

ANÁLISIS DE UNA CARTOGRAFÍA RACIAL EN CLAVE FEMENINA EN *NEGRA* DE WENDY GUERRA

Silvia M. Roca-Martínez

The Citadel, The Military College of South Carolina

Resumen: En este ensayo analizo la novela *Negra* (2013) de la escritora cubana Wendy Guerra desde una perspectiva de raza y género. Examino la cartografía racial femenina que traza la novela y que constituye un íntimo relato de la historia reciente de Cuba. Me centro en los personajes femeninos afrodescendientes, cuyas vidas abarcan más de un siglo de la historia de la isla, para así revelar los patrones, las actitudes y las experiencias que convierten a la mujer afrocubana en un personaje que opaca su individualidad. A través del análisis de estos personajes, de sus experiencias racializadas y politizadas, propongo que la novela de la cienfueguera revela el racismo insidioso enraizado en la sociedad cubana, expone la democracia racial como un mito y arroja luz sobre sus graves consecuencias.

Palabras clave: Wendy Guerra, *Negra*, Raza, Racismo, Género, Afrocubanidad, Cuba.

En 2013, Wendy Guerra, *l'enfant terrible* de las letras cubanas, publicó su novela *Negra*. De este modo, la escritora cienfueguera, cuyas obras no se publican en Cuba, aunaba su voz a las muchas que desafían la narrativa oficialista que ha retratado a la Cuba post-1959 como democracia racial. Con esta novela, se convirtió en parte de una cohorte de intelectuales cubanos no afrodescendientes tales como Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera, Miguel Barnet y Natalia Bolívar Aróstegui, que, desde los albores de la nación caribeña, pensaron la comunidad afrodescendiente y su acervo cultural y religioso como piezas clave de la cultura y la sociedad cubanas. Como acertadamente señala el intelectual afrocubano Roberto Zurbano, en una sociedad donde el desprecio al negro y su aporte cultural ha sido la norma, el respaldo de destacadas personalidades no afrodescendientes constituye un componente *sine qua non* para que la afrocubanidad salte a la palestra dignificada (Zurbano, *El triángulo invisible* 212).

Negra aborda un tema aún tabú en Cuba: la discriminación racial. Lo que es más, presenta una *rara avis* en la literatura cubana: una protagonista negra.¹ Si bien la novela no ofrece soluciones, sí nos compele a (re)visitar la cuestión racial e incide en que, al contrario de lo que muchos proclaman, la raza en la Cuba de los albores del siglo XXI constituye una herida abierta. *Negra* hace hincapié en el racismo prevalente y lo retrata como una asignatura pendiente que atañe a toda la sociedad cubana en sus más diversos ámbitos. La novela nos ofrece un relato incisivo que compele a reflexionar sobre la raza, el racismo y su estrecha relación con el género, tanto en la nación caribeña como en la sociedad global. Asimismo, nos convierte en testigos de las experiencias que enfrenta una mujer cubana negra, joven y culta criada en la utopía de una Cuba posracial y, debido a ello, privada del bagaje cultural y étnico que, tal como la misma novela sugiere, podrían servirle como herramientas para enfrentar los agravios fruto del racismo sistémico. *Negra* nos acerca a una Cuba rehén de un discurso oficial que se erige posracial, con una protagonista que continúa aprendiendo a navegar un racismo latente, incluso ya entrado el siglo XXI.

Cuca Gándara, la *Negra* y *Nirvana* del Risco exhiben características tales como la marginalidad, la resistencia a estructuras masculinas de poder y la dificultad para afrontar las muchas incoherencias de la realidad social y política cubanas que las hermana con otros personajes femeninos de la obra de Guerra, como por ejemplo Nieve, protagonista de *Todos se van* (2006), Anaïs Nin de *Posar desnuda en La Habana* (2011) o Cleo de *Domingo de Revolución* (2016). Este artículo indaga en los tres personajes femeninos afrodescendientes que transitan por *Negra* y disecciona la estrecha relación entre la raza y el género tal como se presentan en la novela. Argüimos que, a través de los personajes de esta familia matriarcal, *Negra* revisita la historia más reciente de Cuba (la República, la Revolución, y el Castrismo) en clave femenina y afrodescendiente, y nos acerca a una Cuba marcada por un racismo profundamente enquistado que se manifiesta de forma más perniciosa si cabe en su intersección con el género. A través de estos tres personajes, sus experiencias, su actitud ante la vida y su condición de mujeres negras dentro de la(s) Cuba(s) que vivieron, *Negra* traza una cartografía racial en clave femenina que desmonta el mito de la democracia racial avanzada por la Revolución y expone algunas de sus secuelas.² La novela aborda una historia y problemáticas raciales que ningún gobierno o sistema político ha logrado erradicar y que devienen en un estado de desencanto y, simultáneamente, en un cóctel molotov compuesto por tensiones individuales y colectivas. Para ello, recurriremos a los conceptos fanonianos tales como la zona del ser y la zona del no-ser.

