

Cuerpo, autoimagen y resistencia en dos autoras negras latinoamericanas: Débora Almeida y Shirley Campbell

Bethania Guerra de Lemos

(bguerralemos@filol.ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

En *Siete vientos*, de D. Almeida, y *Rotundamente Negra y otros poemas* de S. Campbell Barr, se observa la relevancia de la representación del cuerpo y la construcción de la identidad en la palabra literaria vinculadas a una lectura feminista e interseccional de la producción artística entre las escritoras negras en América Latina.

Abstract

In *Siete vientos*, by D. Almeida, and *Rotundamente Negra y otros poemas*, by S. Campbell Barr, we observe the relevance of the representation of the body and the construction of identity in the literary word linked to a feminist and intersectional reading of artistic production among black women writers in Latin America.

Palabras clave

Literatura feminista latinoamericana
Débora Almeida
Shirley Campbell Barr
Identidad
Interseccionalidad
Escritoras negras

Key words

Latin American feminist literatura
Débora Almeida
Shirley Campbell Barr
Identity
Intersectionality
Black writers

AnMal Electrónica 47 (2019)
ISSN 1697-4239

REFLEXIONES INTRODUCTORIAS

Mujeres que desconocían el temor. O al menos no lo habían conocido hasta que se volvieron, ellas y sus familias, presas de las criaturas más claras de piel que llegaban en barcazas y que las encadenaban.
(Yolanda Arroyo Pizarro, «Saeta»)

Hablemos de Venus, de Venus negras y transgresoras¹. La reflexión que proponemos se establece a partir de la observación de los textos de dos escritoras negras

¹ Este artículo se presenta como resultado de investigaciones vinculadas al grupo «Relaciones literarias. Escritura de Hispanoamérica y España (930083)», del Departamento de Literaturas

latinoamericanas, en el contexto de la construcción de identidades interseccionales y la transformación de la imagen de la mujer. Nuestro estudio busca una estructura de diálogo centrado en las obras concretas: el drama *Siete vientos: el feminismo será negro o no será*, de la afrobrasileña Débora Almeida (2017), y el poemario *Rotundamente Negra y otros poemas*, de la afrocostarricense Shriley Campbell Barr (2013). Los aspectos de género, raza y cultura afrolatinoamericana que se observan en ambas obras nos indican los caminos dialógicos, ampliados por la relevancia del puente creado a partir de la traducción de la obra brasileña al castellano.

Para construir las reflexiones pertinentes a nuestro enfoque, utilizaremos como marco teórico los estudios de género desde una perspectiva interseccional. Este enfoque afirma que tanto las opresiones y discriminaciones vividas por una persona, como las posibles soluciones que se puedan manejar, solo se comprenden de manera profunda si se consideran en su complejidad e intersección. Al considerar esta perspectiva, nos basamos sobre todo en el pensamiento de intelectuales como Patricia Hill Collins, Angela Davis, Gloria Anzaldúa, Audre Lorde, Bell Hooks y Djamila Ribeiro. Patricia Hill Collins discute el concepto de interseccionalidad y sus implicaciones teóricas y prácticas; Davis (1981) da el importante paso hacia la ampliación de la revisión histórica que, al buscar los orígenes de las desigualdades sociales en cuestiones de género, raza y clase, propone un cambio de paradigma, una vez que la perspectiva se invierte al presentar el feminismo negro no como un movimiento rupturista, sino como una lucha anterior y más abarcadora que el feminismo considerado *clásico*, este sí restrictivo y segregador².

Por otro lado, Gloria Anzaldúa (1987) bucea en el variado panorama de las discusiones fronterizas. Las fronteras lingüísticas, históricas, culturales, de géneros y li-

Hispánicas y Bibliografía - UCM. Una versión introductoria de este trabajo fue publicada en el primer capítulo de Santos (2018).

² Recordamos que varias de las pensadoras citadas hacen referencia en sus obras a Sojourner Truth (h. 1797-1883), abolicionista afroamericana esclavizada durante la mitad de su vida, escritora y activista por los derechos de la mujer. En los primeros capítulos de su obra, Davis rescata el pensamiento de Truth en su famoso discurso «¿Acaso no soy yo una mujer?» (*Ain't I A Woman?*), fundamental para las discusiones sobre el propio concepto de feminidad, derechos de la mujer negra y orígenes históricos del feminismo. El discurso y el significado de la lucha de Truth también será retomado por muchas otras teóricas y activistas en sus obras, como la última citada en esta introducción, la filósofa brasileña Djamila Ribeiro.

terarias, desfilan ante nuestros ojos construyendo una intersección compleja y rica, llena de matices, dolores, esperanzas y caminos. Con Ribeiro (2017) nos acercamos al concepto central de *lugar social de la enunciación*, el *lugar de fala* en portugués. Es importante notar que la filósofa no trata la cuestión de manera genérica, sino con la voz de la mujer negra como centro de todo el proceso de comprensión y reivindicación de ese lugar, a partir del cual se habla y se construye una(s) identidad(es).

