de *Ojos azules* (1970), *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968), *Americanah* (2013) e *Hija del camino* (2019) a

⁹⁴ María Lugones en su trabajo prefiere utilizar el nominativo de mujeres de color para no invisibilizar a la complejidad que tienden a invisibilizar las categorías. Para Lugones “No se trata simplemente de un marcador racial, o de una reacción a la dominación racial, sino de un movimiento solidario horizontal. Mujeres de color es una frase que fue adoptada por las mujeres subalternas, víctimas de dominaciones múltiples en los Estados Unidos. «Mujer de Color» no apunta a una identidad que separa, sino a una coalición orgánica entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras: *cherokees*, puertorriqueñas, sioux, chicanas, mexicanas, pueblo, en fin, toda la trama compleja de las víctimas de la colonialidad del género. Pero tramando no como víctimas, sino como protagonistas de un feminismo decolonial. La coalición es una coalición abierta, con una intensa interacción intercultural” (nota al pie; 2008: 75).

pesar de la multiplicidad de lógicas que operan en el mundo novelesco y el trazado ideológico marcado por la nacionalidad de cada una de las autoras, se encuentran vínculos sólidos a nivel de los campos semánticos y las problemáticas que deviene de ellos.

Empezaré por considerar que el campo semántico que articula la vida y la narrativa de las heroínas de las obras mencionadas es el *cuerpo*. El cuerpo desde lo propuesto por la antropología sociocultural, "no puede concebirse como mero organismo natural, pues las culturas elaboran sus propias gestualidades, emociones, modos de percepción sensorial, movimientos, significaciones y valoraciones sobre la corporalidad".⁹⁵ Tal comprensión emana de las reflexiones críticas contemporáneas esbozadas por teóricos como Maurice Merleau-Ponty y Gilles Deleuze y que pasan a ser un elemento fundamental en la producción de la crítica feminista actual, con una concepción del cuerpo como corporalidad que abarca y representa en el seno subjetivo y social múltiples variantes.

No obstante, María Lugones implícitamente plantea que la comprensión del cuerpo está dada desde varios significantes, y a su vez, pone de relieve el concepto de interseccionalidad como fenómeno que abarca las nuevas corporalidades surgidas de la modernidad,

La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otras [...] [y] Dada la construcción de las categorías, la intersección interpreta erróneamente a las mujeres de color. En la intersección entre «mujer» y «negro» hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni «mujer» ni «negro» la incluyen (p. 81- 82).

La tarea, entonces, es dotar de sentido el vacío existente. En ese orden de ideas, el significante 'mujer negra' nos remite de nuevo al planteamiento de Gallego cuando expone que frente a "la noción de identidad femenina afroamericana, se puede afirmar que tradicionalmente se ha identificado a la mujer en general con un sentimiento de negación y de división interna, condensado en la expresión *divided self* o identidad dividida" (p. 78), y con ello, se pone de relieve el problema, extensamente discutido de la identidad. No en vano me detengo en este aspecto dado que la identidad es un dilema capital para las ciencias humanas y la vida misma de la diáspora. Por ende, es válido analizar la identidad como categoría para entender la necesidad de su reconceptualización así como las problemáticas que arroja y que se ven evidenciadas en las construcciones literarias de la diáspora.

Varias de las lógicas en las que se inscriben las relaciones del ser en el mundo en la contemporaneidad permite el cuestionamiento de conceptos, prácticas y teorías de las ciencias sociales, humanas e inclusive algunas de las ciencias exactas, puesto que

⁹⁵ Citro Silvia (s.f). La dialéctica de los cuerpos significantes. Disponible en: <https://www.topia.com.ar/articulos/dialectica-cuerpos-significantes>

muchas de sus premisas están fundamentadas desde unas perspectivas eurocéntricas. La crisis de las grandes narrativas del finales del siglo XX, los procesos de descolonización, la globalización, las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones y los procesos de movilización de grupos subalternos son factores determinantes en las interacciones sociales, puesto que entablan otros discursos, prácticas y formaciones contrahegemónicas que reclaman su lugar en la categoría de lo humano, y por ende, problematizan el esencialismo epistémico y axiológico derivado de las narrativas de la modernidad.

En todo este contexto se encuentra inscrito el concepto de *identidad*. Desde las múltiples aristas que es trabajo, me remito a lo planteado por el Diccionario de Estudios Culturales latinoamericano —con su amplitud y sesgo geográfico— para coincidir en su acepción básica:

La identidad incluye asociaciones, por una parte, con los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma y, por otra, a la conciencia que un individuo tiene de ser él mismo y, entonces, distinto a los demás. Entre lo mismo y lo otro se abre, así, el territorio material y simbólico de la identidad (2009: 141).

La identidad, en sí misma, es un territorio de disputa constante puesto que depende tanto del sí mismo como del otro, para poder erigirse como tal. Es por ello, que considero coherente lo planteado por Stuart Hall en *Sin garantías* (2010), una de las obras magnas del padre de los Estudios Culturales. Hall regresa al viejo dilema de la identidad para ampliar su campo de definición: parte de los descentramientos teóricos y de la vida social y cultural para erigir una nueva noción de identidad. Desde lo propuesto por Karl Marx, el primer descentramiento es la historia, puesto que:

[...] siempre hay condiciones de la identidad que el sujeto no puede construir. Los hombres y las mujeres hacen la historia pero no en condiciones elegidas por ellos. Son producidos en parte por las historias que hacen. Somos siempre contruidos en parte por los discursos y las prácticas que nos constituyen, de tal manera que no podemos encontrar dentro de nosotros mismos como individuos o sujetos o identidades individuales el punto desde donde se origina el discurso o la historia o la práctica (2010: 344).

Por lo tanto, las relaciones dialécticas que entabla el sujeto están condicionadas por los procesos de construcción del pasado y del porvenir, en donde no se eligen las condiciones. Seguidamente, el segundo descentramiento parte de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud con el inconsciente:

La identidad está en sí misma anclada en lo desconocido inmenso de nuestras vidas psíquicas, por lo que no podemos simplemente atravesar la barrera de lo inconsciente

para alcanzar la vida psíquica. No podemos leer la psique directamente en lo social y lo cultural. No obstante, la vida social, cultural y política no se puede entender sin relación con las formaciones de la vida inconsciente individual (p. 344).

De ahí que la vida inconsciente obstruya el conocimiento reflexivo del yo y, por tanto, la identidad no pueda ser un proceso o construcción fija. Y finalmente, el tercer descentramiento lo propone Ferdinand de Saussure con su modelo lingüístico:

Para hablar, para decir algo nuevo, debemos primero situarnos dentro de las relaciones existentes de la lengua. No existe expresión tan novedosa o creativa en una lengua que no contenga rastros de cómo se ha hablado esa lengua antes de que abriéramos la boca (p. 345).

En ese sentido, tales descentramientos teóricos le restan autoridad al concepto esencialista de la identidad, para erigir una serie de relaciones sociales y psíquicas que determinan al sujeto y que al mismo tiempo posibilitan un término que en líneas generales abarca la nueva definición de la identidad: la negociación. Pero antes de hablar de la identidad como una forma de negociación, no puedo pasar por alto el descentramiento social y cultural que esboza Stuart Hall. Si bien, los apartados teóricos brindan sentido a la necesidad de retomar el tema de la identidad, las formaciones sociales en conjunto con el movimiento social también permiten pensar en esa misma línea, para abrir una gama de posibilidades que en la contemporaneidad vivenciamos:

Las grandes colectividades sociales que estabilizaban nuestras identidades —las grandes colectividades estables de clase, raza, género y nación— han sido minadas profundamente en nuestra época por transformaciones sociales y políticas. Durante mucho tiempo la aventura entera de lo que era el mundo moderno, bosquejó los términos de estas grandes identidades colectivas. En tanto uno sabía de qué clase era, sabía su lugar en el universo social. En tanto uno sabía de qué raza era, comprendía su posición racial dentro de las grandes razas del mundo en la relación jerárquica de unas respecto a otras. En tanto uno sabía a qué género pertenecía, podía localizarse en las vastas divisiones sociales entre hombres y mujeres. En tanto uno conocía su identidad nacional, sabía el orden que puntuaba el universo. Estas identidades colectivas estabilizaron y prepararon nuestro sentido de nosotros mismos (p. 346).

En este orden de ideas, la identidad se mueve en los distintos planos de actuación del sujeto y, en consecuencia, *no existen garantías*.⁹⁶ Ya las antiguas categorías de género, raza, clase social e inclusive de nación —que se erigieron en la modernidad— no son un respaldo y al mismo tiempo, a nivel teórico invitan a cuestionar su reduccionismo en el análisis de las relaciones actuales.

⁹⁶ *Sin garantías* es el mismo título de la obra y, a la vez, es una expresión recurrente en el tejido argumental del texto. Esta da cuenta de la necesidad de prescindir de los absolutismos en los ejercicios epistemológicos puesto que todo es cambiante y nada se puede dar por sentado.

Ahora bien, estos descentramientos conducen a la alteridad; a pensar en el Otro, puesto que su encuentro y confrontación fue lo que permitió la problematización de ese sujeto esencial. De este modo, Stuart Hall explica que "Solamente cuando hay un Otro puede uno saber quién es uno mismo" (2010: 348), y, por tanto, la identidad está basada en una relación dialógica con ese otro que me define y a la vez me excede basado en las diferencias que nos conforman. Sin embargo, el dilema de la diferencia es más amplio. Sujetado a la postura de Jacques Derrida y su concepto *différance*,⁹⁷ Hall también reconoce la "interminable y continua naturaleza de la construcción del significado, pero reconoce también que hay siempre el juego de la identidad y de la diferencia, el juego de la diferencia a través de la identidad" (p. 349).

Todo lo expuesto hasta ahora abre el horizonte epistémico y de la vida social para coincidir en que la identidad es un proceso múltiple y contradictorio de transformación, articulación, superposición y que debe ser entendida como "el punto de sutura entre, de un lado, los discursos y prácticas que intentan interpelar, hablar por o sumir en una particular locación social a los sujetos y, del otro, los procesos que producen subjetividades, que constituyen a los sujetos que se identifican o no con esas locaciones" (Hall 1996: 5-6).

Esta comprensión del concepto de *identidad* desde la perspectiva de los Estudios Culturales encabezada por Stuart Hall es pertinente para comprender el vacío existente en la signifiante *mujer negra*. Tal planteamiento me conduce a lo esbozado por Angela Davis cuando expone que la negación del género tiene que ver el modelo de producción económica:

El trabajo forzoso de las esclavas ensombrecía cualquier otro aspecto de su existencia. [...] El sistema esclavista definía a las personas negras como bienes muebles. En tanto que las mujeres, no menos que los hombres, eran consideradas unidades de fuerza de

⁹⁷ Sin embargo, es necesario tener en cuenta cómo opera el concepto de *Différance*. Al respecto Hall propone el siguiente análisis: "Esto es lo que, en otro contexto, Derrida (1982) llama *différance*: "el movimiento de juego que 'produce' [...] estas diferencias, estos efectos de diferencia". Esta no es la forma binaria de la diferencia, entre lo que es absolutamente lo mismo y lo que es absolutamente lo "Otro". Es un "tejido" de similitudes y diferencias que se niegan a separarse en oposiciones binarias fijas. La *différance* caracteriza un sistema en el que "cada concepto [o significado] se inscribe en una cadena o en un sistema dentro del cual se refiere a otros conceptos [significados], mediante el juego sistemático de las diferencias" (Derrida 1972). El significado aquí no tiene un origen o un destino final, no puede ser fijado de manera definitiva, está siempre en proceso, siempre buscando su "posición" en el espectro. Su valor político no puede determinarse de manera esencial, sino tan sólo relacional. Las estrategias de la *différance* no pueden inaugurar formas absolutamente distintas de vida (no operan con la noción de una "superación" dialéctica totalizadora). No pueden conservar intactas las formas más antiguas y tradicionales de vida. Funcionan óptimamente en lo que Hommi Bhabha llama "el tiempo fronterizo de las minorías" (Bhabha 1994). Sin embargo, la *différance* no impide a los sistemas estabilizarse como un todo absolutamente suturado. Surge en las brechas y aporías que constituyen potenciales enclaves de resistencia, intervención y traducción. En estos intersticios yace la posibilidad de un conjunto disperso de modernidades vernáculas" (2010: 594).

trabajo económicamente rentables, para los propietarios de esclavos ellas. También podrían haber estado desprovistas de género (2004: 13).

Por lo tanto, las mujeres negras en la época esclavista solo llevaban inscrito, como marcador de diferencia, el color de la piel. No obstante, su género si fue visibilizado cuando de otras formas de abuso se trataba:

Pero las mujeres también sufrían de modos distintos, puesto que eran víctimas del abuso sexual y de otras formas brutales de maltrato que sólo podían infligirseles a ellas. La actitud de los propietarios de esclavos hacia las esclavas estaba regida por un criterio de conveniencia: cuando interesaba explotarlas como si fueran hombres, eran contempladas, a todos los efectos, como si no tuvieran género; pero, cuando podían ser explotadas, castigadas y reprimidas de maneras únicamente aptas para las mujeres, eran reducidas a su papel exclusivamente femenino (p. 15).

Tal situación, esgrime uno de los múltiples dramas psicosociales de las mujeres negras frente al género. La negación de su *ser mujer* se ve opacado por las imposiciones coloniales, mientras que para las mujeres blancas su categoría de género y reconocimiento de este radicaba en otros parámetros: belleza, docilidad y debilidad.

Ahora bien, una vez comprendido el origen de este vacío de género, solo el factor racial funge como categoría de diferencia y jerarquización. Este obedece a las ya mencionadas condiciones coloniales que legitimaron la inferioridad racial por medio de teorías pseudocientíficas. Sin embargo, a esta comprensión se articula *la etnicidad* como concepto capital para la configuración de la identidad en el marco del fenómeno racial.

Nuevamente, Stuart Hall abre el plano dialéctico para comprender el fenómeno de la etnicidad en articulación con la identidad como una narrativa o juego de negociación. La premisa que da sustento a esta dialéctica parte de la geo y logo centralidad de Europa, quien al postularse como el centro posicionó a todo lo no-europeo como minoría y, por ende, los bautizó con el adjetivo *étnico*. De esta forma, Hall habla de las *viejas etnicidades* como un fragmento esencialista de la identidad al estar sustentado en que:

Existe un esencialismo que esgrime que la etnicidad es algo irremediabilmente asociado al lugar geográfico/social de nacimiento desde el cual se inscribe una necesaria membresía. Así, la etnicidad es la necesaria correlación entre una locación social o geográfica (un miembro de un grupo étnico o de un sitio) y una correspondiente serie de experiencias, sentimientos y representaciones (identidad étnica). Esta concepción esencialista de la etnicidad está presente en lo que Hall denomina "viejas etnicidades", "absolutismo étnico" y "racismo cultural" —usando un concepto de Paul Gilroy (2000) (Hall en Restrepo 2004: 39-40).

Ahora bien, una vez desvirtuado el esencialismo y con ello los factores que configuran tal etnicidad, Hall abre el horizonte para postular la emergencia de nuevas etnicidades. En ese sentido, su definición es "maximalista" como lo entiende Eduardo Restrepo (2004), dado que:

Eso es la nueva etnicidad. Es una nueva concepción de nuestras identidades porque no ha perdido el asidero del lugar y el suelo desde el que podemos hablar, pero ya no estamos contenidos dentro de ese lugar como una esencia. Da cuenta de una más amplia variedad de experiencias. Forma parte de la enorme relativización cultural que el globo entero alcanza históricamente —de modo horrible como ha sido en parte— en el siglo XX. Esas son las nuevas etnicidades, las voces nuevas. No están encerradas en el pasado ni son capaces de olvidarse del pasado. No son del todo lo mismo, ni enteramente diferentes. Identidad y diferencia. Es un arreglo nuevo entre la identidad y la diferencia (Hall 2010: 352).