En su obra, Franz Fanon elabora una lectura aplastante sobre el colonialismo y sus estragos. El martiniqués indaga en la psique de los pueblos colonizados afrodescendientes para esclarecer cómo se constituyen las relaciones de poder entre los sujetos alienados,

1. Léanse "En busca de la cubanidad: el negro en la literatura y la cultura cubana" de William Luis y "Personajes afrocubanos en la narrativa cubana del nuevo milenio: 2000-2009" de Carlos Uxo González para un análisis más detallado sobre la escasez y la estereotipación de personajes afrodescendientes.

2. Partiendo de los argumentos de Yvon Grenier, llamamos Revolución al sistema ideológico y político que rigió Cuba durante la década de los 60, y Castrismo a lo que vino después y continúa hasta el día de hoy.

colonizados y sus colonizadores. Articuladas en las entrañas del colonialismo, dichas relaciones tienen como resultado latente el racismo y, como consecuencia de este, la formación de grupos racialmente inferiorizados. En *piel negra, máscaras blancas* (1958), Fanon distingue entre dos categorías: la zona del ser y la zona del no-ser (14). La primera ostenta el poder, fabrica las normas y disfruta de privilegio racial; la segunda, en cambio, se rige por las normas de la zona del ser, en parte por imposición y en parte por admiración —admiración que, irónicamente, estriba en la aceptación de su supuesta inferioridad frente al otro. Los habitantes de la zona del no-ser viven en un constante estado de racialización e inferiorización que se reproduce por partida doble: el que tiene lugar dentro de la zona del no-ser donde las jerarquías raciales reproducen aquellas entre la zona del ser y la del no-ser, y el existente entre las zonas del ser y la del no-ser. En su lectura de Fanon, Ramón Grosfoguel incide en que ninguna de las dos constituye un local geográfico específico, sino una posicionalidad que enfrenta al centro/metrópolis (zona del ser) con la periferia (zona del no-ser) a diferentes escalas (global, nacional, local), etc. (99). Es decir, las relaciones de poder que articulan las zonas del ser y del no-ser se desarrollan de manera interna y externa, enfrentando así a las diferentes escalas y simultáneamente enfrentándose entre ellas en las entrañas de dichas escalas. Para Fanon, el colonialismo y su división binaria de los pueblos entre la zona del ser y la zona del no-ser, redundan en una serie de efectos residuales, tales como el racismo interiorizado, la imitación —con el consecuente abandono y desprestigio de las culturas y lenguas nativas—, la parcialidad hacia el blanco, la doble dimensionalidad del negro, etc. En suma, Fanon ahonda en las incuas relaciones de poder fruto del colonialismo y sus ramificaciones en la vida diaria del sujeto negro colonizado.

La aplicación de las premisas fanonianas al contexto cubano nos ayuda a ahondar en una realidad colonial y racial que, como *Negra* señala, continúa siendo relevante en la Cuba actual. Partiendo de los preceptos de Fanon, sugerimos que la Cuba anterior a 1959 casa con el perfil de la zona del no-ser propiamente dicha. No solo existía una estratificación interna que relegaba a la población afrocubana al último peldaño de la pirámide social sino que, desde una perspectiva global, la isla adolecía de una posición desaventajada, primero como colonia española, y más tarde como protectorado y subsiguiente neocolonia estadounidense. Apoyándonos en los conceptos fanonianos, interpretamos la Revolución de 1959 y el Castrismo como intentos fallidos de transformar a Cuba en una suerte de versión optimizada de la zona del ser —es decir, sin fisuras o jerarquías internas o externas— e impulsada por un plan de consolidación nacional: una Cuba soberana donde la única categoría existente fuera ser cubano y en la que Cuba forjara una relación de igualdad con respecto a otras naciones (de la Fuente 280-282). Sin embargo, *Negra* demuestra que, en la práctica, esta zona del ser tropical constituía meramente una zona del no-ser maquillada como zona del ser, es decir, revestida con una frágil pátina de zona del ser que, cual edificio olvidado de La Habana, continúa resquebrajándose día a día ante la vista de todos.