De esta manera, buscamos establecer el referido diálogo entre el texto teatral y el poemario, con base en los aportes teóricos, para presentar discusiones e interpretaciones sobre las representaciones del cuerpo femenino, la autoimagen y los procesos de resistencia identitaria presentes en las obras.

IIIMAGEN, ESPEJO Y CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA

*Me hice a partir
de la rebelión exacta
la rebelión constante
la rebelión posible. [...]
Necesité de abiertos ojos para ser
de Dioses y de mapas [...]
Nací con una luz en la piel
que me alumbró el camino
hacia el centro
de mi ser.*

(Shirley Campbell, «Desde el centro del alma»)

Débora Almeida (Río de Janeiro, 1977) es escritora, actriz, directora teatral, cantante e investigadora afrobrasileña. Su obra *Sete ventos* (2009) se constituye como un espectáculo dramático en forma de monólogo, escrito, desarrollado, ideado y ejecutado por ella. En 2015 se publicó el texto en libro en Río de Janeiro, con edición independiente. La primera traducción y publicación en castellano, debida a Aline Pereira da Encarnação –directora de la editorial madrileña *Ambulantes*–, vio la luz a finales de 2017. La obra es un monólogo teatral en un solo acto, diez cuadros y siete personajes femeninos: Bárbara, Ayana, Abuela Tiana, Iracema, Samara, Fabiana y Ana. Podemos decir que el personaje-eje es Bárbara, la mujer negra que da inicio al camino recorrido por la actriz y los /las espectadores/as a lo largo de las vidas de los siete vientos-mujeres, que componen este proceso identitario y artístico. El nombre Bárbara es una referencia directa a Santa Bárbara, una de las santas cató-

licas con las que se sincretiza, en Río de Janeiro, la orisha yoruba òlansá. Cada cuadro se refiere a uno o a más aspectos relevantes en la construcción simbólica y real de la autoimagen de las mujeres, de manera directa, en primera persona, casi siempre involucrando la audiencia en el discurso. De esa manera, lo que es monólogo se configura también en diálogo, ya que el texto pide y exige la implicación, y no solo la observación.

Por otro lado, el poemario de Shirley Campbell funciona en nuestro enfoque como presentación, eco y proyección de las diferentes imágenes trabajadas por Almeida. Buscamos relacionar fragmentos de los poemas de la escritora costarricense y las problemáticas levantadas por las mujeres-personajes de *Siete Vientos*. En los primeros cuadros de la obra de Almeida dos conceptos se entremezclan para configurar el telón de fondo que dará las bases de todo el recorrido: la memoria y la identidad. No es posible, en el contexto presentado, que la construcción identitaria se realice sin considerar el fundamental papel de la memoria. Sin embargo, cuando se trata de personas afrodescendientes en la diáspora —específicamente aquí mujeres negras— el elemento *memoria* (individual, colectiva e histórica) adquiere matices especiales, ya que tenemos que considerar los huecos y las lagunas dejados por los procesos de colonización, esclavitud y apropiación cultural.

De esa forma, nombres, apellidos, recuerdos, olvidos, religiosidades, creencias y mitos adquieren un sentido y una importancia crucial, ya que también deberán ser reconstruidos y resignificados para que puedan funcionar como objetos de memoria e identidad. Todos estos materiales compondrán la esencia de obras que se conectan con un feminismo que nace de necesidades distintas a las de las mujeres blancas, ya que la historia de las opresiones también está marcada desde siempre por la intersección de raza, género y clase (Ribeiro 2017: 35). En esa tarea de resignificación, intentamos cuestionar y comprender las problemáticas político-sociales latinoamericanas, y el papel rector de la obra literaria a partir de una visión de la historia de los márgenes. Según Millares Martín (1997: 41), uno de los símbolos de las manifestaciones estéticas de nuestra época es la problematización del canon, impulsada por la parodia, la carnavalización, la ironía y el intertexto, que, a través de tales estrategias, subvierte, con un nuevo paisaje, la escena de la creación. Para que sea posible esa subversión de los patrones se valoriza la diferencia y la periferia. Siendo así, «lo ex-céntrico adquiere un nuevo sentido, para privilegiar la condición

de la negritud, la feminidad, la homosexualidad o el mundo indígena, que miran de frente a lo que la tradición instituía como paradigma».