No obstante, sigue existiendo una tensión entre las nuevas y las viejas etnicidades respecto al poder y a la forma ininteligibilidad que provocan en las formaciones e imaginarios sociales. En ese sentido, son ininteligibles para las formaciones e imaginarios sociales todas aquellas actuaciones que juegan o redefinen los parámetros del género y de la raza, y que es justamente esa frontera indeleble en la que se ubica la vida y narrativa femenina de la diáspora africana. Por ende, puedo postular, basada en los planteamientos de Stuart Hall que la definición más acertada de la identidad es aquella que convoca una construcción negociada e inacabada, y sumada a ello, en sus propios términos:

[...] las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas [y a su vez, estas [[...] nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos (Hall 2003: 17-20).

En este orden de ideas, la identidad en su derivación étnica exige de un juego de negociación mayor frente a otras alteridades y formaciones sociales y discursivas. Por lo tanto, me atengo al sustento brindado por Stuart Hall sobre la identidad y la etnicidad, así como a la reflexión expuesta por Eduardo Restrepo y que resume de la siguiente forma:

Las identidades étnicas son un proceso permanente en el cual pueden ser introducidas articulaciones novedosas y transformadas o perdidas articulaciones precedentes. En estos procesos de articulación no hay garantías esencialistas. Cada identidad étnica se despliega de acuerdo con la densidad histórica de su contexto particular, pero sin una necesaria (o necesaria no) correspondencia con determinadas locaciones sociales. Las identidades étnicas emergen y se transforman en contraposición, yuxtaposición y

correlación con otras identidades étnicas, así como con distintas modalidades de identidad cultural. Un individuo inscrito/adscrito en una identidad étnica particular puede investir, al mismo tiempo, otro tipo de identidades. Más aún, las identidades étnicas son discursivamente constituidas, aunque no son sólo discurso; se encuentran imbuidas en prácticas sociales y en prácticas discursivas. Las identidades étnicas son predicadas en las experiencias sociales que interpelan a sujetos y subjetividades étnicas particulares. Finalmente, las identidades étnicas se encuentran mediadas por relaciones de poder en las cuales identidades étnicas, sujetos y subjetividades específicas son definidas, avaladas, resistidas o visualizadas (Restrepo 2004: 63-64).

Es de advertir en este hilo argumentativo que estas reflexiones sobre la identidad y la etnicidad no son nuevas. Si bien era necesario plantearlas en un marco epistémico, otras voces femeninas ya habían puesto de relieve este marco de ideas; Toni Morrison, Maryse Condé, Chimamanda Ngozi Adichie y Lucía Asué Mbomío ya circunscriben en su narrativa una nueva configuración de la identidad que desestabiliza las teorías esencialistas y esbozan la actuación social e ideológica de negociación en la que se han movido las mujeres negras.

En este sentido, retomo la definición de *identidad* como juego y negociación de unas determinadas prácticas y discursos, y por tanto, considero que en las mujeres negras la identidad es una narrativa cambiante y en construcción, histórica y discursivamente producida a partir de las relaciones de poder y de las políticas de representación con una marca inminentemente corporal; cuenta de ello, es la vida de las heroínas de las obras literarias y sus formas de autonegociación de su identidad en la construcción del mundo novelesco.

De este modo, retomo el argumento literario para exponer desde los planteamientos de Stuart Hall y de María del Mar Gallego cómo la narrativa de las mujeres negras abre una gama de posibilidades de habitar el cuerpo —con su connotación racial y de género— y a la vez acrecientan la necesidad social, política y pedagógica de repensar los discursos de las ciencias humanas e impactar en las axiologías que actualmente ejercen la violencia como forma de legitimar las falaces imposiciones coloniales.

Subyace en el hilo argumentativo de este acápite la configuración de las heroínas de *Ojos azules* (1970), *Americanah* (2013) e *Hija del camino* (2019). Estas tres mujeres que están vinculadas por el significado de su cuerpo y por la construcción en el tejido novelesco una narrativa de identidad que soporta la tensión de los hilos coloniales por medio de la autonegociación como estrategia de subsistencia; no obstante, pongo de relieve de acuerdo con Stuart Hall que esta identidad —en el caso de las mujeres racializadas— esta discursivamente constituida y vivenciada, y a su vez, responde a cuatro anclajes: la superposición, la yuxtaposición, la contraposición y la correlación como escenarios de direccionamiento de la identidad frente a la alteridad.⁹⁸

⁹⁸ Eduardo Restrepo. *Teorías contemporáneas de la etnicidad: Etnicidad sin garantías: contribuciones de Stuart Hall a los estudios de la etnicidad*.

Pecola y sus *Ojos azules* o la identidad como superposición

Toni Morrison mueve el entramado novelesco de *Ojos azules* (1970) por medio del deseo utópico del cambio de ojos de Pecola; según las ideas de la protagonista asimilarse a Shirley Temple tendría cambios favorables en su vida y su entorno: "Si tuviera unos ojos azules sus padres no pelearían delante de ella, en la escuela no sería rechazada y los adultos no la vulnerarían" (p. 86). Tal deseo obedece a una metáfora frente a la superposición de la identidad vivida a través del cuerpo y como forma de relación con la otredad.

Con este hecho, *Ojos Azules* (1970) de Toni Morrison parte de la configuración de la identidad de Pecola como un juego de negociación basado en la superposición. Si bien, Stuart Hall no provee una definición de esta orientación de identidad cultural, desde mi comprensión y lugar en el mundo, considero que puedo delinear unos trazos que desde la lectura del hecho literario brinden luces a esta forma de habitar el cuerpo en términos de identidad y etnicidad.

La superposición en su acepción básica remite a "ubicar algo sobre otra cosa o a hacer que dos elementos se encimen".⁹⁹ En ese sentido, y en los términos que son útiles a mis fines, puedo postular que la superposición en la identidad es el deseo de apropiarse la estabilidad e inteligibilidad de las antiguas etnicidades —homogéneas y eurocentradas—, entendidas como modos fijos y esencialistas que, por supuesto, pertenecen a la homogeneidad social europea previa a la modernidad; o lo que ya Franz Fanon teorizo en *Piel negra, máscaras blancas* (1952), es decir las estrategias de blanqueamiento que se deben asumir para entrar en la lógica.

Frente a estas necesidades, Franz Fanon plantea que:

Todo pueblo racialmente colonizado, es decir, todo pueblo a quien en su alma se ha sembrado un complejo de inferioridad por medio de la muerte y el sepultamiento de su cultura local originaria, se encuentra cara a cara con el lenguaje imperial de la nación civilizadora colonial. El colonizado es elevado sobre el estatus de la jungla en proporción directa a su adopción de los estándares culturales del país colonizador. Un negro que domina la cultura y la lengua del colonizador es visto por los otros blancos como un negro blanqueado otorgándosele estatus o título de «blanco honorario». Se hace más blanco en la medida en que renuncia a su jungla, a su negritud, a su lengua no europea, a su epistemología no occidental (2009: 270).

⁹⁹ Definición de 'superposición'. Disponible en: <https://definicion.de/superposicion/#:~:text=Superposici%C3%B3n%20es%20el%20acto%20y,que%20dos%20elementos%20se%20encimen.>

Por tanto, también es factible comprender que esta estrategia de blanqueamiento no solo debe limitarse a los aspectos lingüísticos, sino que también trasciende a otros planos de actuación del sujeto como se dará cuenta sobre las estrategias de Pecola en *Ojos azules* (1970).

La confluencia de los distintos sistemas de opresión hace del cuerpo de las mujeres negras un campo semántico privilegiado para el feminismo, los estudios culturales y los estudios literarios. La afrofeminista estadounidense Patricia Hill Collins en *Interseccionalidad* (2016) expuso la forma cómo el pensamiento binario y las oposiciones entran a definir los cánones de belleza superponiendo los rasgos blancos europeos sobre aquellos que disten de esta categoría. En ese sentido, las mujeres negras con sus desventajas a nivel del género y de la raza, quedan nuevamente relegadas puesto que su esquema corporal no es inteligible para el canon de belleza.

Por ende, la configuración narrativa de *Ojos azules* parte del deseo de su heroína por superponer otros rasgos físicos a su corporeidad, mientras el lector se inmiscuye en todo el entramado social y afectivo que hace consecuente el deseo. Nuestra heroína vive en una familia disfuncional con una madre que se asemeja con el estereotipo de la *mammy*,¹⁰⁰ un padre violento y un hermano que desea huir de ese núcleo a toda costa, solo un elemento puede, desde su inocencia infantil, cambiar tal panorama:

A Pecola se le había ocurrido hacía algún tiempo que si sus ojos, aquellos ojos que retenían las imágenes y sabían ver, si aquellos ojos fueran diferentes, es decir, bellos, toda ella podría ser diferente. [...] Si tenía un aspecto diferente, bonito, quizá Cholly sería diferente, y la señora Breedlove también. Quizá los dos dirían: «Oye, fíjate en Pecola, qué lindos ojos tiene. Delante de unos ojos tan lindos no podemos hacer cosas malas» (Morrison 2014: 60).

Por tal motivo, Pecola va construyendo su identidad bajo la premisa del prestigio de la belleza. Varios sucesos en la trama novelesca dan cuenta de ello. En primer lugar, la acogida de la heroína en el hogar de los McTeer es el punto clave que configura el deseo de superposición: las tazas de leche y la figura de Shirley Temple impactan su mentalidad a tal punto de que su ideal de belleza se ve permeado de estas categorías, la blancura y los ojos azules. El hilo narrativo evidencia forma implícita que Pecola bebió tres botellas de leche en búsqueda de su blancura, deseo evidentemente frustrado; y en vista de ello se enfoca solo en cambiar sus ojos, puesto que en experiencias previas había resuelto que sus ojos eran el motor de cambio que necesitaba.

—Por favor, Dios mío —susurró en la palma de su mano—. Por favor, hazme desaparecer.

¹⁰⁰ La *black mammy* fue un estereotipo forjado en la época esclavista que reduce a la mujer negra al cuidado de los hijos del hogar. Por lo general se la presentado como una mujer grande y fuerte que 'domina' los escenarios hogareños, y que a la vez es sumida ante la dominación blanca.

Cerró los ojos con fuerza. Pequeñas porciones de su cuerpo parecían difuminarse. Ahora lentamente, después deprisa. Otra vez despacio. [...]. A continuación el pecho, el cuello. La cara volvía a ser difícil. Casi había terminado, casi. Sólo quedaban sus ojos cerrados. Bien cerrados. Los ojos siempre quedaban. Por mucho que lo intentase nunca conseguía que sus ojos desaparecieran. ¿Qué sentido tenía, entonces? Los ojos lo eran todo. Todo estaba allí, en ellos. Todas aquellas imágenes, todos aquellos rostros (p. 59).

Aquí, este deseo posee una doble orientación, por una parte, unos ojos diferentes que puedan cambiar la realidad que vive: la violencia y el rechazo social; y al mismo tiempo, unos ojos azules que cumplan con los cánones de belleza que emite la televisión y que los adultos constantemente refuerzan. La función de Claudia como otra identidad femenina negra y narradora da cuenta de la asimilación de los parámetros hegemónicos de la belleza: "Adultos, niñas mayores, tiendas, revistas, diarios, escaparates, el mundo entero se había puesto de acuerdo en que una muñeca de piel rosada, cabello amarillo y ojos azules era lo que toda niña consideraba un tesoro" (p. 28); de esta forma es como operan los medios de comunicación y los aparatos ideológicos del Estado-nación para posibilitar la internalización de los sentimientos de otredad y, a su vez, ratifican la inferioridad no solo a nivel de la intersección que convoca el cuerpo de la mujer negra sino que es extensivo al prototipo de belleza. No obstante, Claudia y Frieda son conscientes del lugar ocupan y también se cuestionan frente a las formaciones sociales y construcciones discursivas en torno a la belleza:

Nos sentíamos aún abrumadas por la cordura, la precisión y la oportunidad de las últimas palabras de Maureen. Si ella era bonita, y por encima de toda sospecha *lo era*, entonces nosotras no lo éramos. ¿Y qué significaba eso? Que nosotras éramos inferiores. Más simpáticas, más listas, pero a pesar de todo inferiores. Podíamos destruir las muñecas, pero no podíamos destruir las voces melosas de padres, madres, tíos y tías, la sumisión perceptible en los ojos de nuestros semejantes, el fulgor marrullero en los ojos de nuestros profesores cuando encontraban a las Maureen Peal del mundo. ¿Cuál era el secreto? ¿Qué nos faltaba? ¿Por qué era importante? ¿Y qué? Cándidas y desprovistas de vanidad, por entonces todavía teníamos nuestra propia estima. [...] Entendíamos los celos, que considerábamos naturales: el deseo de tener lo que otros tenían; pero la envidia era un sentimiento nuevo y ajeno a nosotras. Y en todo momento sabíamos que Maureen Peal no era el Enemigo y que no merecía una aversión tan intensa. La *Cosa* a tener era la *Cosa* que *a ella* la hacía hermosa y a nosotras no (p. 94 – 95).

La referencia anterior surge en torno a otra identidad femenina negra, Maureen Peal. Ella es la niña modelo, la representación del ideal de belleza entre los suyos. Ella es la viva imagen de la identidad como juego de negociación y superposición alcanzada de forma exitosa; Maureen no es negra, es de color, acepción que nomina una nueva forma de etnicidad que se encuentra en una línea fronteriza y que alcanza a su modo algún estándar de belleza. Al encontrarse en esta posición, existe una confrontación simbólica de estas identidades por el trato que reciben: mientras Pecola es relegada, ignorada y despreciada por su corporalidad y lo que representa:

[...] Pasaba largas horas mirándose al espejo, esforzándose en descubrir el secreto de su fealdad, la fealdad que hacía que en la escuela la ignorasen o la menospreciasen tanto maestros como condiscípulos. Era la única alumna de su clase que se sentaba sola en un pupitre doble. La inicial de su apellido la obligaba a sentarse siempre en los primeros puestos del aula. [...] Los maestros, a ella, siempre la habían tratado así. Procuraban no mirarla nunca, y sólo la solicitaban para alguna cosa cuando la llamada era general (p. 60).

Mientras del otro lado esta Mareen Peal. Su corporalidad, así como el ascenso a nivel de clase social se condensan en un trato diferencial,

Hechizó a la escuela entera. Cuando los profesores la llamaban, sonreían de forma alentadora. Los chicos negros no le hacían zancadillas en el pasillo; los blancos no la apedreaban; las chicas blancas no emitían ruidos de chupeteo cuando se la asignaban como compañera de trabajo; las chicas negras se hacían a un lado cuando quería usar el lavabo en los aseos, y sus ojos, entre parpadeos, parecían anticipar genuflexiones. Nunca tenía que buscar a nadie con quien comer en la cafetería: todos acudían en tropel a la mesa que ella elegía (p. 81).

Este panorama es sintomático puesto que la internalización de los prejuicios raciales en la propia comunidad afroamericana es la que está en juego con la superposición como forma de construcción de la identidad. De ahí que, los deseos de blanqueamiento, la superposición de otros rasgos a la corporalidad y las estrategias de asimilación del grupo dominante sean internalizadas social, cultural y simbólicamente para seguir reproduciendo la hegemonía blanca o conseguir el ascenso social.

Tales deseos de superposición identitaria en nuestra contemporaneidad pueden ser satisfechos de múltiples formas. Aquí cobra valor el avance médico y científico dado que posibilitan la alteración corporal y con ello, la construcción de otro tipo de narrativa frente a la identidad desde su vivencia corporal y su lectura social. Vale la pena entonces formular el interrogante ¿es la industria de la belleza con sus extensiones de cabello, procesos capilares de alisado, los dermodespigmentantes, entre otros, una estrategia neocolonial de superposición de la vivencia identitaria del cuerpo de las mujeres negras?

Ifemelu: la negociación corporal de Ifemelu o la yuxtaposición de la identidad

Chimamanda Ngozi Adichie direcciona la trama novelesca de *Americanah* (2013) para evidenciar cómo la exposición a las formaciones sociales y prácticas discursivas heredadas del colonialismo impactan en la configuración de la identidad femenina provocando afectaciones psicosociales y afectivos en la construcción de la subjetividad. Retomando el argumento de la identidad como juegos de negociación planteado por Stuart Hall convengo en que esta obra de Chimamanda apela a la identidad como una yuxtaposición, expresión del pensamiento de Hall respecto a la vivencia étnica e identitaria del sujeto.