Desde su mismo título la obra apunta a la complejidad del tema: en Cuba, “negra” se usa como término afectivo, insinuante, hacia una mujer no afrodescendiente. Lisset González Batista afirma que, en este sentido, “la negra es el sustantivo que se nombra pero que no se representa. Es mestiza o blanca, pero definitivamente no una negra como las que se conocen en Cuba, con su afro que no se mueve al viento” (n/p). En resumen, cuando se usa con connotaciones positivas, el significante no se corresponde con el significado. De la misma forma, “negra” también se usa para referirse a la raza de una mujer afrodescendiente sin más, amén de para insultar a una mujer afrodescendiente percibida como incívica, es decir, como infractora de las tácitas normas de comportamiento de sesgo eurocéntrico que rigen la sociedad cubana. Recientemente, muchas mujeres

afrodescendientes han resignificado el término, que ha cobrado una acepción positiva.

No obstante la cuestión apremiante que plantea la novela y el gran capital cultural internacional del que goza la autora, *Negra* ha recibido escasa atención de la crítica. En los pocos acercamientos críticos existentes, se resalta, sin embargo, la abundancia de estereotipos en sus personajes femeninos afrodescendientes. Este detalle, según se argumenta, resta credibilidad a la trama y al tema central de la novela: el racismo.³ Aunque coincidimos con esta observación, discrepamos de la interpretación prevalente hasta el momento. Leemos dichos estereotipos como guiños que invitan a examinar y a cuestionar este “personaje” creado y abrazado por el imaginario colectivo y que nos compelen a reflexionar sobre la naturaleza racista de los discursos que le han dado origen.⁴ Argüimos que *Negra* resalta lo que Inés María Martiatu Terry denomina como el “discurso sobre la mujer negra” cubana y pone de relieve su constante estereotipamiento (Martiatu Terry citada en Uxo González 578). La novela nos urge a reflexionar sobre

la mujer negra cubana anclada en el imaginario colectivo como un constructo sociocultural fruto de siglos de racismo y discriminación que carece de individualidad y de multidimensionalidad y que está preñado de estereotipos negativos que comprenden la violencia, el escándalo, la vulgaridad, el desorden y la promiscuidad sexual (Martiatu Terry, Introducción, n/p).

Como Nirvana misma declara en un comentario de carácter metafictivo: “Yo soy la que todos narran y pocos entienden” (Guerra 12), sabiéndose y declarándose así personaje tanto dentro como fuera de la novela. Como esta cita deja entrever, estos clichés forman parte de un ensamblado metafictivo que refleja la estructura de la novela en sí: Wendy Guerra es una mujer blanca y privilegiada de ascendencia franco-china-cubana al igual que Lu, personaje también privilegiado, femenino y franco-chino-cubano que, según aprendemos al final de la novela, resulta ser la narradora designada por la Orisha Oyá para contar la historia de Nirvana.⁵ Esta estructura apunta a un discurso racista antinegro que blanquea a una mujer de ascendencia franco-chino-cubana —es decir, mixta, aunque no afrodescendiente— y le brinda el poder de crear y narrar al otro.