La autodefinición es central en el proceso de construcción de la identidad, la imagen propia, la idea de belleza individual y de un lugar en el mundo. Incluso la relación con el propio cuerpo, como espacio real y simbólico de todas esas representaciones estará determinada por el proceso. De esa manera, los espejos fragmentados (el otro, uno mismo, las referencias) se van recuperando. La mujer que no encuentra su rostro al principio del primer cuadro del drama de Almeida, se reconoce a lo largo de la obra en el color rojo *sangre-ancestralidad*, elegido y sostenido a pesar de todo y de todos (Almeida 2017: 32-33):

A las doce en punto de la mañana, cuando llegó la hora de la salida, regresé corriendo hacia la misma tienda. Compré un bolso, zapatos, blusa, vestido, me gasté todo lo que me quedaba de esa primera nómina. Me compré todo lo que pude, me compré todo, todo, todo, ¡y todo, por supuesto, era color rojo!

En el cuadro siguiente, el personaje que antes pedía ayuda a los *espejos* exteriores para definirse, empieza la presentación indicando sus identidades e interseccionalidades, su autodescubrimiento o autoimagen. Así como en el poema de Campbell, *descubrimiento* no es un vocablo o un concepto elegido al azar. El término *revistado* cobra otros matices, al ser tomado de una historia oficial que insiste en nombrar como *descubrimientos* la invasión y la destrucción de culturas:

Descubrí en mi sangre
de pronto a una abuela
a una hembra
y una hilera larga de madres cantando
y una tierra negra sembrada por ellas
y entonces crecí
y me hice grande como las estrellas
me hice larga como los caminos
me entendí mujer
una mujer negra.
(Campbell 2013: 11)

Bárbara.— Me llamo Bárbara, soy hija de Yànsá, nieta de Tiana, hija de Irá, hermana de Samara y madre de Ayana y para sobrevivir soy escritora.

[...]

Escribo para sobrevivir. Es un compromiso con las mujeres que vinieron antes de mí, con las que están aquí y con las que están por llegar. Si se queda dentro de mí, exploto (Almeida 2017: 37 y 49).

El proceso personal y colectivo de descubrirse y construirse, poetizado por Campbell y dramatizado por Almeida pasa inevitablemente, como hemos visto, por la inclusión de una genealogía femenina y la recuperación de la palabra negada, en la que las mujeres negras ocupan el puesto principal (Campbell 2013: 15):

Me niego rotundamente
a negar mi voz
mi sangre y mi piel
y me niego rotundamente
a dejar de ser yo
a dejar de sentirme bien
cuando miro mi rostro en el espejo [...]

El rostro aceptado, celebrado y re-construido en el orgullo se presenta rotundo, pleno frente a cualquier espejo.

SOLEDAD, BELLEZA Y RESISTENCIA

*Eres tú, mujer negra
digna de ser tratada de majestad
libre, que armas tus rizos contra el sistema
[...]
y para levantarte en armas
si es necesario
o luchar con tus poemas.
(Mel Duarte, «No desistas»)*

A lo largo de los cuadros posteriores del drama, se observan distintos tipos de opresión a los que estarán expuestas las mujeres-personajes, violencias simbólicas, físicas, domésticas, corporales, y la discusión acerca de decidir sobre su cuerpo,

como en cuestiones estéticas o en temas mucho más complejos (por ejemplo el aborto, en un cuadro dedicado específicamente a este asunto).

Destacamos los personajes de la niña Ayana y la abuela Tiana al poner de manifiesto cuestiones referidas al cuerpo y la autoimagen, vivenciadas por las mujeres negras desde la infancia. Se observan temas como la percepción de la apariencia y de los ideales impuestos de belleza, la cárcel de los cánones estéticos, la falta de representatividad en los medios comerciales, artísticos e institucionales y la compleja determinación de lo que es o no es *bello*. Sobre estas cuestiones, recordamos el pensamiento de Rosario Castellanos en «La mujer y su imagen», ensayo clásico en los estudios feministas hispanoamericanos:

La osadía de indagar sobre sí misma, la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal o la inaudita pretensión de conferirle un significado a la propia existencia espiritual es duramente reprimida y castigada por el aparato social. Este ha dictaminado, de una vez y para siempre, que la única actitud lícita de la feminidad es la espera (2010: 14).

La niña Ayana irrumpe en el escenario, sin espera, con su presencia agitada y lanza cuestiones que sacuden las estructuras de nuestras certidumbres. Indaga sobre valores, imágenes, cánones, en la búsqueda de una resignificación de su corporeidad, atravesada por los modelos únicos y el racismo social:

Lo que de verdad me gustaría es cambiar de pelo. Mi pelo es pequeño, pegado al cuero cabelludo. Quiero un pelo que se mueva, que vuele cuando sopla el viento, que se despeine fácilmente como en los anuncios. [...] Mi padre me prometía eternamente que traería una cabeza nueva para mí, pero siempre conseguía una excusa: «Hoy no había para niños», «la tienda cerró más temprano» o «no he tenido dinero suficiente para comprarla.» [...] Mi tío alemán dice que mi *black power* es lindo. ¡Black power! Mi madre me dice que tengo que aprender a que me guste mi belleza. Llevé trenzas durante un buen tiempo y entonces me llamaban medusa, aquella que transforma todo el mundo en piedra (Almeida 2017: 44-45).