En ese sentido, conviene referir que la yuxtaposición es “a la adición o asociación de dos términos o elementos, de manera tal que conformen uno solo. [...] Así, las cosas que se encuentran yuxtapuestas están de algún modo coordinadas, anexas, integradas”.¹⁰¹ A partir de ello, este tipo de identidad emerge de la exposición a las formaciones sociales y prácticas discursivas del legado colonial que hacen vigente la situación de otredad cuando se habita un cuerpo femenino negro.

Ifemelu, la heroína del mundo novelesco de *Americanah* (2013), sustenta su proceso de construcción identitaria dentro de la trama novelesca a partir de la adaptación a la sociedad norteamericana y, para ello, la yuxtaposición se convierte en un imperativo de sobrevivencia dentro del contexto estadounidense al cual debe emigrar para conseguir mejores oportunidades de vida dentro del mercado capitalista global. Es oportuno, entonces, mencionar algunas transformaciones corporales y axiológicas de direccionamiento hacia la otredad que convocan en su lógica los planteamientos de Franz Fanon respecto a la asimilación del negro en una sociedad de patrones hegemónicos dominantes.

Cabe resaltar que en el caso de Ifemelu, la protagonista de *Americanah* (2013), el viaje fue el motivo por el cual la yuxtaposición se erige como configuración de la construcción identitaria de la heroína. Salir de su país o de su sabana, como lo manifiesta Franz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (1985), hace vigente la situación colonial; en esta medida e indistintamente del orden narrativo, Ifemelu enfrenta el peso de su corporalidad y entra en el juego de negociación de su construcción identitaria, en primera instancia, por medio del uso de la lengua.

Como consecuencia de las imposiciones coloniales existe una perpetuación del tratamiento de inferioridad de los pueblos colonizados. Franz Fanon (año) lo llama *petit-nègre*: “Un blanco que se dirige a un negro se comporta exactamente como un adulto con un chiquillo, se acercan con monadas, susurros, gracias, mimos” (p. 58), y también manifiesta que el *petit-nègre* expresa la idea de “Tú, quédate en tu lugar” (p. 59), dado que el colonialismo arrancó la cultura, pasado y memoria histórica a los pueblos africanos y a su diáspora, por lo tanto ‘no hay nada que reconocer’ y el negro debe aparentar la misma ignorancia cultural. En ese orden de ideas, nuestra heroína es consciente de la diferencia que encarna, no solo por el peso histórico de lo que su corporeidad expresa, sino por el desconocimiento del nuevo entorno; en razón a esto su propósito será aprender a *hablar bien* el idioma del colonizador, así como su idiosincrasia.

De ahí que sea comprensible que para las dinámicas colonizadoras modernas, el hecho de que un sujeto negro se exprese correctamente en el idioma del colonizador significa que está asumiendo el mundo del blanco (Fanon 2009); es decir, un manejo adecuado del lenguaje es una estrategia de blanqueamiento. Esta postura es adoptada

¹⁰¹ Concepto de Yuxtaposición. Disponible en: <https://concepto.de/yuxtaposicion/>

por nuestra heroína por múltiples razones, entre ellas, obtener un empleo y no recibir un tratamiento infantil. Si bien, Ifemelu acudió a dicha estrategia lingüística, con el tiempo se percató de la falencia de ceder a las imposiciones colonialistas:

Empezó a sentir la mancha de una creciente vergüenza propagarse por toda ella, por darle las gracias, por formar con las palabras de ese chico, «Habla como estadounidense», una guirnalda que colgarse en el cuello. ¿Por qué era un cumplido, un logro, hablar como una estadounidense? Había ganado; Cristina Tomas, la pálida Cristina Tomas bajo cuya mirada se había encogido como un animalito derrotado, ahora le hablaría con normalidad. Había ganado, ciertamente, pero su triunfo estaba lleno de aire. Su fugaz victoria había dejado en su estela un espacio vasto y reverberante, porque había adoptado durante demasiado tiempo, un timbre de voz y una manera de ser que no eran los suyos (Ngozi 2013: 230).

De este modo se evidencian las imposiciones estructurales de blanqueamiento determinadas por el uso del lenguaje como una extensión corporal. A pesar de ello, Ifemelu toma la decisión de no usar el acento estadounidense como una ruptura contra los estigmas imperantes. A ello, se le suman los cambios corporales a los que se ve sometida para asimilarse dentro de la sociedad norteamericana. En ese sentido la heroína yuxtapone a su actual construcción otras precisiones corporales que le permiten ser inteligible a nivel del canon de belleza impuesto; aquí entra en juego el cabello como una micro semiótica corporal.

El cabello en la novela es un motivo orgánico que configura el proceso de construcción de la heroína. En este punto es válido mencionar la importancia del cabello para la mujer negra, ya que más allá del punto de vista estético y que refleja la salud y cuidado de la mujer, es un actor político y social de resistencia histórica a los cánones de belleza blancos-occidentales; no obstante, en el contexto nigeriano las mujeres luchan por asimilarse a tales cánones, como es el caso de Uju, la tía de Ifemelu, quien gozaba de sus postizos chinos, y también su madre: "Ifemelu se había criado a la sombra del cabello de su madre, que lo tenía, muy, muy negro, tan espeso que absorbía dos envases de alisador en la peluquería, tan abundante que tardaba horas bajo el secador de casco, y cuando por fin le retiraban los rulos de plástico rosa, se esparcía, libre y exuberante, cayendo por su espalda como una celebración" (p. 59), tal descripción obedece a una personificación que evidencia la importancia del cabello en la vida de la mujer negra.

En este mundo novelado, la heroína se ve obligada a normativizar su cabello para detentar un grado de profesionalismo en una entrevista de trabajo, situación que había presenciado en ocasiones y ante la cual era crítica y, sin embargo, al ser ella la protagonista de tal evento y ante su necesidad laboral accedió a dicho cambio. Llegados a este punto el narrador aclara:

Desde su llegada a Estados Unidos, siempre se había trenzado el cabello con extensiones largas, alarmada siempre por el precio [...] Así que fue una aventura nueva eso de alisarse el pelo [...] La gama de alisadores era ahora mucho mayor, envases y envases en la sección de «cabello étnico» de la farmacia, mujeres sonrientes con el pelo increíblemente

lacio y brillante junto a palabras como «botánico» y «aloe» que prometían suavidad (p. 264-265).

El narrador describe estilísticamente el proceso de alisado del cabello de Ifemelu y, más tarde, da paso a la heroína para describir su proceso, así como a la ruptura que hará del mismo: “[...] el olor a quemado, algo orgánico que moría y no debería haber muerto, le había producido una sensación de pérdida” (p. 265). Así pues, la transición de su cabello natural a otro modificado por las condiciones sociolaborales fue ceder a las imposiciones ideológicas de la estética colonialista. El narrador plantea una configuración orgánica del cabello como un ente dotado de vida propia que crece, es violentado y vuelve a renacer, metáfora que configura esta microsemiótica adscrita al campo semántico corporal.

De este modo, la heroína construye yuxtaposiciones corporales que configuran su relato vital y que generan conflictos en su subjetividad: “—Ese pelo tan abundante y bonito serviría si fuera a entrevistarme para cantante de coro en un grupo de jazz, pero para esta entrevista necesito ofrecer una imagen profesional, y profesional equivale a lacio, y si fuera rizado, tendría que ser un rizado de mujer blanca, con rizos sueltos o, en el peor de los casos, bucles, pero nunca crespo” (p. 266). A su vez, la normativización de la estructura del cabello provoca en Ifemelu una sensación de pérdida inminente, conjugada con otros rasgos de su personalidad que habían sido yuxtapuestos en virtud de los espacios sociales que frecuentaba.

De igual modo, la metáfora del alisado como cárcel atañe a la realidad íntima de la persona y posibilita la identificación debido a las prácticas sociales y estéticas de las mujeres negras que han cedido a estas imposiciones tiranizando su propio cabello. De esta concientización frente a su cabello, Ifemelu adquiere una postura ideológica que la lleva a reprobar su cabello alisado y a entrar en la transformación. Otra yuxtaposición que se añade a su construcción, pero esta vez desde la aprobación del sí mismo: “A comienzos de la primavera, un día como otro [...] se miró en el espejo, se hundió los dedos en el pelo, denso, esponjoso y magnífico, y no pudo imaginarlo de otra forma. Se enamoró de su pelo, así de sencillo” (p. 278). El amor por su cabello y el convencimiento de este permea su formación discursiva y se ancla en su subjetividad.

Posteriormente, existe otro factor externo del campo semántico corporal que evidencia la yuxtaposición identitaria en la propia conciencia de nuestra heroína. La creación de un blog como herramienta de expresión de la realidad y de los estereotipos imperantes da cuenta de la conflagración interna de Ifemelu frente a las dimensiones articuladas de la experiencia nigeriana y estadounidense en su axiología. *Raza o diversas observaciones acerca de los negros estadounidense (antes denigrados con otra clase de apelativos) a cargo de una negra no estadounidense* es un blog que responde, en primer lugar, a la raza como primer trazado ideológico composicional de la obra, por lo que hace parte de esa microsemiótica; y, en segundo lugar, configura el plurilingüismo

novelesco al instalar otro género discursivo en la trama novelesca, marcado tipográficamente con una fuente menor. Así mismo, el nuevo hacer de la heroína permitirá el fluir de la conciencia: es la visión de mundo de Ifemelu que evidencia la paradoja del tema racial en la sociedad posracial de los Estados Unidos de América y el blog es la herramienta que logra concretar toda la experiencia tanto de observación como de vivencia propia de la heroína.

En este sentido, la heroína es, en primer lugar, una observadora de su contexto, quien hace uso de las herramientas que le provee su formación académica para exponer la situación racial en un blog, mediante una suerte de radiografía descriptiva racial de tipo etnográfica de los Estados Unidos. Su trabajo de campo ha sido la experiencia vivida que pretende objetivar a fin de que otros sujetos sean capaces de sentir afinidad e identificarse con ella. Entre algunos de los títulos de sus posts en el blog destaco: "Comprender Estados Unidos para los negros no estadounidenses: el tribalismo estadounidense (p. 241), Comprender Estados Unidos para los negros no estadounidenses: ¿A qué aspiran los blancos anglosajones protestantes? (p. 267), Porque las mujeres negras de piel oscura —tanto las estadounidenses como las no estadounidenses— adoran a Barack Obama (p. 278), A mis compañeros negros no estadounidenses: en Estados Unidos sois negros, muchachos (p. 287), Un mensaje a Michelle Obama, más El pelo como metáfora racial (p. 381), Viajar siendo negro (p. 424), ¿Qué es Obama si no negro? (p. 433).

De este modo, Ifemelu partió del concepto sociológico de tribalismo como una cohesión de sujetos agrupados por características comunes en torno a cuatro factores determinantes: clase social, ideología, región y raza, como primera instancia, y que son los tópicos modelizados en el blog, además de las estéticas de poder; y en segunda instancia tal tribalismo desemboca, de forma inevitable, en una alienación ideológica de los sujetos que conduce inminentemente al racismo.

En la estructura compositiva de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie, el blog funge como una textualidad electrónica dentro de la ficción narrativa constituyendo así la metaficción virtual y que es una tendencia de la nueva narrativa influenciada por el sistema moderno de información y comunicaciones. Partiendo de esta idea, el blog es la herramienta que concreta las disímiles experiencias de la heroína en torno a su ser, su etnicidad y su propia construcción en el seno de estas sociedades; a su vez, esta textualidad metaficcional de corte etnográfico permite dar cuenta de la doble orientación volitiva de la heroína frente a los estereotipos tanto estadounidenses como nigerianos y que proyecta las contradicciones que comporta el juego de la identidad como negociación, puesto que Ifemelu critica el sistema sin olvidar que en determinados momentos jugó con las mismas cartas, es decir, se valió de las mismas estratagemas como el uso del lenguaje y la asimilación estética del modelo de belleza dominante.

Con la exposición de estas tres formas de yuxtaposición en la corporeidad y axiología de Ifemelu es posible coincidir con lo propuesto por Stuart Hall respecto a los dramas que enfrentan las nuevas etnicidades como formas disímiles de habitar el cuerpo que no corresponden a las categorías impuestas por la modernidad. Si bien, inicialmente, esta heroína intenta asimilarse a los modelos imperantes de la sociedad norteamericana, su devenir abre un nuevo horizonte de sentido que le permite notar la herencia colonial vigente y, con ello, el juego de yuxtaposiciones¹⁰² de las que ha sido víctima. Una vez consciente de este proceso, la yuxtaposición se realiza de forma consciente de modo que coinciden su subjetividad con sus nuevos intereses políticos, y el cuerpo nuevamente portará estas construcciones identitarias: cabello natural y las marcas diferenciales de su acento como síntoma de su resistencia a los sistemas de dominación presentes en la arquitectónica novelesca. Busca una cita para esto, le dará mucha fuerza

Sandra: el viaje y el camino o la identidad como contraposición

Lucía Asué Mbomio abre un horizonte de posibilidades al estilizar el devenir de las personas que habitan bajo las nuevas etnicidades. Tal es el caso de Sandra, la protagonista de *Hija del Camino* (2019), una joven quien constantemente busca su lugar en el mundo en virtud de su no-inteligibilidad bajo las categorías de la modernidad. Esta heroína convoca en su cuerpo el registro étnico e histórico de un padre ecuatoguineano y de una madre española. A su vez, situada en la sociedad madrileña y con su mirada puesta en la Guinea narrada por su padre, su identidad está forjada por los rasgos de la contraposición de las conciencias en el juego de negación y negociación de la nacionalidad y la etnicidad.

Si bien como mencionan Mijaíl Bajtín, Stuart Hall y otros teóricos contemporáneos, cada sujeto nace en unas condiciones históricas determinadas, pero elige su posición para enunciarse; tal forma de enunciación es construida a partir de la noción de *diferencia* que se encarna frente al otro, así como de las formaciones sociales y discursivas — fenómenos bastante mencionados en este acápite— que posibilitan la comprensión y ubicación en el espacio que se habita. En el caso de Sandra, desde su más tierna edad se vio abocada a la explicación de su ser: la simultaneidad de ser una mujer, negra y española no es comprensible para las lógicas del grupo dominante.

En ese sentido evidenciamos cómo la trama narrativa hace evidente la configuración de una heroína que presenta una dualidad que se contrapone dentro de las lógicas del binarismo moderno/colonial. Si bien desde pequeña, Sandra internalizó de la mano de su madre la necesidad de cumplir o asimilarse a las expectativas sociales; la construcción de su subjetividad denota un malestar de doble dirección: en una primera instancia, la

¹⁰² Este juego de yuxtaposiciones puede entenderse, como lo planteé en un trabajo anterior, como una forma de vivir la identidad a través de la performatividad. Dicho soporte teórico se da desde la perspectiva brindada por Judith Butler respecto a la vivencia del género y la identidad como una actuación social (2006).

disyuntiva interna que le provoca ser una mujer negra asentada en una sociedad profundamente racista y otra externa? las falencias que ello provoca en la construcción de su autoestima y autoconcepto:

Como tenía el pelo muy corto y rizado, no sabía lo que era mover la cabeza y que el cabello le acompañara suave y «femenino». Su construcción mental de la feminidad, que bebía de la literatura, el arte y la televisión, era completamente ajena a su cuerpo. Su cabello solo crecía hacia arriba y hacia los lados. La llamaban «escarola», «micrófono» o «estropajo», y por eso había rogado una y otra vez a su madre que le permitiera alisárselo, pero Aurora se negaba. Fuera de casa, Sandra decía que le gustaba, incluso preguntaba a sus amigas que si tenían envidia de su abundante pelo, pero en su interior se rechazaba y no se paraba a pensarlo siquiera porque sentía que estaba fallando a toda su familia y a sí misma. Vivía una doble vida, luchaba contra el racismo que encontraba fuera y también contra lo que era. Su autoestima era endeble, aunque a ojos de quienes no la conocían pareciera de hormigón armado (Mbomio 2019: 22).