Cuca Gándara: La afrocubanía en carne viva

Cuca Gándara es la abuela de Nirvana del Risco y la matriarca de una familia formada exclusivamente por mujeres. Mujer negra cubana de setenta y nueve años y santera, es ella quien, a la muerte de su hija, desempeña el papel de madre de Nirvana. Es la única de los tres personajes femeninos que conoce verdaderamente la piel que habita. Sobre su vida impera un silencio preñado de injusticias. Su silencio con respecto a su vida —detalle que invita a ser interpretado como fruto del trauma desarrollado— deviene en la ausencia de un testimonio que entreteja la historia individual y la colectiva tanto de la comunidad afrocubana como de la nación cubana en general. Esta ausencia, por una parte, redunda en una carencia de narrativas en primera persona que ayudan a transmitir saberes y experiencias de la mujer afrocubana de manera intergeneracional. Por la otra, este vacío ha sido ocupado casi en su totalidad por un discurso ampliamente aceptado y perpetuado sobre la mujer negra que, según señala Martiatu Terry, descansa en estereotipos que abarcan desde la violencia, al escándalo, la vulgaridad, el desorden y la promiscuidad (n/p).

Cuca Gándara dista mucho de ser retratada como un personaje victimizado. Es plenamente consciente de haber habitado y de continuar habitando la zona del no-ser; la conoce al detalle y asume el espacio que

3. Léase los trabajos de Maikel Colón Pichardo, Marisela Fleites Lear, Pilar Navarro Galiano, María E. López, Miryam Osorio Santos o Lise Segas.

4. Según apunta Takkara K. Brunson, la sociedad blanca de la incipiente nación cubana, sumida en la ansiedad, tachaba a las mujeres negras “as uncivilized brujas and immoral individuals” mientras que la prensa “undermined the humanity of Black women and helped substantiate violence against Black women and children” (57).

5. Oyá es la Orisha que reside y reina sobre el cementerio. Es también la Orisha que tiene potestad sobre el viento, las tempestades y los relámpagos (Bolívar Aróstegui 299). Es una de las tres Orishas mujeres que forman parte de las Siete Potencias Africanas, los Orishas con más poder en el panteón yoruba.

tanto ella como su nieta ocupan como mujeres negras en la sociedad cubana. La novela nos presenta a una mujer curtida por la vida, que se sabe en tierra hostil: es la única de los tres personajes femeninos afrocubanos que lo sabe y, curiosamente, es también la única en sobrevivir y llegar a una avanzada edad. Es igual de significativo que sea el único personaje femenino afrodescendiente que se rige por el acervo religioso y cultural afrocubano, gesto que puede leerse como un acto de resistencia ante los valores y saberes eurocéntricos imperantes. Ella misma constituye una parte integral de dicho acervo. Sus recetas y remedios heredados de sus ancestros abundan en el texto:

Yo no creo en nada, ni en la paz de los santos sepulcros, pero Cuca Gándara sí. Por eso ella me ha recetado tres baños y ahora está moliendo polvos para tirar. (...) Los baños (según ella) son para acabar con la mala racha... (...) Estaba limpia gracias a Cuca. (Guerra 54)

No obstante, tanto Cuca Gándara como los saberes ancestrales que atesora son objeto de burla por parte de personajes como Jorge o Philippe. El primero se refiere a la Santería como oscurantismo y brujería y a los baños de Cuca Gándara como “mierdas que hieden a negra vieja” (Guerra 58). Jorge no solo muestra así su desprecio por las creencias sino por las mismas personas que las albergan. Philippe, aunque de forma menos insolente que Jorge, también expresa burla ante las creencias de Cuca Gándara. Se refiere a los representantes máximos de las religiones afrocubanas como “brujos”, comentario que ofende a Nirvana, quien le exige respeto:

¿Y qué remedios le recetaron los brujos?

No, Philippe, no juegues con eso. No te equivoques. Mi abuela Cuca estaba muy esperanzada con esa solución. Te ruego que respetes..., es parte de nuestra vida. (Guerra 139)

La novela sitúa en un mismo plano a Jorge y a Philippe. El primero es un hombre blanco francés de clase acomodada y de izquierdas. El segundo es cubano, “blanco y bien nacido” (28), opositor de la Revolución y del Castrismo, científico de profesión que, al igual que Cuca Gándara, es muy consciente del lugar que ocupa en una Cuba donde prevalecen las ideas preconcebidas sobre la población afrodescendiente. Ambos subestiman una serie de saberes, conocimientos y creencias que no encajan en su concepción eurocéntrica del mundo. Asimismo, menosprecian a la comunidad que los guarece, alimentado la jerarquía epistemológica que los favorece como actores dominantes. Dicha jerarquía está intrínsecamente enlazada con el color de piel.