El texto y la actuación combinados invitan —de forma imperativa— a pensar también sobre las formas de resistencia estética que consideramos «válidas». ¿Hasta qué punto las mujeres negras tienen libertad para decidir qué hacer con su pelo, sus cuerpos, su apariencia física? Si las mujeres de todas las etnias sufren presiones

externas en ese sentido, ¿qué nivel de opresión operan estas fuerzas mediáticas y simbólicas sobre los cuerpos negros femeninos que casi nunca ocupan (de manera natural y no estereotípica) el centro de los ideales de belleza? Y, por otro lado, ¿cómo diferenciar lo que realmente elegimos de lo que se nos impone de muy variadas maneras (históricas, implícitas, psicológicas, emocionales, laborales, etc.)? Una observación que considere la perspectiva interseccional, a partir de la que desarrollamos estas reflexiones, podría lanzar algunas luces a la cuestión cuando nos encontremos con el discurso de Ayana.

En otro extremo, pero sin duda complementario, la figura de la abuela nos presenta un distinto nivel generacional, y el viento tempestuoso de Ayana se transmuta en la tranquila y fuerte brisa de Tiana. El monólogo, sin dejar de serlo, se transfigura en diálogo externo e interno, en el momento en que la actriz se desdobra en el personaje de la abuela. La alabanza de las historias como importantes para la pervivencia de la memoria (y por ende de la identidad), se observa en varios momentos del cuadro (Almeida 2017: 50):

ABUELA TIANA.— Ven aquí, mi estrella de Oyá, que te voy a contar una cosa. Tenemos que contarte muchas historias, echar bastante leña en esa cabecita para alimentar ese fuego.

BÁRBARA.— En las historias de mi abuela yo era un regalo bendecido de Oshún, la niña de los ojos rojos, porque mis ojos lanzaban fuego. Me encantaba escuchar aquellas historias, principalmente la de la mujer que controlaba el viento y que rasgaba el cielo con su espada [...].

Asimismo, la imagen de la madre se presenta como importante composición de los lugares sociales impuestos y esperados para las mujeres negras y pobres. La experiencia de la maternidad solitaria, la obligación de proveer el cuidado como función familiar y la vivencia de la negación de los «beneficios» de *ser mujer*. O sea, la delicadeza, la inocencia, la debilidad, aspectos históricamente atribuidos al género femenino de manera fija, no incluyen a la mujer negra de forma inmediata. Nuevamente hay que recordar el discurso de Sojourner Truth, que ya en 1851 levantaba estas cuestiones, en una importante muestra de pionerismo del feminismo negro. Se percibe en ese aspecto una nueva capa de opresión, en la que se les niega incluso la pertenencia a la categoría estereotípica y plena de prejuicios llamada «mujer» (Almeida 2017: 59):

BÁRBARA.— Mi madre era como un búfalo. Cada domingo por la noche se colocaba su piel y solo se la quitaba al terminar la semana. [...] En mi primer libro, le regalé una dedicatoria: «La mujer en la piel de búfalo no tiene derecho al amor. Armada con una espada y un espejo, abandona a sus hijos bajo los cuidados de las aguas de los ríos antes incluso de que ellos descubran sus pechos. [...] La mujer de la piel de búfalo apoya su cabeza en la almohada de la soledad».

La madre que experimenta el peso de la soledad en su cuerpo y existencia, también se encuentra con la locura, con frecuencia una de las terribles consecuencias en un sistema sumamente alienante. Esta locura anunciada se enmarca en el sonido melancólico del *blues*, indicado en el texto en distintos momentos de la obra. Por supuesto no es casualidad la elección de ese género musical, una vez que el *blues*, el *jazz* y el *soul*, desarrollados en una tradición afroamericana, conllevan un fundamental componente identitario, de representación del dolor y la soledad de las mujeres negras en sus voces y letras, como explica Davis (2016: 150-151):

Las actuaciones del *blues* en directo, así como las grabaciones, ampliamente difundidas, de la década de 1920, facilitaron entre las mujeres negras de clase obrera, el reconocimiento de las fuentes sociales de ideas y experiencias con las que se topaban en sus propias vidas. [...] Las protagonistas de las canciones de Rainey³, como en las de otras cantantes de *blues*, toman la decisión de embarcarse en diferentes viajes porque sus compañeros sexuales las han herido en lo más hondo, pero se niegan, aun sufriendo, a renunciar a su independencia.