Una vez más se pone de relieve la influencia de los medios de comunicación y su capacidad de imponer los cánones de belleza, que por lo demás evidencian el sesgo moderno/colonial impuesto a todas las formaciones sociales y discursivas del entorno. El conflicto interno de Sandra da cuenta de la doble connotación del lugar que ocupan las mujeres negras en una sociedad: resistiendo, en primer lugar, a los cánones que controlan y regulan la diferencia de los cuerpos sexualizados y, en segundo lugar, sobrellevando el estigma de racionalización.

A la vez, la otra orientación de su subjetividad tiene que ver con la falsa complacencia en su negritud. Sin embargo, frente al espejo su narrativa es distinta puesto que el peso de su cuerpo es una lucha constante. Sin embargo, el ejercicio de contraposición en la construcción de identidad de Sandra es interesante puesto que prefiere evitar todo tipo de conflictos con las identidades colectivas puesto que ello aboca cambios en su disposición a la otredad al punto de dejar de exhibir a la chica violenta que fue durante su adolescencia.

Los viajes de la heroína de Lucía Mbomio también constituyen una ruta importante en la formación de la protagonista. Desde Londres —este punto intermedio en el camino que la heroína ha buscado para quitarse el velo de su etnicidad—, va descubriendo poco a poco los puntos claves en su devenir vital que la han abocado a este conflicto interno. En la narrativa de sus viajes como periodista, encontró los puntos de inflexión que la llevaron a concretar su deseo de pertenecer a la lógica binaria y eurocentrada:

[...] Sí le había parecido racista, pero Sandra aún ocultaba sus reivindicaciones, como si el deseo de hacer justicia fuera algo que, por su bien, tuviera que esconder para no tener problemas, para caer bien, para ser querida. Quizá ese fuera uno de los rasgos de su carácter, el juego maniqueo entre la necesidad de agradar y la de reivindicarse, con el fin de romper los estereotipos que le colgaban encima sin conocerla (Mbomio 2009: 132).

Ante el peso de agradar y reivindicarse al tiempo, Sandra se refugia en la idealización de Guinea como un espacio que no comporta un territorio de disputa debido al rastreo de su etnicidad y esa línea parental que le brinda pertenencia. Sin embargo, el viaje a la tierra paterna también comportó otro tipo de reivindicaciones. Nuevamente, su identidad se contrapone al imaginario general. Sandra no es asimilada como una guineana más. Antes bien, es una *ntangan*, adjetivo que designan a aquello que se encuentran en una posición intermedia. Sin embargo, su actuación defiende su negritud a toda costa a pesar de las múltiples vivencias y afectaciones negativas que a experimentado:

No lo es —dijo Sandra tragando saliva—. Es algo que he tenido que aprender y recordarme casi cada día viviendo entre blancos que te tocan la piel para ver si manchamos o el pelo, sin preguntarnos. Sé que no es fácil aceptarse, enfrentarse a los cánones de belleza que nos imponen los otros, pero cuando te blanqueas la piel les estás dando la razón (p. 182).

Si bien en Guinea, Sandra ostenta una posición de privilegio por su nacionalidad española, expresamente aceptada por el imaginario colonial, experimenta también su condición de mujer y los dramas que surgen del patriarcado y la corrupción de Estado. Ante este panorama es el escenario antiquísimo de hipersexualización y subvaloración laboral lo que sobresale.

Como consecuencia , son dos los espacios de desarrollo de la configuración de la identidad de Sandra: España y Guinea Ecuatorial. Mientras España presenta el esencialismo radical y exhibe las tensiones a las que se enfrenta la heroína —dado que como el espacio histórico determina y legitima la ideología que condicionan el contexto social—, Guinea Ecuatorial cuestiona y derrumba todo asomo de estabilidad en el mundo novelesco. En ese orden de ideas, estos entramados históricos ratifican su alteridad y provocan la negación de la nacionalidad y sentido de pertenencia debido a ambos soslayan la complejidad del mundo contemporáneo y sobreviven a las imposiciones coloniales. Por tanto, la contraposición se erige como una estrategia de construcción y supervivencia puesto que existe una limitación y confrontación con el entorno.

Por lo expuesto, se entiende cómo la construcción de identidad de Sandra es un constante flujo de negociación con las identidades colectivas que se entienden como esencialistas, así como una contraposición a toda forma normativa de habitar el cuerpo. Por el contrario, Londres parece ser ese espacio que funge como catalizador de estas fuerzas y tensiones y en el cual encuentra un respiro para continuar con el camino.

Cuerpo e identidad de mujeres negras: en los límites de la representación

Ya Franz Fanon preguntó, ¿qué quiere el hombre negro? Ahora amplió el horizonte de sentido para plantear ¿qué quieren las mujeres negras?.¹⁰³ Siguiendo la misma línea argumental de Fanon propongo que las mujeres negras desean escapar de las coordenadas que delimitan la imposición colonial en sus cuerpos como fruto de la experiencia de sexualización y racialización que se antepone a su propia producción de subjetividad.

La vivencia del cuerpo sexuado y racializado como producto de las imposiciones coloniales de la modernidad siguen vigentes y una evidencia de ello, es el producto literario de algunas escritoras contemporáneas como Toni Morrison, Chimamanda Ngozi Adichie y Lucía Asué Mbomio. Sus obras operan en el sentido estético del hecho literario y, a su vez, son una respuesta a las tensiones sociales del contexto mientras configuran en sí mismas un caleidoscopio de cuestionamientos, trazados ideológicos y dimensiones de actuación social en los que se mueven como mujeres negras que develan las imposiciones coloniales y su vigencia, al tiempo que abren el debate sobre temas capitales para la diáspora africana como la vivencia del cuerpo, la construcción de subjetividad, la violencia desde sus múltiples facetas así como los retos y deconstrucciones por realizar.

En ese sentido, cada una de las obras estudiadas en este trabajo encuentran unas líneas de conexión en virtud del pasado histórico que vincula el trazado colonial con las formaciones sociales y discursivas que construyen los imaginarios sociales contemporáneos. Así mismo, es sintomático cómo estas obras abocan a quien lee , como parte de la totalidad artística, a una reflexión que entrevera el significado implícito del cuerpo de las mujeres negras y la construcción negociada y siempre inacabada de la identidad para advertir la urgencia epistémica, política y ética de comprender las prácticas de dominación que se imponen tanto a los cuerpos como a las narrativas subalternas.

Al respecto, Fanon reflexiona en “La experiencia vivida del negro” sobre las dificultades de la elaboración y vivencia corporal del hombre negro. Dejando por sentadas la limitación de las cuestiones de género, nada soslayables, la interpretación fanoniana del cuerpo es un derrotero para comprender la construcción de la identidad como una negociación de la narrativa. Bajo estas precisiones, Fanon sentencia: “Una vez establecido para siempre que la ontología deja de lado la existencia, está claro que aquella no nos permite comprender el ser del negro. Porque el negro ya no plantea el

¹⁰³ Dicho interrogante no tiene pretensiones universalizantes que desconozcan la especificidad de las distintas formas de opresión y dominación de las mujeres negras de la diáspora africana.

problema de ser negro, sino el de serlo para el blanco" (2009: 111), en ese sentido, una vez más sobresale el fenómeno de la alteridad y la diferencia.

El cuerpo como campo semántico y como eje articulador de la diferencia sexual y racial del sistema moderno/colonial siempre ingresa en las lógicas de una confrontación dialéctica de doble orientación: de cara al sí mismo y de cara a la otredad. En esa medida, la identidad se construye como una narrativa de negociación que se sustenta en el cuerpo colonial sin anular su potencial de reivindicación. Esta postura contribuye con la comprensión de los entramados arquitectónicos de las obras literarias presentadas para comprender la axiología de las heroínas dentro de las fronteras verosímiles del mundo novelado y da cuenta de la necesidad de sensibilizar y de construir los conceptos de identidad, etnicidad y todos aquellos paradigmas que siguen reproduciendo las mismas lógicas hegemónicas.

No obstante, el cuerpo de la mujer negra no posee una ontología. Su propio esquema corporal es ahistórico y la representación de este es externo a su vivencia. Su propio devenir es objetualizado por el propio acontecimiento entendido este en términos de su sexualización y racialización. En esa medida, el cuerpo, la vivencia y la narrativa de este se convierte en un territorio de disputa que ha sido trabajado, epistémicamente, desde el feminismo negro y las teorías de género y por la literatura.

De ahí que existan coaliciones entre las imposiciones de la modernidad, los descentramientos teóricos y sociales y la experiencia vivida de los sujetos en el marco de sus singularidades individuales y colectivas. Esta comprensión del cuerpo, la identidad y sus dimensiones articuladas con las formaciones sociales funcionan como un derrotero fundamental para el desarrollo de la genealogía literaria, así como para la propia comprensión del mundo narrado en la configuración del cuerpo de las heroínas de las obras que dan soporte a esta investigación.

En ese orden de ideas, las condiciones del contexto sociohistórico y geo-global desembocan en formas particulares de asumir la identidad como una narrativa de negociación que simultáneamente convoca la superposición, yuxtaposición y contraposición de narrativas, voces, conciencias y axiologías en un mismo sujeto. Que Pecola utópicamente desee superponer unos ojos azules a su corporalidad; que Ifemelu juegue a yuxtaponer las transformaciones corporales para eliminar su etnicidad, así como que Sandra resista a las antiguas etnicidades, evidencia el juego que han entablado las mujeres negras para sobrevivir a un legado vigente. Por lo tanto, las mujeres negras desean romper desde sus vidas y narrativas con los hilos coloniales que movilizan su accionar y, a la vez, obtener el reconocimiento de su viabilidad vital en el marco social; sin embargo, el camino es sinuoso puesto que se debe cuestionar y evitar reproducir las falencias que anteceden a todos los intentos de humanización y dignificación.

En esa medida, no puedo postular estas motivaciones en nombre de las 'mujeres negras' puesto que esta nominación constituye *per se* una categoría de análisis que aparentemente es estable, ignorando que en su interior se convocan múltiples aristas de lucha, resistencia, modos de habitar el cuerpo e interpretaciones subjetivas de la historicidad; tal como lo evidencia el direccionamiento de los universos novelescos, así como la axiología de las heroínas. Por tanto, lo que sí es posible hacer es postular la emergencia de nuevas acciones epistémicas y políticas de las alteridades subalternas que derogan el discurso oficial y se postulan como caleidoscopios de reparación.

Finalmente, este acápite me permite responder a un cuestionamiento de antaño: Judith Butler realiza un aporte esencial al debate postestructuralista, filosófico y de género contemporáneo al cimentar su teoría de la *performatividad del género*, entendida esta como "una actuación reiterada y obligatoria en función de normas sociales que exceden al individuo" (Butler en Nazareno 2015: *s.p.*). No obstante, en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), Butler plantea un interrogante capital para la vida de la diáspora africana y con ello de los sujetos racializados: "Por consiguiente, la pregunta que hay que plantear no es si la teoría de la performatividad puede trasladarse a la raza, sino qué le ocurre a dicha teoría cuando trata de lidiar con la raza" (p. 19).

En ese sentido, la raza es una ficción social y discursivamente construida que se implantó en los cuerpos a partir de la modernidad por medio de las formaciones sociales que atienden a la lógica del poder colonial que reconoció la alteridad y la inferiorizó ateniéndose a falacias pseudobiologicistas. No obstante, bajo el peso de esa invención millones de seres humanos fueron exiliados de su continente y puestos a disposición del colonialismo para acrecentar las arcas del incipiente capitalismo.

Aun en pleno siglo XXI llevan el peso de la pigmentación cutánea como un signo histórico y discursivo de su diferencia y con ello, de los prejuicios y estereotipos, así como de la legitimación de la violencia ejercida en sus cuerpos sexualizados y racializados, tal como expone Angela Davis en su obra *Mujeres, raza y clase* (1981). En esa medida, la raza es una ficción que determinó la "ontología" del ser negro y que se instauró en el sistema/mundo para mediar las relaciones y establecer jerarquías que sirvieran a los fines del proyecto moderno/colonial.

Sin embargo, la comprensión de la raza que brindan las obras, objeto de esta investigación, permiten comprender desde los entramados novelescos que la raza si se puede vivir en términos de performatividad, dado que como expone Homi Bhabha:

Esa alineación corriente de sujetos coloniales (Blanco/Negro, Yo/Otro) es perturbada con una breve pausa y el campo tradicional de la identidad racial es dispersado en la medida en que se descubre que está basado en los mitos narcisísticos de la negritud o la supremacía cultural blanca (1994: 56).

Por lo tanto, existe una presunción de superioridad desde distintos planos en la disyuntiva negro/blanco que interpela su construcción frente a su alteridad en el marco del binarismo colonial. No obstante, en un sentido objetivo es posible dar cuenta de cómo la vivencia de la ficción de la raza —que si bien, no obedece a un síndrome daltónico fenotípico, sino que esboza toda una configuración del sistema/mundo—, mantiene un dominio social y normativo que, sustentado en el lenguaje, estabiliza la hegemonía.

En esa medida, el interrogante que reformulo es ¿puede la raza ser entendida en términos de performatividad? Parto del concepto de *performatividad* en alianza con el de *precariedad* expuestos por Judith Butler en 'Performatividad, precariedad y políticas sexuales' (2009):

La performatividad es un proceso que implica la configuración de nuestra actuación en maneras que no siempre comprendemos del todo, y actuando en formas políticamente consecuentes. La performatividad tiene completamente que ver con "quién" puede ser producido como un sujeto reconocible, un sujeto que está viviendo, cuya vida vale la pena proteger y cuya vida, cuando se pierde, vale la pena añorar. La vida precaria caracteriza a aquellas vidas que no están cualificadas como reconocibles, legibles o dignas de despertar sentimiento. Y de esta forma, la precariedad es la rúbrica que une a las mujeres, los *queers*, los transexuales, los pobres y las personas sin estado (p. 335).

Al respecto resalto que, al igual que el concepto de, la performatividad es un proceso de actuación que no siempre se comprende debido a las estrategias de supervivencia que se tienen que adoptar para ser reconocibles dentro de las lógicas de poder; fenómeno que entra en consonancia con los procesos identitarios descritos en este acápite y llevados a cabo por las heroínas de las obras trabajadas. Cada una de ellas desde sus diferentes lugares de enunciación y bajo unas determinadas condiciones transformaron su producción de subjetividad y actuación en el marco social para sobrevivir a los embates de las heridas y poderes coloniales que se instauraban en virtud de la representación de sus cuerpos: para Pecola en *Ojos azules* (1970) esta transformación tenía que ver con el cambio en sus ojos, mientras que para Ifemelu en *Americanah* (2013) era la adaptación a la sociedad estadounidense, evitando a cualquier costo el rastreo de su etnicidad y para Sandra en *Hija de camino* (2019) consistía en encontrar su lugar dada la conjugación de las coordenadas que configuraban su corporeidad. Todo ello en virtud de "ser leído o entendido como ser viviente y quién vive o trata de vivir al otro lado de los modos de inteligibilidad establecidos" (Butler, 2009: 325).

Por ende, considero que las descripciones valorativas de los procesos de creación verbal y la especificidad de la configuración de la identidad de las heroínas de las obras trabajadas permiten comprender que la identidad está atravesada por la performatividad como escenario de negociación, estrategia de visibilidad y resistencia y, por tanto, la raza es una ficción social que también está asociada a la performatividad.

Referencias citadas

Álvarez, Sandra

- 2014 Esclavitud y cuerpos al desnudo. La sexualidad y la belleza de la mujer negra. *Revista Sexología Y Sociedad*, 14 (38).

Bhabha, Homi

- 1994 *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: ediciones Manantial.

Bajtín, Mijaíl

- 1985 *Estética de la creación verbal*. México: siglo XXI editores.

Butler, Judith

- 2009 performatividad, precariedad y políticas sexuales. *Revista de Antropología Iberoamericana*. 4 (3): pp. 321- 336.