La novela revela un dato que deja entrever la complejidad de unas relaciones raciales que aún descansan en patrones coloniales: Nirvana comparte con los lectores que Cuca Gándara “siempre fue amante”, es decir, nunca fue considerada digna de ser esposa (Guerra 71). Estas palabras hacen eco de un pasado colonial marcado por “una lógica mercantil y degradante de los cuerpos, típico del sistema esclavista y patriarcal”, donde los cuerpos negros —y en menor medida los mulatos— son fetichizados, erotizados, mercantilizados y otroizados (Camacho 33). En otras palabras, son percibidos como productores de placer, trabajo y de progenie, pero raramente como dignos de entrar en el orden social aceptado. Como apunta Jennifer Morgan,

(e)arly European travel writers ensured that the Black woman's burden was to mark the gendered and 'raced' boundaries of European national identities and white supremacy. African women's bodies were effective from the very outset of European exploration as they were desirable and repulsive, available and untouchable, productive and reproductive, beautiful and Black. (Morgan cited in Tate, 1)

Asimismo, ese orden social aceptado y configurado para preservar el estatus quo de los diferentes países colonizadores europeos y sustentado por la lógica supremacista blanca eurocéntrica dio lugar al racismo interiorizado, fenómeno que impulsó a muchos afrodescendientes a emparejarse con personas de piel más clara para “adelantar” la raza (Fanon 40). Esta práctica, como indica Jorge Camacho, constituía un símbolo de ascenso social y un intento de que su descendencia gozara de un estatus social más elevado (32). *Negra* sostiene que estos patrones no murieron con la colonia y que, lejos de ser una sociedad posracial, la Cuba contemporánea continúa rigiéndose por ellos.

La Negra: ¿(De) revolucionaria (a) suicida?

Son pocos también los detalles que la novela nos facilita sobre la Negra. Es hija única de Cuca Gándara, madre de Nirvana, cuir y trabajadora de la cultura. Es el único personaje sin nombre y apellido. Irónicamente, es también el único personaje que abraza con entusiasmo los preceptos establecidos por la Revolución, en particular el mito de la democracia racial. Cuando arranca la trama ya es difunta. La idea de una nueva Cuba como zona del ser la sedujo para luego desencantarla y llevarla al suicidio.

La novela la sitúa en la década de los 60 y como parte de la realeza intelectual cubana. Trabajaba en la revista *Cuba Imago*, era amiga de la cineasta Sara Gómez, hablaba francés y se codeaba con intelectuales de renombre internacional. Cuando la novela comienza, la Negra existe únicamente en recuerdos, en fotos y como una aparición. En suma, el lector conoce a la Negra tal como otros la narran, la recuerdan y la interpretan. Su presencia e influencia son innegables, pero relegadas a la zona del no-ser, a la naturaleza caprichosa de la memoria y al ámbito de lo sobrenatural. La Negra, ese personaje intelectual racializado, sin nombre, sin corporeidad, sin existencia oficial y por lo tanto expuesta al olvido colectivo, es irónicamente reinscrita en la fábrica social y en la nación cubana mediante la escritura de *Negra*. Guerra se impone al intento oficialista por invisibilizar a quien sea percibido como amenaza a los ideales del proyecto revolucionario.

La Negra encarna a la figura del intelectual afrodescendiente que se debate entre su apoyo a la causa revolucionaria y a su conciencia racial. Defensora de la Revolución, de la ideología marxista, del mito de la democracia racial y, a su vez, orgullosamente afrodescendiente, la Negra debe hilar muy fino: por un lado, apuesta por vivir en una sociedad que supuestamente aventaja a la zona del ser y que se configura en la anulación de todo tipo de política identitaria, mientras que, por el otro, despliega su orgullo de mujer negra. Este personaje subraya las tensiones existentes entre los valores revolucionarios exaltados durante los años tempranos de la Revolución y las experiencias racializadas de sus simpatizantes afrodescendientes, quienes se vieron en la tesitura de mantener un delicado equilibrio entre su apoyo a la Revolución y su orgullo racial. Bajo los preceptos de la Revolución primaba el discurso de consolidación nacional —cualquier atisbo de política identitaria era interpretado como amenaza a la unión nacional y, por lo tanto, traición (de la Fuente 283). Linda Howe menciona la fuerte oposición de algunos oficiales del gobierno castrista a que algunos intelectuales afrocubanos se reuniesen a leer y discutir el trabajo de figuras como Malcolm X o el mismo Frantz Fanon (409). A causa de esta fuerte censura intelectuales afrocubanos como Walterio Carbonell, Eugenio Hernández Espinosa, Rogelio Martínez Furé y Sara Gómez fueron acusados de escribir un “Manifiesto Negro” para reclamarle al gobierno revolucionario mejoras aún no materializadas para la población afrocubana (Howe 431-32). Muchos revolucionarios como la Negra creyeron y se sacrificaron por una utopía que, quizás, por primera vez, parecía alcanzable.