En *Siete vientos* estas canciones funcionan exactamente como identificación y representación, ya que Iracema, la madre de Bárbara, percibe en el canto de aquellas artistas su propia voz, uno de sus espejos:

BÁRBARA.— A mi madre le gustaba el blues. Un tipo que trabajaba en una radio le dedicó una canción. Ella se enamoró de la canción, y a aquel hombre no le dio la más mínima atención. Le gustaba saber que las mujeres que cantaban blues eran negras. Mujeres negras que lloraban, mujeres negras que amaban (2017: 61).

³ Se refiere a la gran intérprete de *blues* afroamericana Gertrude «Ma» Rainey.

BÁRBARA.— (Sigue el blues de fondo) Casi nunca se habla de amor cuando el asunto es la mujer negra. Siempre aquella historia de la soledad, de la violencia machista, como si nuestra vida se resumiera a eso. Creo que por eso a mi madre le gustaba tanto el blues y aquellas mujeres. Bessie Smith, Nina Simone. Hablaban de sus vidas íntimas pero también estaban solas, como mi madre (2017: 65).

Como en el poema de Campbell (2013: 55), el hilo musical de la música negra es capaz de construir una imagen poética y simbólica de solidaridad y sororidad, entre mujeres que experimentan las mismas opresiones:

Yo tuve otra abuela
que nunca vi
pero dicen que tengo
sus mismos ojos
y su mirada. [...]

De haber tenido más tiempo
se hubiese unido a un grupo de mujeres.
Hubiera tocado el piano,
hubiese cantado en los bares
con un pequeño grupo de jazz.

LA VOZ Y LA IMAGEN EN LA TRÍADE GÉNERO-RAZA-CLASE

Como en un proceso que sigue el hilo melancólico y firme de las cantantes de jazz, las reflexiones de Ribeiro (2017: 40) nuevamente nos ayudan a comprender las especificidades y la importancia de que se oigan las voces de las mujeres negras, tanto en el sentido más amplio del escenario político y social, como en el de las luchas feministas y la producción cultural y artística. Solo así será posible entender los aspectos específicos de las realidades vividas en todos los ámbitos por estas mujeres:

Reconocer el status de mujeres blancas y hombres negros como oscilante nos posibilita observar las especificidades de estos grupos y romper con la invisibilidad de la realidad de las mujeres negras. [...] Aún de acuerdo con la investigación, las

mujeres negras representaban el mayor grupo de personas en paro y en el trabajo doméstico [traducción nuestra].

Una de las importantes claves de la obra de Débora Almeida es la diáspora negra, como afirman los editores en su prólogo, al citar las palabras de la autora (2017: 11): «Nuestros pasos se inician con nuestros antepasados, negras y negros en la diáspora, que cruzaron el Atlántico, que lucharon, resistieron y prepararon la senda para que hoy los artistas negros estén aquí». Ese carácter de viaje, de camino, se siente como una fuerza que unifica y funciona como eje en todo el discurso del potente monólogo, aunque estemos aparentemente frente a un único y fijo escenario. Las protagonistas de *Siete vientos: el feminismo será negro o no será* caminan indudablemente, en la dirección de las distintas búsquedas y construcciones que se observan: de sus voces y rostros, de sus propias identidades, reflexiones, consciencias, de los cambios posibles, de la revelación del cruel panorama de silenciamiento y exclusión vivenciado por ellas: «MUJER.— Lo he perdido. He perdido mi espejo. He perdido mi espejo y ahora ya no sé quién soy, cómo soy. Salgo a la calle buscando a gente que pueda contar mi historia, que pueda decirme cómo soy, quién soy» (Almeida 2017: 29-30). Sin embargo, mientras avanzan en su camino, se observa que esa construcción se hace cada vez más rica, en la que el sujeto parte de los fragmentos y espejos enterrados y (no sin dolor) sigue hacia el orgullo y la historia rescatada-reconstruida. Ocupar y asumir su legítimo y justo lugar social de enunciación es fundamental en ese recorrido socio-literario. Conforme afirma Ribeiro (2017: 86),

entendemos que todas las personas ocupan lugares de enunciación [lugares de habla], ya que nos estamos refiriendo a la ubicación social. Y a partir de ello es posible debatir y reflexionar críticamente sobre los más variados temas presentes en la sociedad. Lo fundamental es que los individuos pertenecientes al grupo social privilegiado en cuanto al *locus* social, puedan percibir las jerarquías producidas a partir de ese lugar, y cómo ese *locus* influye directamente en la constitución de los lugares de los grupos subalternizados [traducción nuestra].