Bosch, Aurora

- 2005 "Convertirse en americanos. Las Minorías étnicas y las dos guerras mundiales En Estados Unidos." *Ayer*, 58: 229-52. Disponible en: www.jstor.org/stable/41328489.

Davis, Angela

- 2004 *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.

Fanon, Frantz

- 1952 *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

Gallego, María del Mar

- 2012 'Escritoras afroamericanas contemporáneas: treinta años de historia e identidad femenina'. *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*. 17 -18. Pp. 77-90

Hall, Stuart

- 2010[2014] *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Popayán: Universidad del Cauca.

Hill Collins, Patricia

- 2016 *Interseccionalidad*. [S.l.]: Ediciones Morata.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2555997>.

Lugones, María

- 2008 Género y colonialidad. *Tabula rasa*. 9. pp. 73 – 101.

Morrison, Toni

- 1970(2011) *Ojos azules*. Barcelona: Penguin Random House
- Ngozi Adichie, Chimamanda
- 2013 *Americanah*. Barcelona: Penguin Random House
- Mbomío Rubío, Lucía
- 2019 *Hija del camino*. Barcelona: Grijalbo.
- Quijano, Aníbal
- 2014 Colonialidad del poder y clasificación social. En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso.
- Restrepo, Eduardo
- 2004 *Teorías contemporáneas de la etnicidad*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin
- 2009 *Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores.

Capítulo 4

*Las herramientas del amo no desmontan su casa:*¹⁰⁴ breves reflexiones sobre las ciencias humanas y sus deberes con la diáspora africana

Este es un momento muy emocionante en la historia, cada vez más gente reconoce que el mundo debe cambiar
Angela Davis

En este último capítulo, he de volver a referirme al interrogante sartreano que inauguró el primer capítulo de esta investigación ¿Qué esperabais, pues, cuando retirasteis la mordaza que cerraban las bocas negras?¹⁰⁵ Esta frase plantea la necesidad de una revisión del recorrido de la población afrodiaspórica en el mundo y las diferentes esferas del desarrollo humano, para comprender la lógica de sus reivindicaciones y esbozar los deberes en esta tarea milenaria de la descolonización, desde una posición social e históricamente situada. Las bocas negras, como en una suerte de devenir agorafóbico, claman desde sus locaciones sociales por el peso de la colonización que en pleno siglo XXI siguen llevando en sus espaldas, por la historia y por su ubicación en el seno de las clases marginadas y marginales, satanizadas, invisibilizadas y pertenecientes a una minoría de edad asignada a *priori*.

Convocados, entonces, en la vida del mundo, como los vencidos de la historia — ateniéndome al concepto de Walter Benjamín—, la humanidad negra ha sido despojada de su pasado histórico para ser uno de los motores de la modernidad. Y aun hoy, a expensas de los logros alcanzados es necesario continuar abriendo caminos, que, en

¹⁰⁴ Audre Lorde (1980).

¹⁰⁵ Frase introductoria de Jean-Paul Sartre en el prólogo de *Los Condenados de tierra* de Franz Fanon.

mi caso particular, tal contienda la entablo con y desde la academia como espacio hegemónico de legitimación del conocimiento y mediador de las transformaciones sociales, que puede y debe intervenir para suprimir la transmisión de falacias, preconcepciones y narrativas coloniales que aun permean su estructura.

En esa medida, convengo en que la humanidad negra necesita convocar, desde el plano académico, su visión de mundo, narrarse a sí misma, dejar a la posteridad su propia lectura e interpretación, erigir su propia verdad que es producto de la experiencia; ello encuentra consonancia en lo propuesto por Hommi Bhabha cuando expresa la necesidad de:

Escribir [...] una forma de vida más compleja que la "comunidad"; más simbólica que la "sociedad"; más connotativa que el "país"; menos patriótica que la "patria"; más retórica que la razón de Estado; más mitológica que la ideología; menos homogénea que la hegemonía; menos centrada que el ciudadano; más colectiva que el "sujeto"; más psíquica que la urbanidad; más híbrida que la articulación de las diferencias e identificaciones culturales de lo que puede representarse en cualquier estructuración jerárquica o binaria del antagonismo social (1994: 176).

En ese sentido, apelo a la necesidad de reconstruir sobre las ruinas y los vacíos —a los que abocó el sistema moderno/colonial y su imbricación en la producción y legitimación de conocimiento occidental—, otra comprensión del cuerpo, la identidad y el género vividos desde el cuerpo femenino racializado. Por ende, en este acápite planteo una lectura y reflexión de la narrativa, vivencia e historicidad afrodiaspórica, que si bien no es un análisis detallado ni pretende agotar el sentido de tal arqueología, si es un acercamiento para concebir una forma distinta de asumir la negritud en el escenario contemporáneo. De ahí que considere pertinente cuestionar la legitimación de la historia para, posteriormente, ampliar el sentido de la verdad como concepto filosófico y, de este modo, finalizar con el compromiso que asume el hecho literario *per se*.

En los límites de la representación del pasado: la historia, la memoria y la escritura

El devenir del mundo está atestado de historiadores y novelistas, figuras que por medio de la palabra han asumido la labor, nada carente de intenciones, de dar sentido, construir y resignificar las identidades y los imaginarios tanto individuales como colectivos. Sin embargo, las tensiones por el poder entre el discurso histórico y el literario exhiben relaciones en las cuales se superponen, antepone y denigran mutuamente, sin proponer una tabla de salvación entre sus postulados epistémicos, ontológicos y pragmáticos. Tanto la historia como la literatura parten de los fragmentos de la realidad vivida del mundo; sin embargo, y de acuerdo con los intereses particulares de cada una,

asumen un tratamiento diferente puesto que sus objetivos son disímiles, tanto a nivel de la forma, el contenido, el método y las implicaciones en la praxis.

Ambas formas del discurso están revestidas de la misma praxis: la configuración y comprensión de un fragmento o fragmentos de la realidad. No obstante, Paul Ricoeur (2000) —filósofo y antropólogo francés— considera en sus disertaciones sobre la historia y el discurso literario —ambos marcados por un tinte filosófico— que el discurso historiográfico debe ser construido desde una *asignación plural del recuerdo* (2000: 7). En ese mismo sentido, expone que a partir del surgimiento de la escritura¹⁰⁶ es posible entrar en una suerte de juego, a saber, un primer juego que abre las alternativas entre la confianza y la duda del sujeto en la medida en tanto el lector como el narrador son los actores fundamentales en la representación del pasado.

Por lo tanto, el testimonio de sujeto es lo que se erige como institución y, a su vez, abre la confrontación. Ya será tarea del historiador, barajar los testimonios para, posteriormente, constituirlos en documentos, unidad de medida del conocimiento histórico. Desde esa comprensión, es posible elucidar que los documentos no pueden ser una sentencia final respecto a los hechos acontecidos, sino por el contrario, el documento se instituye con la función de comprender.

De ahí que, la historia y su relato puedan convertirse en un juego de trampas y entreveramientos lingüísticos tomando en cuenta la advertencia de Paul Ricoeur sobre las trampas del deber de la memoria; a su vez, este deber que puede entorpecer el ejercicio de la historia al proporcionar una versión estereotipada, forzada o manipulada de la realidad. En esa medida, resulta imperativo el ejercicio de repensar la historia y, con ello, cuestionar el relato construido en torno a la negritud, no para buscar retaliaciones sino como una forma de comprensión y, a la vez, de reparación. Sin embargo, esta polémica frente a la historia no es reciente y cada día reclama un espacio en el mundo de la vida.

Desde el plano literario, hace unos años la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie llamó la atención con un Ted Talk titulado *The danger of a single history*. En contados 18 minutos, Chimamanda da cuenta de la vigencia del colonialismo, de cómo sus estratagemas permean la construcción de subjetividad y la necesidad de que las narrativas subalternas sean tenidas en cuenta para ponerle fin a los estereotipos. Tal argumento se inscribe en el dialogismo que conecto con Paul Ricoeur —y con otros teóricos que tejerán el hilo argumentativo de este acápite— en la medida en que sugieren la tarea moral y política de cuestionar no solo la historia y el ejercicio historiográfico sino de apelar a las vivencias presentes y con ello, interpelar el cúmulo

¹⁰⁶ Paul Ricoeur entiende la escritura como hito en la medida en que hasta nuestro momento histórico y a nivel de las diferentes ciencias, modos de ser y habitar el mundo, método y estrategia de validación universal, la escritura continúa ejerciendo y organizando estratégicamente las relaciones de poder.

de experiencias colectivas de la humanidad negra, que claman más por su narrativa que por su venganza (Ricoeur 1995).¹⁰⁷

Al respecto conviene situar a la humanidad negra en el discurso histórico. Como se ha venido evidenciando en el hilo argumental de la historiografía oficial, así como en los cuestionamientos que surgen como consecuencia de la caída de los grandes relatos del siglo XX y la emergencia de disciplinas que controvierten dicho relato —tal es el caso de los Estudios Culturales, decoloniales y de género—, el ser negro nunca se ha narrado a sí mismo. Al contrario, es un sujeto ahistórico que aparece en la escena del mundo moderno como una fuerza de trabajo en aras del progreso y la civilización occidental; ya reconstruye este panorama Achille Mbembe en su *Critica a la razón negra* (2016) al trazar una arqueología que exhibe no solo las falacias y falencias de progreso colonial, sino que deja ver el manto ilógico que encubre la invención de la raza, y con ello el vacío histórico y ontológica del cuerpo negro:

Al reducir el cuerpo y el ser vivo a una cuestión de apariencia, de piel y de color, al otorgar a la piel y al color el estatus de una ficción de raíz biológica, los mundos euroamericanos han hecho del negro y de la raza dos vertientes de una misma figura: la locura codificada. Categoría originaria, material y fantasmática a la vez, la raza fue, a lo largo de los siglos, el origen de varias catástrofes, la causa de devastaciones psíquicas insólitas, así como de incontables crímenes y masacres (p. 23).

Esta comprensión del ser negro no es propia, es fruto de la imposición colonial y del discurso tejido en torno a ella para ejercer el control; no obstante, la caída de los grandes relatos del siglo XX hace emerger un cuestionamiento capital frente al modo cómo se concebía y aun se sigue concibiendo el mundo.

Ateniéndome entonces a lo presentado por Paul Ricoeur sobre las trampas de la memoria y el juego de credibilidad al que nos arroja el ejercicio historiográfico, así como a las falacias que evidencia Chimamanda Ngozi Adichie desde su posición de escritora, considero necesario para la vida del mundo la transformación de los estudios históricos. Estos deben tener una nueva forma de acercarse a la realidad histórica con el fin de no abrir brechas insalvables entre todos los sujetos como parte y constructores de la historia, portadores de una cultura y las acciones; y a su vez, no perpetrar la reproducción de estereotipos. En esa medida, el ejercicio historiográfico tiene que revestirse de las técnicas que proporciona la crítica literaria para generar una suerte de dialogismo, y confrontaciones de conciencia al permitir que la experiencia de los sujetos desde distintas posturas pueda entrar a conformar su discurso, y no se obtenga solo la versión de los vencedores.

Este replanteamiento del ejercicio historiográfico no es una novedad puesto que ya Hayde White lo propuso. Sus teorías e hipótesis frente al ejercicio historiográfico dan

¹⁰⁷ "Contamos historias porque finalmente las vidas humanas necesitan y merecen ser contadas. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración" (Ricoeur 1995: 144-145).

cuenta de la necesidad de abrir el debate epistémico frente a la naturaleza y las condiciones de producción del conocimiento histórico. Con ello quiero retomar la atención del objeto de estudio central de la presente investigación, es decir las obras literarias que han sido construidas desde diferentes lugares de enunciación y que dan cuenta de versiones alternas de la historia que, si bien están cargadas de subjetividad, si recrean aspectos históricos y vivenciales propios de la experiencia del ser mujer negra en la sociedad.

Hay que partir de la importancia del cuerpo como un actor semántico fundamental para una historiografía de lo negro y que su lectura estereotipada es la que ha conducido a perpetrar estereotipos como una estrategia de estructuración social y cultural. De ello dan cuenta las cuatro obras literarias de esta investigación: todas las mujeres narradas —Pecola, Tituba, Ifemelu y Sandra—quienes, desde sus diferentes realidades y escenarios de desarrollo, están condicionadas por el estigma colonial de su fototipo y su ubicación en el seno jerárquico de la sociedad, y bajo estos imperativos se abre el debate en su configuración axiológica, emocional y volitiva dentro de sus universos novelescos.

A su vez, estas heroínas novelescas, por una parte, dan cuenta de cómo todos los estereotipos gestados alrededor de las mujeres de la diáspora africana y, en particular, de las mujeres negras están asentados a partir de las preconcepciones de los historiadores de aquel momento que transmitieron esta construcción discursiva a la posteridad. Así lo argumenta Angela Davis en *Mujer, raza y clase* en su capítulo "El legado de la esclavitud: modelos para una nueva feminidad":

Pero en medio de toda esta actividad académica la situación específica de la *mujer* esclava permanecía sin ser penetrada. Las continuas discusiones en torno a su «promiscuidad sexual» o a su tendencia «matriarcal» oscurecían, mucho más que iluminaban, la condición de las mujeres negras durante la esclavitud. Herbert Aptheker continúa siendo uno de los pocos historiadores que intentaron establecer unas bases más realistas para la comprensión de la mujer esclava [...] Llamativamente se echa en falta en este torbellino de publicaciones un libro expresamente dedicado a las mujeres esclavas. Quienes hemos esperado ansiosamente un estudio de la mujer negra durante el periodo de la esclavitud, por el momento, seguimos decepcionados. Igualmente, ha sido decepcionante descubrir que, exceptuando las tradicionales y discutibles cuestiones sobre la promiscuidad *versus* el matrimonio y sobre el sexo con hombres blancos forzoso *versus* voluntario, los autores de estos libros han dedicado una escasa atención a las mujeres (2004: 11 – 12).

Convocados en este vacío e imprecisiones de carácter histórico e historiográfico y más el sesgo racial y sexista, es válida exponer que no existe un eje de lectura que permita un posicionamiento real frente a la ontología de las mujeres negras. Así mismo, los estereotipos gestados en la época esclavista son falaces e incompletos; María del Mar Gallego da cuenta de tres de ellos:

En el caso de la mujer afro-americana los estereotipos más populares procedentes de la época esclavista son básicamente tres: En primer lugar, el de "loóse woman" o la mujer lasciva que no era capaz de controlar su sexualidad. Según la ideología esclavista, la mujer negra era una especie de bestia en busca de placer, lo que justificaba el abuso sistemático al que eran sometidas las esclavas por parte de sus amos. [...] En segundo lugar, la llamada "black mammie" o la esclava sumisa y dedicada al cuidado de los hijos del amo. En la ideología esclavista la "mammie" era una figura fundamental, ya que convertía a la mujer negra en una mujer asexuada, que no podía tener hijos propios ni familia [...] . Por último, también el estereotipo de la "black matriarch", de la matriarca, tiene su origen en este periodo como contraposición a la dócil y sumisa mujer blanca. Era una mujer fuerte que podía trabajar y llevar la casa al mismo tiempo, pero a la que se le asignaban atributos eminentemente masculinos, puesto que representaba un reto al poder patriarcal del amo blanco (1999: 81).

Bajo estas imposiciones y jerarquías sociales fueron analizadas las mujeres negras de la época y que aún prevalecen en el imaginario colectivo de las sociedades actuales. Por ende, surge la necesidad para la vida del mundo afrodiaspórico y de las mujeres negras repensar el ejercicio historiográfico y brindar una tabla de salvación.

De ahí que sea imperativo repensar con Paul Ricoeur la fenomenología de la memoria, la epistemología del conocimiento histórico y la hermenéutica de la condición historia abocadas al mundo afrodiaspórico para construir un relato propio que recoja los tres segmentos de la operación historiográfica. Es decir, la fase documental o establecimiento de las condiciones críticas de la historia frente a la memoria, la fase de explicación-comprensión y la configuración de la representación del pasado (Ricoeur 2008: 224 – 230); y que ello devenga en un *trabajo* colectivo que concluya con un ejercicio crítico y un parangón del relato oficial que conduzca al encuentro de una *memoria sosegada*, puesto que, al ser la historia una forma de escritura se corre el riesgo que caer en trampas de distintos niveles que ya Ricoeur expuso: una memoria impedida, una memoria manipulada o una memoria obligada y las implicaciones de cada una de estas.