La comprensión del establecimiento de estos lugares sociales de enunciación adquiere especial relevancia en nuestro enfoque, ya que sin una mirada abiertamente crítica a la historia oficial constituida, sin cuestionar las lógicas de opresión vigentes desde el comienzo de las colonizaciones en territorio americano y sin

considerar concretamente determinante el sistema esclavista que dio las bases socio-económicas en todo el continente durante más de tres siglos, no se podrá alcanzar la amplitud de su significado:

En una sociedad [...] de herencia esclavista las personas negras vivenciarán el racismo a partir de un lugar de quienes son objetos de esa opresión, el lugar que limita oportunidades por causa del sistema de opresión. Las personas blancas lo vivenciarán a partir del lugar de quien se beneficia de esa misma opresión. Por lo tanto, ambos grupos pueden y deben discutir estas cuestiones, pero hablarán desde lugares distintos. Lo que afirmamos, sobre todo, es que queremos y reivindicamos que la historia sobre la esclavitud en Brasil se cuente también desde nuestras perspectivas, y no solo desde la perspectiva de los vencedores, parafraseando a Walter Benjamin en *Tesis sobre el concepto de historia*. Indicamos la importancia de la ruptura de un sistema vigente que invisibiliza esas narrativas (Ribeiro 2017: 86 [trad. nuestra]).

Siete vientos es, por tanto, desde su concepción, una obra de carácter colectivo, aunque la firme una sola autora. Lo percibimos en su esencia como arte y como discurso, en el sentido de que la elaboración, el concepto (de espectáculo y texto) y las fuentes en las que la artista bebe para construirla, forman parte, necesariamente, de memorias y experiencias compartidas. La conciencia de que la materia prima necesaria son las vivencias de distintas mujeres negras en diáspora, permite que el texto dramático vaya mucho más allá de la denuncia, por ejemplo, y se constituya en manifiesto. Como indica el prólogo, «estos vientos me acercaron experiencias, personas y lugares únicos, y todavía me acercarán más. [...] un espectáculo teatral no se realiza solo, un libro no se escribe solo, no se lleva una vida sola» (2017: 14).

TOMAR LA PALABRA DE LA HISTORIA: NUEVOS ESPEJOS

*Porque me da la gana
porque es la sola razón
de mis palabras [...]
Porque me da la ira
y me da la gana.
Porque me cansé de callarme la lengua
y la piel
y el alma
(Shirley Campbell, «Porque me da la gana»)*

Siente vientos se construye como una red que toma diversos hilos del baúl histórico, del mitológico, de la resistencia, de lo femenino. Su proceso no obedece necesariamente a una linealidad temporal, ya que trabaja con la memoria y los temas que esa suscita. El aspecto fundamental, y que se observa en todos los cuadros, es, como ya hemos indicado, la intención de presentar un proceso de configuración de la autoimagen de la mujer negra; de una nueva relación con su cuerpo e identidad; de restituir el lugar de enunciación de esta mujer y de reverberar estas voces de forma honesta, amplia y sin tapujos. Siendo así, se oyen distintos matices, diferentes perspectivas y posibilidades en la composición de los personajes. Una de las mujeres que debe ser especialmente destacada es la hermana de Bárbara, Samara. En ese personaje podemos encontrar aspectos que en la sociedad se relacionan, peyorativamente, con la idea de la «mujer negra rabiosa». Sin embargo, Samara asume una personalidad a pesar de los tópicos racistas contruidos alrededor de esa imagen, creada para, una vez más, silenciar a las mujeres negras que alzan sus voces. De acuerdo con Ribeiro (2017: 13-14),

Todavía es muy común decir que el feminismo negro conlleva escisiones o separaciones, cuando es precisamente al revés. [...] Pensar en feminismo negro es precisamente romper con la escisión creada en una sociedad desigual, por lo tanto es pensar proyectos, nuevos marcos civilizatorios para que consideremos un nuevo modelo de sociedad.

Samara se expresa y grita su verdad como quiere y sabe expresarse, además, adecua las herramientas del lenguaje a sus intereses y a los ambientes. Se presenta como una mujer inteligente, graduada en Derecho, profesional que conoce el poder social del título que posee, pero también los obstáculos que seguirán existiendo, porque el racismo se maquilla pero no desaparece con los diplomas. Pone de manifiesto, una vez más, la discusión crucial de la intersección, y nos hace reflexionar sobre la falacia de que solo existe un «racismo de clase social». Samara pronuncia sus verdades con palabras duras y directas, «porque me da la ira y me da la gana», como también nos dice el poema de Campbell (2017: 19) presentado a modo de epígrafe al comienzo de este apartado:

Vengo de una historia de mucho silencio, de mucha falta de sentido, así que tengo derecho a vivir como me da la gana. ¡Nadie me va a decir lo que puedo y lo que no

puedo hacer! ¿Ves eso? (Señalando su propio brazo.) Tengo un barco negrero repleto de cuentas por saldar.⁴

Con este personaje damos un salto cualitativo en la imagen social de la mujer negra, que ocupa espacios antes negados. Sin embargo, la permanencia de estos cuerpos femeninos negros en los lugares conquistados no es permanente y tampoco garantizada, y por ello la constante reafirmación de su derecho a componer el tejido social desde otros puntos se hace imprescindible, como reafirma reiteradamente el personaje. La sociedad y los sistemas que la sostienen siempre se inclinarán a crear estrategias para mantenerse e impedir los cambios. De esa manera actúan la estructura económica capitalista —que necesita mantener las desigualdades sociales—, la estructura patriarcal —que necesita impedir el acceso amplio de las mujeres a ciertos sectores (como los negocios, los altos cargos y la política)— y el racismo —que, como sistema estructural que es, dificulta el acceso de las personas negras, mujeres negras en particular, a ámbitos sociales de prestigio—.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como hemos visto, en las dos obras comentadas son centrales los aspectos que apuntan hacia la búsqueda por la transformación de las estructuras sociales y la discusión sobre las diferentes formas de opresión y de resistencia en la configuración de los cuerpos, la autoimagen y de la identidad de la mujer negra. Tales procesos y su representación en las literaturas hispánicas y latinoamericanas sin duda han avanzado muchísimo en los siglos XX y XXI. No obstante, es importante no olvidar que han estado allí desde siempre, ya que la resistencia no es algo reciente, y los cambios no se pueden conseguir sin las luchas emprendidas por diferentes grupos en distintas esferas. La reconstrucción del discurso histórico, contado desde otras bases, solo será posible a partir de mecanismos también alternativos, en los que juegan un papel

⁴ Es importante recordar una vez más el discurso de Sojourner Truth, en el que también señala su propio brazo al afirmar que ha trabajado toda su vida tanto o más que un hombre, y que la sociedad no la ve «como una mujer», ya que las mujeres negras esclavizadas constituían una categoría aparte. Para las referencias al texto del discurso, cfr. Jabardo (2012: 61-69).

fundamental la producción artística de las mujeres periféricas en todo el mundo. El poema «Nuestra historia», de Shirley Campbell (2017: 66) revela una percepción de las diferencias entre la Historia oficial y «la nuestra», la no contada:

La nuestra no nos llegó en capítulos
ni de menor a mayor
como suele suceder [...]
Fue necesario que saliéramos
como valientes guerreras a recuperarla
limpiarle las lágrimas
las manos
vestirla de nuevo
llenarla de orgullo
lavar sus rodillas.

En *Siente vientos* el proceso de reconstruir la imagen femenina, cambiar las perspectivas y los puntos de vista, pasa también por un discurso que incluye elementos considerados menores o no dignos de una historiografía religiosa en el mismo nivel de la católica. Nos referimos a los aspectos míticos y mágicos de las religiones afrolatinas, que forman parte de toda la composición de la obra. Según Eliade (2002: 13), en las sociedades arcaicas o tradicionales la constitución del «ser», es decir, de la identidad del ser, pasa por el concepto de *sagrado*: «una piedra, entre tantas otras, llega a ser sagrada –y, por lo tanto, se encuentra instantáneamente plena de ser». Así, según nuestro análisis, la pérdida de la identidad significa también la pérdida violenta del carácter sagrado de la existencia, ocurrido durante la destrucción de culturas en las colonizaciones, la esclavitud, los procesos de subalternización, el racismo y las desigualdades en el status social de determinados elementos culturales con relación a los «oficiales».

De esta manera, la construcción de un nuevo rostro para los personajes y de un nuevo lugar puede comprender también la reestructuración de este carácter sagrado perdido, que se hará sin duda desde nuevas perspectivas. *Siete vientos* la realiza desde una óptica innovadora, en la que el sustrato simbólico y mitológico, como elemento de inclusión, participa de las transformaciones de la contemporaneidad. Sin volver a la misma categoría a la que pertenecía antes, pues tal fenómeno sería

imposible, lo que ocurre es una nueva mirada hacia el mito, renovándolo, intentando encontrar su lugar en una nueva configuración para que el sujeto pueda ser pleno.

En los momentos finales del recorrido vital y textual, la palabra adquiere el poder mágico del verbo creador. El hecho de nombrar a las diosas evocará su existencia. Los vientos de Yànsá, las aguas de Oshún, las piedras de Changó son los elementos de la renovación histórica y social para las mujeres negras, pero también artística y literaria, como nuevos espejos identitarios. Representan no solo una habitación, ahora propia, sino la salida del espacio cerrado, del cuarto de deshechos y la ocupación de toda la casa y del exterior⁵. Como en el poema de Campbell (2013: 12), gritan la insistencia, la presencia y la pertenencia:

[.] Insisto en tener la voz más gruesa y sonora
de todos en la América.
En vestirme de colores rimbombantes
y en colocar collares coloridos alrededor de mi cuello,
aretes musicales en mis orejas.