No obstante, este trabajo tiene unos límites, en la medida en que como ya expuso Ricoeur, retomando el argumento de Martín Heidegger, *el hombre es un ser en el tiempo*. Por lo tanto, es necesario situar a la humanidad negra en el tiempo para darle un lugar y que desde este se puedan rupturar y evidenciar las falacias de los modelos de colonialidad impuestos por la invisibilización y la ausencia de un relato propio creado por los vencidos de la historia.

En esa medida, me valgo de la reflexión epistemológica de la historia propuesta por Michel De Certeau en *La escritura de la historia* (1975). Esta obra brinda abre la discusión epistémica sobre el fin de la historia y el lugar social del historiador, sus prácticas y resultados, así como la postura que asume puesto que existe un factor subjetivo que condiciona la escritura.

Es por ello por lo que, dados los condicionamientos existentes frente a la escritura de la representación del pasado, para el mundo afrodiaspórico existe una imposibilidad de reconfigurar su pasado puesto que ello implica una aporía por la distancia temporal del pasado y las trampas del deber de la memoria. Si bien su historia no inicia con la esclavitud, son innegables las consecuencias monumentales que tal sistema arrojó a la vida del mundo y que seis siglos después siguen en vigencia bajo otras estratagemas. Por ende, considero pertinente que es necesario establecer un *tiempo fenomenológico* para proporcionar un eje de reflexión, comprensión y narrativización de ese pasado como alternativa a la colonialidad.

Tal posibilidad fue pensada por Michel De Certeau quien considera que de la experiencia temporal del hombre por medio de la narración tiene otras implicaciones. En primer lugar, De Certeau pone de relieve el papel de la escritura en el ejercicio historiográfico para darle un nuevo sentido: “en el sentido etnológico y cuasi-religioso del término, la escritura desempeña el papel de *un rito de entierro*; ella exorciza la muerte para introducirla en el discurso” (2006: 166).

Y también me atengo a la escritura con su función simbolizadora, que como expone Michel de Certeau:

[...] permite a una sociedad situarse en un lugar al darse en el lenguaje un pasado, abriendo así al presente un espacio: “marcar” un pasado es darle su lugar al muerto, pero también redistribuir el espacio de los posibles [...] y por consiguiente utilizar la narratividad que entierra a los muertos como medio de fijar un lugar a los vivos” (p. 116-117).

De esta forma, la humanidad negra tendría una posibilidad propia de narrativa que le hace frente al discurso oficial y cuestiona sus dispositivos, sesgos y falacias, exponiendo la necesidad de un *ejercicio historiográfico dialógico* con los sujetos, las acciones, los sistemas de valores e imaginarios expuestos y, a su vez, vincula la historia y su veracidad con la memoria y su fidelidad como instancias fundamentales. Tal reflexión y comprensión abre nuevamente el juego de posibilidades y pacto tácito entre los lectores y el historiador, con el fin de delegar la verdad absoluta a otra clase de sistemas epistémicos, como es el caso de las ciencias exactas y su método.

Un sentido más humano para la verdad y la reparación: para una hermenéutica de la escucha

En este marco de ideas, en el mundo de la vida y de relaciones sociales —y, por tanto, de las ciencias de la naturaleza y del espíritu con su juego de pretensiones de verdad— hay un producto siempre en juego y que visto desde diferentes posturas filosóficas comporta un juego simbólico, social y de sentido: la verdad. En nuestro momento

histórico la verdad se erige como una apología o como una representación encumbrada de la cultura que siempre se desea alcanzar (Vattimo 2010). Un rastreo histórico de la hermenéutica y del pensamiento existencial del siglo XX nos exhibe la verdad como un hecho objetivo; sin embargo, tal concepción obedece a razones ético-políticas. En consecuencia, la verdad no puede ser concebida entonces como un hecho objetivo, sino que debe abrirse para convocar y dar respuesta a distintas realidades.

Ya han sido varios los grupos de académicos que se han planteado los vacíos existentes en la historia y en el marco de los sistemas sociales y de valores que rigen la axiología social: los intelectuales de la negritud, el grupo Modernidad/colonialidad, las feministas negras y de color, los académicos de la filosofía postmoderna, los escritores comprometidos, los historiadores deconstruccionistas, que en su corpus teórico cuestionan las prácticas sociales y discursivas heredadas del colonialismo para fomentar un cúmulo de polémicas y controversias sobre las realidades de la intrusión al Nuevo Mundo, las estrategias utilizadas para mantener su estabilidad y las consecuencias y magnitud de dicho evento. En resumidas cuentas, han tenido como principio fundacional e implícito las premisas esbozadas por Aimé Césaire en su *Discurso sobre el colonialismo* (2006) cuando expresa que:

Reconocer que esta no es evangelización, ni empresa filantrópica, ni voluntad de hacer retroceder las fronteras de la ignorancia, de la enfermedad, de la tiranía; ni expansión de Dios, ni extensión del Derecho; admitir de una vez por todas, sin voluntad de chistar por las consecuencias, que en la colonización el gesto decisivo es el del aventurero y el del pirata, el del tendero a lo grande y el del armador, el del buscador de oro y el del comerciante, el del apetito y el de la fuerza, con la maléfica sombra proyectada desde atrás por una forma de civilización que en un momento de su historia se siente obligada, endógenamente, a extender la competencia de sus economías antagónicas a escala mundial (p. 14).

De modo que, los hijos de este tiempo estamos convocados al cuestionamiento de las representaciones y las verdades absolutas para abrir debates y espacios de tensión que exhiban las falacias sobre las cuales reposa nuestra ontología. Es posible entonces, cuestionar las verdades impuestas, las heredadas y justificadas en el seno de las leyes naturales, las leyes divinas y demás postulados que se justifican en la condición humana y en las esencias que propagaba el absolutismo (Vattimo 2010).

En esa medida, cabe resaltar lo que expone Achille Mbembe en *su Crítica a la razón negra* (2016) al expresar tácitamente cómo algunas experiencias han sido validadas y se han cobijado bajo un manto de falsedad para no ser cuestionadas por su doble moral, así:

Desde el comienzo del siglo XVIII, el negro y la raza constituyeron juntos el subsuelo — inconfesable y a menudo negado— o el complejo nuclear a partir del cual se desplegó el proyecto moderno desconocimiento y de gobierno. Representan dos figuras gemelas del delirio que produjo la modernidad (s.p.).

Pues si entramos en los anales de la historia, nunca se ha cuestionado el sistema esclavista, los estigmas, la lucha por la libertad y la posterior consecución de los derechos y libertades, ni las diferentes formas de discriminación racial y de género que se han gestado en la contemporaneidad en las diferentes locaciones sociales. Tal reconocimiento de estos crímenes históricos aun no es reparado, ni de forma material ni simbólica.

Sin embargo, ahora existe la conciencia de que un cambio en el paradigma de la verdad convoca un vacío, por ende, expondré de acuerdo con lo planteado por Gianni Vattimo que la verdad debe concretarse en un tipo de apertura para gestar una hermenéutica de la escucha para los vencidos de la historia, retomando la expresión de Walter Benjamín.

El advenimiento de la posmodernidad trajo consigo cambios paradigmáticos en la vida del mundo y de la cultura; la filosofía no ha sido ajena a estos cambios, sin embargo, se ha visto afectada en sus columnas vertebrales y ha tenido que entrar a responder a los conflictos epistémicos, hermenéuticos y fenomenológicos planteados. En esa medida, y como hijo de su tiempo, aparece en la escena del pensamiento filosóficos del siglo XX la figura paradigmática de Gianni Vattimo, pensador italiano, creyente, homosexual y partidario del comunismo, quien postula *una hermenéutica de la escucha de la actualidad*, así como una filosofía de los débiles, filosofía nacida a la luz de los diversos fenómenos que han debilitado los absolutos de poder, evidenciando la falacia de los universales.

Pues bien, en esa línea de pensamiento y siendo coherente con su compromiso epistemológico y ético-político, Vattimo erige una filosofía de corte pragmático que, vinculando los postulados de Martín Heidegger, Friedrich Nietzsche y Karl Marx, llenan los vacíos epistémicos y terminan los postulados inacabados para hacer una crítica a la metafísica y la política con el fin de abrir la posibilidad de una hermenéutica de la actualidad que permita escuchar a los que han sido silenciados.

Ahora bien, Vattimo sentencia que *nuestra cultura contemporánea, pluralista por antonomasia, hace una apología a la verdad* (2010). Sin embargo, considera al cinismo colectivo, dado que si se apela a los juegos de interpretaciones que posibilitan los medios de comunicación y a las violaciones éticas de la política en términos de verdad que realizan los gobernantes pero que la sociedad 'olvida' bajo la dominación que ejercen por medio de las relaciones de poder. En ese sentido, hemos devenido en un "maquiavelismo político posmoderno" (2010) que, a su vez, permite repensar la verdad en términos filosóficos, planteamiento que conduce a concluir que hemos llegado al fin de la idea de una verdad objetiva en filosofía, solo que la mentalidad popular colectiva sigue considerando la idea, por cierto, errónea y sin fundamentos, de que la verdad es una descripción objetiva de los hechos.

De ahí que lo planteado por Theodor Adorno permita convencernos de la falsa idea de verdad que maneja el imaginario social, en la medida en que teniendo en cuenta la dialéctica *totalidad y reapropiación* podamos comprender que lo verdadero es el todo, y que ese todo debe ser captado mediante la reapropiación, de ahí que la ideología no capte ese todo y, por tanto, no se erija como un modo de ser verdadero en la medida de que es parcial, y lamentablemente, nuestra cultura vive de las ideologías es decir de estas alienaciones o falsas conciencias.

Ello confirma que hay una cierta imposibilidad de acceder a una verdad objetiva, puesto que la misma sociedad pluralista y los juegos dialécticos en los cuales permanece impiden un acceso objetivo; además que los postulados heideggerianos no coinciden con la idea de verdad como correspondencia objetiva de una sucesión de acontecimientos. Nuevamente, Vattimo parte del problema de la verdad en la política para poner de relieve la necesidad y deber de esta de crear condiciones epistemológicas que *abran el diálogo social e intercultural para mejorar el campo de la interpretación de la verdad* y erigirla como un fenómeno totalmente dependiente del consenso social, ello implica necesariamente el adiós de la verdad y, por lo tanto, el verdadero advenimiento de la democracia; sin embargo, hace un llamado de atención a los intelectuales, puesto que ellos deben ser los encargados de crear condiciones de horizontalidad que posibiliten la comprensión compartida y participativa de todos, creando así un estilo de vida.

Por consiguiente, se concluye que la verdad no es objetiva, porque si lo fuera no habría necesidad de instalar una democracia y aunque exista el problema de interpretación colectiva respecto al concepto de verdad, dicha concepción popular es una utopía. Así pues, el gran desafío es desaprender el concepto heredado y comprender que la verdad, al igual que la vida del mundo y lo que de él deviene, es y debe ser una construcción desde el consenso y la libertad de los individuos.

Ateniéndome entonces a lo propuesto por Gianni Vattimo en *Adiós a la verdad* [(2009] 2010) considero que su propuesta intelectual es pertinente para los hijos de la diáspora africana para encontrar un sentido social de la verdad que les otorgue dignidad, justicia y reconocimiento en sus diferentes lugares de enunciación y que, a su vez, se contribuya a la caída del colonialismo. Por ello, en este punto me puedo situar e invitar a otros a situarme como hijos de nuestro tiempo y de la violenta contemporaneidad y como pueblo heredero de una violencia de marcado corte colonialista para reclamar y apelar a la verdad, otorgándole a esta un sentido enmarcado en la necesidad de hacer memoria, de no olvidar, de hacer justicia.

Desde mi lugar de enunciación considero pertinente la propuesta de Gianni Vattimo en el devenir presente. Sin embargo, es complejo el cuestionamiento de los universales cuando sobre ellos aun pesan estratagemas del poder que los absolutizado. Pues bien, si la historia como una de las ciencias humanas, no puede dar cuenta de otro tipo de verdad, habrá que buscar más allá un paliativo que nos permita una intrusión al orden

social y nos posibilite servirnos de los otros pronombres y modos de habitar que aún no hacen uso de su posibilidad de expresión, para establecer una hermenéutica de la escucha que reavive los conflictos de las matrices de dominación que han dominado históricamente los cuerpos sexuados y racializados de las hijas de la diáspora africana; una evidencia de ello, es el devenir narrado de las heroínas de *Ojos azules* (1970), *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968), *Americanah* (2013) e *Hija del camino* (2019).

Ya sea mayor o menor: el género literario femenino afrodiaspórico y la literatura como una reparación simbólica

Ante los cuestionamientos que han sido planteados en los acápites anteriores, los cuales, en términos generales, podría resumir como un proceso de reparación desde la academia y particularmente desde las ciencias humanas para el mundo afrodiaspórico, es válido preguntar ¿qué puede hacer la literatura por la vida de la diáspora africana?

El panorama general de discriminación racial y de género al que se ven abocadas las mujeres negras en sus diferentes escenarios vitales, así como la violencia que recae en sus cuerpos no da crédito a pensar que la literatura sea esa herramienta o ese paliativo que repare el imaginario social y el sistema de valores para desacreditar el colonialismo vigente en las sociedades y, de este modo, brindar garantías sociales efectivas ante estos factores limitantes y coyunturales en la configuración de las mujeres ahistóricas, sexualizadas, racializadas y violentadas en consecuencia de las matrices de dominación.

Ya María Lugones (2009) enfrentó a los académicos de su momento para esbozar que sus luchas sociales y epistémicas debían prestar atención a una forma de colonialidad por entonces ignorada pero significativa, que brindaba una lectura holística frente a la situación de la mujer. Ello abrió una nueva lectura desde los márgenes del colonialismo para repensar la ubicación de la mujer en el orden jerárquico. Además, vale poner de relieve las relaciones de poder que expone Lugones frente al sustantivo *mujer* que el feminismo blanco ha pretendido universalizar invisibilizando situaciones particulares que devienen de la interseccionalidad.

Las obras literarias de esta investigación exponen en sus entramados argumentales las brechas insalvables que se han construido en torno a los cuerpos de las mujeres negras, y cómo estos como territorios políticos y sujetos de semióticos de la cultura son leído desde un corte etnocéntrico y estereotipado que convoca la necesidad de esbozar una fenomenología hermenéutica del cuerpo racializado.

Tal tarea es la que han asumido de forma implícita mujeres como Toni Morrison, Maryse Condé, Chimamanda Ngozi Adichie y Lucía Asué Mbomio entre muchas otras. Sus universos narrativos deconstruyen por medio del hecho literario el imaginario colonizado occidental, los estereotipos de género y raciales, la construcción de la

identidad y sus sesgos para evidenciar las falacias sobre las cuales se han tejido las relaciones jerárquicas y de dominación. A su vez, desde su momento histórico y desde sus diferentes lugares de enunciación estas autoras han modelizado fragmentos de realidad que exponen los problemas del colonialismo vigente en las sociedades y — cómo a pesar de ello— se logra construir una identidad al margen de los estigmas sociales y culturales.

Con lo anterior, estas autoras plantean unos puntos de quiebre frente al discurso de la historia oficial, cuestionan y exhiben las resignificaciones corporales, lingüísticas y de praxis, así como las resistencias semióticas que desde la textualidad literaria nos es posible percibir en los entramados argumentales de sus obras. De ahí que, evidencien las falencias de la objetividad del discurso historiográfico y promulguen desde su subjetividad otra óptica de análisis de las relaciones sociales y de la interseccionalidad, así como el develamiento de las estratagemas del colonialismo desde su origen han configurado nuevas identidades sociales (indios, negros, aceitunados, amarillos, blancos, mestizos) y las geoculturales.

No obstante, la literatura de las autoras estudiadas en este trabajo no es tenida en cuenta o su estudio es sesgado en los programas de Estudios Literarios. Es una narrativa que ha crecido al margen de la académica y que solo es conocida por un público que comparte los mismos cuestionamientos, experiencias y sentires en torno a los paradigmas heredados del colonialismo; puedo proponer con certeza que la narrativa de las mujeres negras de la diáspora es una literatura periférica o como ya lo exponían Gilles Deleuze y Felix Guattari *una literatura menor* (2001)

Al afirmar que se trata de una literatura menor no quiero decir que deba ser vista con un carácter peyorativo o de minusvaloración. minusvalorado o peyorativo. Antes bien, nombra a las producciones literarias que no han sido exhibidas en el canon literario por ser narradas desde fronteras o espacios marginales, es decir, desde autores que tienen consciencia de su condición de alteridad frente a un orden social dado. En esa medida, concibo que las obras trabajadas en esta investigación se inscriben dentro de esta propuesta de Deleuze y Guattari, puesto que desde la jerarquización establecida en la modernidad que negó categóricamente la humanidad a los descendientes de africanos en condición de esclavitud y le relegó a la condición de mano de obra, las mujeres racializadas ocuparon el último escalón de la cadena de la pirámide colonial.

En ese orden de ideas, son tres las condiciones fundamentales que proponen Deleuze y Guattari para que una obra se circunscriba en la literatura menor. En primer lugar, parte de las prácticas discursivas dominantes, puesto que en lenguaje como base de las relaciones sociales porta con un carácter unificador y en nuestro caso particular, fue un factor determinante en el proceso de colonización. En esa medida, Kafka habla de una desterritorialización que impide el uso de esta lengua mayor, el dominio de sus formas y expresiones en detrimento de las gestadas en el seno de estas formaciones sociales

marginales. De ahí que se considere que las obras de arte verbal de las mujeres negras estén revestidas de la condición de desterritorialización al utilizar el *lenguaje mayor* del colonizador para denunciar, criticar y cuestionar sus estratagemas de opresión y dominación.

Aquí cabe resaltar que, aunque Audre Lorde expresó: "Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo" (1980), la narrativa esbozada por las mujeres negras en términos de lenguaje y desterritorialización son una manifestación sintomática de cómo el lenguaje impuesto si ha podido abrir grietas que revelan las falencias de su sistema de poder. Factores de construcción discursiva como la heteroglosia, la articulación de otros ordenes temporales en la narrativa y los flujos de consciencia que alternan entre lo personal y lo político son evidencia del impacto del lenguaje en la construcción de una verdad y una reparación colectiva. Si bien estas herramientas aun no desmontan la casa del amo si han sido elementos que han permitido tambalean la estructura social.

No obstante, obras como *Ojos azules* (1970), *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968) *Americanah* (2013) e *Hija del camino* (2019) exhiben una complejidad en el análisis de sus recursos literarios puesto que la traducción se convierte en una limitación frente al uso del lenguaje y a las expresiones propias de la lengua y de época de la cual procede.

Seguidamente, en la literatura menor todo es político:

Su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. El problema individual se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado del microscopio [...]. Es en este sentido que el triángulo familiar establece su conexión con los otros triángulos comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos (p. 29).

Frente a esta condición, ya en 1970 la segunda ola del feminismo había expresado que "Lo personal es político" y también esta bandera cobija el plano literario como lo expresa el planteamiento de Deleuze y Guattari. Por ello, las obras de la presente investigación evidencian cómo la configuración de la identidad de las heroínas, sus nudos argumentales y su desarrollo en sociedad entra en dialogismo con los entramados del poder colonial puesto que sus vidas y las lecturas de sus cuerpos obedecen a la lógica de la matriz de dominación.

Por ello, se puede comprender que en la vida de Pecola en *Ojos azules* (1970), si bien ella es el centro compositivo, la vida de su madre y su padre permiten comprender su devenir en el mundo verosímil del universo novelado y, a la vez, da cuenta de la segregación racial de los años cuarenta en los Estados Unidos así como de los propios problemas internos que atravesaba la comunidad afroamericana en su deseo de alienarse a los intereses sociales, culturales y, particularmente, estéticos de la clase dominante. Del mismo modo, Ifemelu en *Americanah* (2013) da cuenta de un proceso

migratorio que impactó su desarrollo social, personal y estético bajo los preconceptos de su configuración como mujer negra y africana.

De esta lectura tampoco escapa Sandra, en *Hija del camino* (2019), quien bajo la mirada colonial y como resultado de una nueva identidad no es concebida dentro de las coordenadas que interceptan el rastreo racial y el anclaje nacional. Y finalmente, Tituba en *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968) vive la experiencia de ser satanizada por medio del arquetipo de bruja y bajo su condición de mujer racializada y esclavizada como una forma de dominación colonial que constreñía el desarrollo de las mujeres del siglo XVII.

De ese modo, siempre la lectura de estas obras presenta los nudos argumentales de la construcción del personaje principal como eje central del mundo novelado, mientras cuestiona el orden social y revela las falacias del sistema moderno/colonial, su herencia y su vigencia en los distintos espacios sociales. A su vez, tal forma de composición narrativa que oscila entre lo propiamente estético y lo social-ideológica demuestra el compromiso y responsabilidad de las autoras en la vida del mundo de la diáspora africana.

Y finalmente, la literatura menor posee un valor colectivo. Desde la posición del lector es posible sentirse identificado con este tipo de literatura presentada por las mujeres negras dado que el canon de la literatura denominada como mayor prescinde de las manifestaciones sociales que conjuga en sentimientos de dolor, ira e impotencia frente al devenir histórico al cual han sido abocadas las clases marginales de la sociedad. Como bien exponen Deleuze y Guattari esta es *una literatura para el pueblo*, de modo que el pueblo se siente identificado en las formas, usos y recursos semánticos e ideológicos que presentan las obras. La presente investigación es una evidencia del carácter colectivo de las mismas, puesto que, aunque cada una pertenece a tiempo y espacio condicionados, las configuraciones sociales y de las identidades de las heroínas permite un proceso de catarsis frente a su devenir como consecuencia de la modernidad como hecho colonial y sus consecuencias en el seno de las naciones que han sido colonizadas y que albergan a los hijos e hijas de la diáspora africana.

Entonces, después de comprender que las mujeres negras por medio de sus compromisos evidenciados en sus construcciones verbales pertenecen a la literatura menor, retomo el interrogante que guía este acápite ¿qué puede hacer la literatura? Ya Zvetan Todorov (2009) dio un aliciente. En *La literatura en peligro* exponía que:

Como la filosofía, como las ciencias humanas, la literatura es pensamiento y conocimiento del mundo psicológico y social en el que vivimos. La realidad que la literatura aspira a entender es sencillamente (aunque al mismo tiempo nada hay más complejo) la experiencia humana (p. 84).

Y en cierta medida, es el objetivo de esta investigación —aunque sin agotar su campo de acción—: entender la experiencia de la configuración de la identidad de las mujeres negras por medio de la literatura como herramienta y fenómeno capaz de capturar un fragmento de realidad.

A su vez, Todorov expone el rostro sensible de la literatura: “La literatura, ya sea mediante el monólogo poético o el relato, hace vivir experiencias singulares [...] preserva la riqueza y diversidad de lo vivido” (p. 85). De ahí que considere que esta es una de las tareas políticas de la literatura en el proceso de reparación histórica y simbólica a los vencidos de la historia, ello en la medida en que “Las verdades desagradables —para el género humano, al que pertenecemos, o para nosotros mismos— tienen más posibilidades de llegar a expresarse y ser escuchadas en una obra literaria que en una obra filosófica o científica” (p. 87).

A partir de lo presentado hasta este punto considero que la literatura de las mujeres negras afrodiaspóricas sí puede encumbrarse como una categoría literaria. Mas allá de ser un asunto que atañe al fenotipo, hay características particulares que otorgan unicidad, un ejemplo de ello son las obras de la presente investigación. Si bien, como ya planteaba Maud Curling planteaba que:

[...] este término [literatura negra] es artificial pues el color de la piel del escritor no es criterio suficiente no válido para determinar a qué familia de una clasificación literaria pertenece [...] pero conscientes o no de este hecho, su pasado y legado cultural como miembros de un grupo étnico se hallan presentes en los temas que escogen, las actitudes que adoptan, en interpretación de la vida, de los problemas que consideran de importancia y en la misma forma del lenguaje con que se expresan (1972: 56).

Es imposible no reconocer que las experiencias históricas, sociales, culturales y estéticas en torno a las mujeres negras afrodiaspóricas han marcado una herida colonial que, si bien no unifica las vivencias, brinda una configuración colectiva que permite hablar de una unidad: sus temas, sentimientos, búsquedas ontológicas, relaciones corporales, su comprensión de la realidad y configuraciones de identidad dan cuenta del establecimiento implícito de una línea que dan cabida a pensar en un género literario y a la vez en unas formaciones generacionales y genealógicas.

La Herstory y la configuración de un género literario

La configuración de la identidad de las heroínas y del mundo novelesco de las obras de la presente investigación dan cuenta de una suerte de alianza entre las mujeres negras de la diáspora africana. Por supuesto que no hablo de una alianza tácita para denunciar y develar los hilos de la maquinaria del poder colonial, sino que su narrativa

es una evidencia de la necesidad de erigir un relato propio sobre su construcción de identidad, subjetividad y las relaciones sociales enmarcadas en los discursos y las prácticas de marcado corte colonial, etno y eurocéntrico.

Desde ese punto de vista, se pone de relieve el problema del feminismo occidental y su universalización de las matrices de dominación. Ya Hazel Carby en "Mujeres blancas, ¡escuchad! El feminismo negro y los límites de la hermandad femenina" (2012) esboza la necesidad de "re-constituirmos nosotras mismas con todas nuestras ausencias, o rectificar los presentes pobremente concebidos que invaden la *herstory* desde la *historia*, sino que deseamos dejar testimonio de nuestras propias *herstories*" (p. 210).

En este sentido, Hazel Carby plantea un juego lingüístico para dar cuenta de la historia de las mujeres negras que ha sido invisibilizada por la universalización de la *mujer* como sujeto de representación del feminismo y con ello, de una única forma de opresión, que para el caso dado de las mujeres negras desatiende las categorías de raza y de clase que han sido connaturales a su opresión; de ese modo, expone que, en primer lugar:

Hazel Carby destaca el androcentrismo de la disciplina histórica. Su principal interés está en discutir con las feministas blancas dado que estas solo quieren agregar la historia de las mujeres negras sin dejarlas hablar; no obstante, el término *herstory*¹⁰⁸ realiza una crítica a la historia como una disciplina enteramente patriarcal y, a su vez, expone una transformación nominativa que tenga agencia para mujeres negras.

En este orden de ideas, concibo que Toni Morrison, Maryse Condé, Chimamanda Ngozi Adichie y Lucía Asué Mbomío se han servido de la narrativa como microsemiótica de la cultura y de la historia para hacer frente a los vacíos históricos sobre las mujeres negras, como cuerpos femeninos racializados en el orden colonial. De este modo, han erigido en sus diégesis la *herstory* como un reclamo ante los relatos de las distintas esferas académicas que han narrado identidades y experiencias que imponen la unicidad de las luchas del feminismo.

Como lo había mencionado anteriormente, en las obras aquí trabajadas —*Ojos azules* (1970), *Americanah* (2013), *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1986) e *Hija del camino* (2019)— el *cuerpo* es el campo de semántico que otorga verosimilitud y trazabilidad al

¹⁰⁸ Este término Hazel Carby realiza una crítica profunda del nominativo *history*. A través de su descomposición encontramos: *his-* (su de él) e *-story* (historia): historia del varón. Mientras que *herstory* da cuenta de la apropiación femenina del concepto. Como oposición, el movimiento feminista creó en los años sesenta el término *herstory*: *her-* (su de ella) y *-story* (historia), historia de la mujer, como forma de reclamar una narrativa propia y exigir que la historia de las mujeres fuera incluida en la Historia oficial. No hay una traducción para *herstory* que pueda conservar la potencia y la originalidad del juego de palabras en inglés, por eso mantendremos el original a lo largo del artículo. La autora utiliza la cursiva para la palabra *history* y la redonda habitual para *herstory*; también nosotras, a pesar de ser una palabra en otra lengua, hemos decidido mantener la redonda. [N. de la T.] (p. 210).

devenir de los mundos novelados. Históricamente, los cuerpos de las mujeres negras han sido objetos despojados de su humanidad; ello es posible de entender cuando María Lugones expresa que: "Dada la construcción de las categorías, la intersección interpreta erróneamente a las mujeres de color. En la intersección entre «mujer» y «negro» hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni «mujer» ni «negro» la incluyen" (2008: 82).

De ahí que, el interrogante de la activista afroamericana y uno de los íconos del *blackfeminism*, Sojourner Truth con su discurso "*¿Acaso no soy una mujer?*" sea coherente con lo expuesto al demostrar cómo las *mujeres negras* —en tanto categoría de organización de la modernidad— nacen de una negación y a la vez de un interrogante. En esa medida, el cuerpo se transforma en el agente portador de las significaciones sociales —desde una lectura sesgada y colonial—, de la configuración de la subjetividad y en el destinatario de la violencia histórica y simbólica, puesto que este convoca la doble especificidad de su posición en la jerarquía social.

Ya he presentado cómo aspectos del desarrollo social y personal de la construcción de la identidad femenina —tales como la belleza, las relaciones interpersonales y sociales y el propio mundo emocional y volitivo de Pecola, Tituba, Ifemelu y Sandra como centros compositivos de sus narrativas— están eclipsados en la significación del cuerpo. Y con ello, las consecuencias íntimas de tales lecturas: el miedo, los dramas psicosociales, las transformaciones corporales, la negación y el encubrimiento del ser desde la violencia estética permean la vida y agencia de las heroínas de las obras.

Sin lugar a duda, la concreción de esta investigación da cuenta de que la narrativa de estas mujeres negras incursiona en la *Herstory* de las mujeres negras afrodiáspóricas desde las distintas formas enunciativas y con distintas realidades. En *Ojos azules* (1970), dos narradores comparten el espacio de la diégesis para contar la vida al interior de la comunidad afroamericana en los años cuarenta y cómo las formaciones del seno familiar y familiar devienen en la vida de Pecola, una niña de 11 años negra y fea quien termina siendo víctima de la violencia social, discursiva, estética y sexual. Asimismo, en *Americanah* (2013), conoce los nudos argumentales de la vida de Ifemelu, una joven nigeriana que tiene que enfrentarse a una preconcepción estereotipada y sesgada de sus categorías de mujer y africana desde la sociedad estadounidense dada su condición de migrante, exponiendo su cuerpo a la violencia discursiva y estética; mientras que Sandra en *Hija del camino* (2019) vive los dramas psicosociales de su construcción de identidad cimentada en coordenadas no perceptibles para el ejercicio del poder colonial.

Si bien estas obras coinciden en poseer un narrador que se vale de la tercera persona como estrategia narrativa, este nivel de extraposición frente a la construcción de las heroínas no limita la comprensión de sus experiencias vitales. Antes bien, el entramado discursivo, al permitir la voz de las protagonistas, el flujo de conciencia y la heteroglosia

completa el horizonte de sentido del devenir de las mujeres negras afrodiaspóricas narradas en la obra de arte verbal, a la vez que centra su interés en la construcción de la identidad de las mismas en la conjugación del mundo social/colonial, las formaciones de los aparatos ideológicos de Estado y las rupturas y pugnas sociales, colectivas e individuales a las cuales se ven abocadas las protagonistas.

Para el caso de Tituba en *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968), la voz narrativa está inscrita en el *yo narrativo* que brinda las posibilidades de una *herstory* que permite la apreciación de sí misma y de su entorno social. Al ser una narrativa inmersa en el mundo esclavista colonial, la voz de Tituba adquiere una importancia desde la ficcionalidad histórica que cuestiona y permite ver los entramados falaces del poder colonial.