Los vientos que mueven los aretes de colores, en las orejas de la mujer del poema de Shirley, son hermanos diaspóricos de los que soplan y fecundan la vida de Bárbara (Almeida 2017: 95), adornando así el cuerpo de la mujer con nuevos significados y permitiendo que también se despoje de lo que ya no sirve. Al final del recorrido, como representación del cuerpo que se libera y de la nueva imagen que se construye, percibimos la culminación de todo el proceso vivido a lo largo de la obra y la reescritura de la imagen personal y colectiva:

De pronto me acordé de las historias que mi abuela me contaba, las historias de la señora de los vientos, Oyá, a la que abandonaron en el río y era hija adoptiva de Oshún. Una mujer hermosa y guerrera que reinó junto a Changó. Oyá, a la que siento dentro de mí.

Me miré de nuevo en el espejo y vi a mi madre Yànsá de pie, observándome.
Siete vientos ella me envió. Siente llamamientos. Y los recibí. El primero se llevó la ropa que me cubría la piel, el tercero me pintó de rojo, el cuarto me quitó el

⁵ Nos referimos a *Una habitación propia* (*A Room of One's Own*, 1929) de Virginia Woolf (Reino Unido, 1882-1941) y *Cuarto de deshechos* (*Quarto de despejo. Diário de uma favelada*, 1960) de Carolina Maria de Jesus (Brasil, 1914-1977).

antifaz que cerraba mis ojos, el quinto me levantó del suelo, el sexto me cantó una canción y el séptimo me hizo bailar.

Los nuevos espejos, la identidad recuperada/reconstruida, permiten que la mujer-viento del drama y el yo poético de los poemas se desvistan de lo que cubría sus pieles, a modo de imposiciones, dogmas y cánones, y sean inauguradas nuevas posibilidades, con ojos abiertos y conciencia despierta, en actitud de agentes de sus propios caminos (artísticos y vitales). En ese sentido, volvemos al pensamiento de Rosario Castellanos (2010: 14), al encerrar nuestras reflexiones —siempre como un apunte hacia el futuro— sobre las imprescindibles hazañas de estos cuerpos femeninos y transgresores, al *descubrirse y convertirse* en lo que son:

La hazaña de convertirse en lo que se es (hazaña de privilegiados sea el que sea su sexo y sus condiciones) exige no únicamente el descubrimiento de los rasgos esenciales bajo el acicate de la pasión, de la insatisfacción o del hastío, sino sobre todo el rechazo de esas falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre. [...] Y en esa conciliación, su existencia se inserta en el punto que le corresponde en el universo, evidenciándose como necesaria y resplandeciendo de sentido, de expresividad y de hermosura.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- D. ALMEIDA (2017), *Siete vientos. El feminismo será negro o no será*, trad. A. Pereira da Encarnação, Madrid, Ediciones Ambulantes.
- G. ANZALDÚA (1987), *Borderlands/La Frontera: la nueva mestiza*, trad. C. Valle, Madrid, Capitán Swing, 2016.
- G. ANZALDÚA y C. MORAGA (1988), ed. *Esta puente mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, trad. N. Alarcón y A. Castillo, San Francisco, Ismo.
- Y. ARROYO PIZARRO (2012), «Saeta», *Las Negras*, Carolina, Boreales, pp. 97-130.
- R. CASTELLANOS (2010), «La mujer y su imagen», *Mujer que sabe latín... [1973]*, México, FCE, pp. 9-21.
- S. CAMPBELL BARR (2013), *Rotundamente negra y otros poemas*, Madrid, Torremozas.
- A. DAVIS (1981), *Mujeres, raza y clase*, trad. A. Varela Mateos, Madrid, Akal, 2005.

- A. DAVIS (2016), *Una historia de la conciencia. Ensayos escogidos*, trad. I. Pellisa, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- M. DUARTE (2018), *Negra, desnuda, cruda*, trad. A. Pereira da Encarnação, Madrid, Ediciones Ambulantes.
- M. ELIADE (2002), *Mito e realidade*, trad. P. Civali, São Paulo, Perspectiva.
- M. JABARDO (2012), ed., *Feminismos negros. Una antología. Sojourner Truth, Ida Wells, Patricia Hill Collins, Angela Davis, Carol Stack, Hazel Carby, Pratibha Parmar, Jayne Ifekwunigwe, Magdalene Ang-Lygate*, trad. M. Miquel et al., Madrid, Traficantes de Sueños.
- C. M. D. JESUS (1960), *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*, São Paulo, Edição Popular.
- S. MILLARES MARTÍN (1997), *La maldición de Scheherazade. Actualidad de las Letras Centroamericanas. 1980-1995*, Roma, Bulzoni.
- D. RIBEIRO (2017), *O que é lugar de fala?* Minas Gerais, Letramento.
- A. C. D. SANTOS (2018), coord. *Deslocamentos, identidades e gênero na literatura latino-americana contemporânea*, Rio de Janeiro, Dialogarts.
- V. WOLF (2008), *Una habitación propia*, trad. L. Pujol, Barcelona, Seix Barral.