Con todo lo anterior, planteo que la literatura entra a responder a las necesidades que expone Hazel Carby al expresar que “Las feministas negras demandaron, y aún demandan, que se reconozca la existencia del racismo como un rasgo estructural de nuestras relaciones con las mujeres blancas” (2012: 212), puesto que estas narrativas presentan el cuerpo como el eje central y articulador tanto del fragmento de realidad modelizado literariamente, como de las experiencias de las mujeres negras en el seno de las sociedades; de ahí que el cuerpo y su significación direccionada al racismo sea la principal problemática a la que se enfrentan las narrativas aquí trabajadas y que configuran y dan pie a la construcción de una genealogía narrativa.

Ahora bien, a partir de lo expuesto y basada en los postulados de María del Mar Gallego (1999) en ‘Treinta años de escritoras afroamericanas...’ planteo que la construcción de la narrativa de las mujeres negras afrodiaspóricas presenta un enfoque bicéfalo que, por una parte, centra su interés en comprender su articulación al tejido social y cultural por medio de la autonegociación de la identidad y de la etnicidad, y por otro lado, esboza una reconciliación con el pasado esclavista como forma de dominación. De ahí que el objetivo de esta narrativa sea evidenciar la experiencia subalterna o *herstory* — ateniéndome al concepto de Hazel Carby—, así como la disputa del poder en sus diferencias escenarios sociológicos.

En ese sentido, es necesario para todos los efectos vitales, epistémicos y políticos dejar una ventana abierta a la pluralización de los conceptos que atañen a la diáspora africana, debido a sus profundas dislocaciones, sensibilidades de época, contradicciones, particularidades y formaciones multivalentes, tal como lo ha dejado por sentado Agustín Lao Montes (2007):

[...] conceptualizo la diáspora africana como un campo histórico multicentrado, como una formación geocultural compleja y fluida, y como un espacio de identificación, producción cultural y organización política enmarcado en procesos histórico-mundiales de dominación, explotación, resistencia y emancipación. Si el campo histórico-mundial que ahora llamamos la diáspora africana, como condición de dispersión y como proceso de desplazamiento está basado en formas de violencia y terror que son centrales a la

modernidad, ello también significa un proyecto cosmopolita de articulación de las diversas historias de los sujetos de la africanía moderna, a la vez que la creación de corrientes intelectuales/culturales y movimientos políticos translocales (p. 55).

En esa medida, siempre que me refiero a categorías analíticas como mujeres negras y humanidad afrodiaspórica, entre otros, deseo dejar por sentado que no las asumo como una universalización; antes bien, considero que son una suerte de montaje nominativo para englobar las historias compartidas bajo la opresión en virtud de la modernidad y sus lógicas.

Por lo tanto, considero que se ha erigido *una primera línea de la narrativa de las mujeres negras afrodiaspóricas* enfocada en contar y resignificar la época esclavista. Esta narrativa está basada en los relatos que nacen de la experiencia de la esclavitud y las posteriores guerras en virtud de la libertad y emancipación de esas relaciones de poder jerárquicas y excluyentes. Ejemplo de ello es Maryse Condé con *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968), novela que funge como un agente reparador de la marginación y silencio al cual fue sometida Tituba como una mujer histórica del siglo XVII condenada en Massachussets en los famosos procesos de brujería de Salem y de quien la historia oficial solo conservó su nombre.

A esta línea narrativa sobre la época esclavista pertenecen un cúmulo de escritoras negras afrodiaspórica que han buscado en la literatura un bálsamo reparador de las heridas provocadas por el sistema esclavista, y no solo eso, sino constar una versión más cercana y verosímil a los relatos orales que han pasado por generaciones, así como transformaciones o inversiones del relato; entre ellas encontramos a la afroamericana Toni Morrison con *Beloved* (1987), a la colombiana Adelaida Fernández con *Afuera crece un mundo* (2017), y a la brasileña Ana María Gonçalves con *Um defeito de cor* (2006), la guadalupana Maryse Condé con *Segou* (1984, 1985), la británica Bernardine Evaristo con *Blonde Roots* (2008).

Una segunda línea articula los problemas de la segregación, de la época postesclavista y de los procesos de independencia y emancipación de los Estados-nación a la par de la construcción de la identidad femenina negra como demuestran las afroamericanas Alice Walker en *El color púrpura* (1982), Maya Angelou con *Yo sé porque canta el pájaro enjaulado* (1969) y Audre Lorde con *El unicornio negro* (1978, poemario); la nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie con *Medio sol amarillo* (2006).

Y una tercera línea conjuga el entorno sociológico permeado de las relaciones de poder, el racismo y el sexismo con la identidad y las búsquedas personales de las protagonistas en entornos de opresión postcolonial o neocolonial. Tal es el caso de la afroamericana Zora Neale Hurston con *Sus ojos miraban a Dios* (1934), las nigerianas Chimamanda Ngozi Adichie con *La flor púrpura* (2003), Buchi Emecheta con *Ciudadana de segunda clase* (1974) y *The Joys of Motherhood* (1979) y Flora Nwapa con *Efuru* (1966) e *Idu*

(1970); la antillana Jamaica Kincaid con *La autobiografía de mi madre* (1997), las británicas Bernardine Evaristo con *Girls, Woman, others* (2019) y Zadie Smith con *White Teeth* (2000), las colombianas Velia Vidal con *Aguas de estuario* (2020), Amalia Lu Posso con *Veán vé, mis nanas negras* (2002, cuentos) y la poética de Mary Grueso Romero en *Cuando los ancestros llaman* (2016).

Es un hecho que existe una gran producción literaria enmarcada en la identidad y experiencias de las mujeres negras de la diáspora africana y que todas ellas exigen un lugar en el campo de los estudios literarios y de las ciencias humanas para abrir el campo de posibilidades de deconstrucción de los relatos oficiales y agenciar por medio de la textualidad una empatía que genera cambios en la reflexibilidad y axiología de los lectores. Ello por una parte brinda referentes para las presentes y futuras generaciones en aspectos de configuración de su identidad y a la vez repara y fomenta un cambio en el orden social imperantes en nuestras sociedades.

De igual modo, hay un cúmulo de escritoras blancas que se apropian de las *herstory* de las mujeres negras afrodiaspóricas para configurar identidades y fragmentos de realidad que dan cuenta de una forma de apropiación frente a experiencias que les son ajenas; tal es el caso de Harper Lee con *Matar a un ruiseñor* (1960), Isabel Allende con *La isla bajo el mar* (2009) y Wendy Guerra con *Negra* (2013), entre otras. Valdría la pena entonces, analizar sus construcciones, intereses y voluntarismo creativo frente a la irrupción en otra forma de invisibilización e inclusive como estrategia neocolonial.

Referencias citadas

Deleuze, Gilles y Felix Guattari

2001 *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.

Carby, Hazel

2012 Mujeres blancas ¡escuchad! El feminismo negro y los límites de la hermandad femenina. En: *Feminismos negros: una antología*. Madrid: Traficantes de sueños.

Bhabha, Homi

1994 *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: ediciones Manantial.

Césaire, Aimé

2006 *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.

Davis, Angela

2004[1981] *Mujeres, raza y clase*. Traducción: Ana Varela Mateos. Madrid: Akal.

Michel De Certeau

1975 *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.m

Lao Montes, Agustín

2007 Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana. *Tabula rasa*. 7: 47 – 79.

Lugones, María

2008 Género y colonialidad. *Tabula Rasa*. 9: 73-101.

Maud Curling

1972 la novela negra norteamericana. *Revista de la Universidad de Costa Rica*. 33: 55-74.

Mbembe, Joseph-Achille

2016 *Crítica de la razón negra: ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Barcelona: Futuro anterior.

Ricoeur, Paul

2000 "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. <http://elsolardelasartes.com.ar/pdf/658.pdf>

Vattimo, Gianni

2010 *Adiós a la verdad*. Barcelona: Gedisa.

Zvetan, Todorov

2009 *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Reflexiones finales

La humanidad negra afrodiaspórica convocada en la vida del mundo como *los vencidos de la historia*, ateniéndome al concepto de Walter Benjamín, fue despojada de su pasado, su historia y su versión de los hechos para convertirse en uno de los motores de la modernidad. Hoy, en pleno siglo XXI la violencia y los estereotipos siguen perpetuándose como consecuencia de las estructuras sociales de poder junto al funcionamiento de los aparatos ideológicos de Estado y su reproducción de las lógicas hegemónica coloniales y neocoloniales. A partir de ello, es necesario apelar —desde múltiples frentes— a la caída de los relatos oficiales de diferentes disciplinas para permitir que el ser negro desde sus diferentes y disimiles lugares de enunciación pueda convocar su visión de mundo, narrarse a sí mismo, dejar a la posteridad su propia lectura e interpretación y, de este modo, erigir su propio fragmento de verdad, que es producto de una experiencia colectiva, así como de una necesidad ancestral.

De esta forma, la reflexión generada en este trabajo de investigación evidencia cómo las mujeres negras se han valido de la literatura, como microsemiótica de la cultura, para estetizar desde la creación verbal los fragmentos de realidad que han impactado su devenir en el mundo de la vida. Estas construcciones literarias en consonancia con la vida de mujeres como Toni Morrison (Estados Unidos), Maryse Condé (Guadalupe), Chimamanda Ngozi Adichie (Nigeria) y Lucía-Asué Mbomío (España) son la ecuánime dialéctica que exponía Mijaíl Bajtín al sentenciar que la vida de un artista debe conjugar su arte y su responsabilidad (1985); ello en la medida en que los intereses generales de sus narrativas están guiados, desde una mirada crítica, a deconstruir el imaginario occidental de África y, con ello, el devenir histórico y social de la población negra de la diáspora y los estereotipos de género y raciales frente a la mujer negra, todo en ello en virtud de la violencia que es ejercida desde diferentes aristas.

En esa medida, las heroínas de las obras que posibilitaron esta investigación, a saber, Pecola en *Ojos azules* (1970); Tituba en *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968); Ifemelu en *Americanah* (2013) y Sandra en *Hija del camino* (2019) son la representación simbólica de los cuerpos y las identidades femeninas racializadas en los cuales recae la

violencia desde el plano estético, social, cultural e histórico. Por ende, estas mujeres creadas desde el hecho literario son el punto de inflexión que expone tanto las fracturas de los sistemas de poder como los problemas del colonialismo vigente; y al mismo tiempo cuestionan y exhiben las resignificaciones corporales, identitarias, lingüísticas y de praxis en el devenir verosímil de los mundos novelados.

Ahora bien, desde el punto de vista crítico, la articulación con la vida, los fragmentos de realidad y el mundo novelado expuesto de las obras literarias de esta investigación permiten postular que cada una de estas obras es una respuesta social y estética a un momento particular de la vida de las mujeres negras de la diáspora africana. *Ojos azules* (1970) de Toni Morrison es una respuesta ante los cánones de la belleza hegemónica y, a su vez, expone las debilidades de la propia comunidad afroamericana frente a su proceso de alienación a la sociedad estadounidense durante la primera mitad del siglo XX; frente a este escenario Pecola como protagonista asume en su identidad la superposición como una estrategia de sobrevivencia frente a la violencia sistemática que recae en su corporeidad. De igual modo *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968) responde en su entramado argumental a los arquetipos forjados en la época colonial que pretendieron ningunear a las mujeres, especialmente a las racionalizadas, en virtud de los estereotipos que servían para mantener el *status quo*.

A su vez, *Americanah* (2013) responde a las confrontaciones personales y sociales de la migración como un fenómeno contemporáneo y da cuenta de la identidad como un proceso de yuxtaposición que entra en consonancia con lo propuesto por Judith Butler respecto a la performatividad desde el género referida como una práctica social de actuación. Y, finalmente, *Hija del camino* (2019) responde a los problemas psicosociales de las nuevas etnicidades, concepto tomado de Stuart Hall, para explicar las identidades que nacen en los márgenes de las identidades sociales preconstruidas y aceptadas en el marco normativo colonial.

De este modo, estas narrativas exponen en sus trazados ideológicos y nudos argumentales una serie de necesidades que trascienden del plano ficcional para instaurarse dentro del tejido social y apelar a las Ciencias humanas y sus distintos paradigmas a convocar una apertura que reconozca, dignifique y repare a la humanidad negra afrodiaspórica, puesto la violencia ha sido un fenómeno configurador de su devenir. Una evidencia de ello es el estado del arte presentado en el primer capítulo, que permitió direccionar los intereses de esta investigación.

En este orden de ideas, la valoración de la construcción de la arquitectónica novelesca de cada una de las obras permitió comprender desde el universo ficcional cómo el poder colonial se instaura en el entorno social e impacta en la vida, la narrativa y las relaciones que establecen las heroínas como centro composicional del mundo narrado. Fenómenos como la violencia, la belleza, la migración, la producción de subjetividad, los estereotipos y las lógicas del poder colonial instaurado en los imaginarios, prácticas y discursos de las sociedades colonizadas, acompañan a las protagonistas en los nudos argumentales

de sus vidas mientras buscan desde su ficcionalidad, las estrategias que les permitan sobreponerse a las adversidades que surgen como consecuencia de los entramados del poder hegemónico. A partir, entonces, de la descripción de ese proceso valorativo desde los postulados de la poética sociológica de Mijaíl Bajtín surge la identidad como narrativa configuradora de las experiencias de las mujeres negras de los mundos novelados.

Por ello, el tercer capítulo de esta investigación da cuenta de *la identidad* como un proceso de constante construcción del sí mismo en virtud su ubicación en el seno social. Este paradigma de la identidad tomado desde lo propuesto por Stuart Hall deja abierta de la posibilidad de asumir la construcción de identidad y de producción de subjetividad desde denominaciones como superposición, contraposición o yuxtaposición que coinciden con el devenir narrado de las heroínas de las obras trabajadas. En este sentido, se devela que para las mujeres negras de la diáspora africana la identidad es siempre un proceso de negociación consigo mismas y con la otredad; y a su vez, se comprende la raza es una ficción social y discursivamente construida que permite, entonces, coincidir con la propuesta postfeminista de Judith Butler al argumentar cómo la raza puede entonces ser vivida y resignificada a la luz de la performatividad.

Y finalmente, las reflexiones tejidas en los acápites anteriores permiten cuestionar los postulados teóricos hegemónicos de algunas ciencias humanas, como es el caso de la historia, la filosofía y la literatura. Desde el plano histórico, centrado en los aportes de Paul Ricoeur, Michel de Certeau y Hayde White, adquiere relevancia la necesidad de articular las historias alternas mediante la confrontación discursiva y el dialogismo como estratégica política y ética que amplie el horizonte del ejercicio historiográfico, y de este modo, se comprendas las luchas, falencias y falacias que arrojó la modernidad y aun sobreviven.

Y en esta misma línea epistémica, la filosofía desde los postulados de Gianni Vattimo expone la necesidad de derogar el sentido objetivo y absoluto de la verdad para pensar un sentido más humano y ético de la verdad que convoque otras condiciones epistemológicas que posibiliten una hermenéutica de la escucha que repare los vacíos las heridas coloniales que viven en los cuerpos e identidades de las mujeres negras de la diáspora y que se han dilucidado en las obras literarias que dieron pie a esta investigación.

Bajo estas mismas intencionalidades, la propuesta de Gilles Deleuze y Felix Guattari desde los estudios literarios permiten enmarcar a *Ojos azules* (1970); *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem* (1968); *Americanah* (2013) e *Hija del camino* (2019) como parte de la *literatura menor*, en la medida en que su construcción está cimentada en lo político, presenta estrategias no-normativas en su configuración y lo narrado es de carácter colectivo. Y, a su vez, esta comprensión permite esbozar, sin un análisis detallado que agote el sentido, tres categorías de producción literaria en las cuales han incursionado

las mujeres negras de la diáspora; tales categorías coinciden con la propuesta de Hazel Carby respecto de la *herstory* en la narrativa de las mujeres negras contemporáneas.

Finalmente, las reflexiones gestadas en esta investigación abren el horizonte de sentido para articular acciones desde lo político, lo académico y lo pedagógico que trasciendan de la textualidad y de lo meramente discursivo para brindar posibilidades de hacer memoria, construir una hermenéutica de la escucha con *los vencidos de la historia* y reclamar un lugar digno en la vida del mundo.