Desde las primeras páginas de la novela, la descripción que la narradora nos ofrece de la Negra nos dibuja a una mujer que se enorgullece de su afrodescendencia y que, en una Cuba que se esfuerza por igualar y consolidar, por resaltar la cubanidad como única categoría unificadora, no pasa desapercibida:

Mi madre caminaba como una reina africana entre la multitud. Su corona era el espendrum. Nunca se estiró el pelo para sentirse «adelantada» y, como el de Ángela Davis, le crecía hacia arriba: cuanto algodón o florecita volaba, se enganchaba en su cabeza. Un halo circular la cortejaba, coronando su mente. Caminaba despacio, y si estaba apurada corría en cámara lenta por el empedrado, con sus sandalias hechas a mano, sus dedos largos, sus vestidos blancos de gasa, los pezones morados reventando de vida bajo la túnica. Ella no tenía tiempo para entenderse con la diferencia. Su entereza era tal, que jamás usaba colores cuando hablaba de un ser humano. (Guerra 15)

El orgullo por su raza se resalta en la manera en que la Negra se comporta: con elegancia y dignidad propias de la realeza. Y también en su rechazo a estereotipos raciales que proponen la inferioridad de los afrodescendientes o el sometimiento a estándares de belleza occidentales. Su presencia, su apariencia física, su aura aristocrática y su intelectualidad innatas desmienten dichos clichés. Aún consciente del racismo existente, la Negra se resiste a usar el lenguaje racializado imperante o a contemplar la óptica que lo sustenta. Su negación a entablar un diálogo sobre la dinámica racial de la isla y optar por ignorarla dejan entrever su compromiso con los ideales revolucionarios. La Negra abraza una política racial que apuesta por el silencio para promover una democracia racial que no termina de cristalizarse.

No es baladí que la novela la compare con la activista y académica estadounidense Angela Davis. La cita anterior, que la describe con “(u)n halo circular (que) la cortejaba, coronando su mente” (Guerra 15), dibuja un perfil cuasihagiográfico a la vez que hace fuerte eco del póster del artista visual cubano Alfredo Roostgard, *Angela Davis*, que sirvió como parte de la campaña de liberación de la intelectual afroamericana. Asimismo, la postura de la Negra ante la coyuntura social y política en la que se encontraba Cuba no distaba mucho de la de Davis en los Estados Unidos: Davis se comprometió más con el Comunismo que con la causa afroamericana, gesto que le ganó la simpatía de Fidel Castro (Seidman 29). Ninguna de las dos, sin embargo, dejó de vanagloriarse de su afrodescendencia, sentimiento que transmitían a través de su pelo afro y su vestimenta.

Otra intelectual que la novela relaciona con la Negra en varias ocasiones es Sara Gómez. Esta otra asociación entre un personaje de ficción y una intelectual conocida y, en este caso, afrocubana, no debe pasarse por alto: contribuye a retratar a la Negra como intelectual conflictuada. Sara Gómez fue la primera mujer en llevar un afro en Cuba e, igual que la Negra, fue una gran defensora de los ideales revolucionarios, tal como da fe su trabajo, en especial *De cierta manera*, su filme más conocido (Allen 103). En la misma vena que Angela Davis y Sara Gómez, el personaje de la Negra representa a los intelectuales de la diáspora africana que abrazaron la doctrina comunista y que, en el caso de Cuba, apoyaron la Revolución. De este compromiso político a menudo afloraban tensiones raciales que Jaffari S. Allen aborda cuando arguye que *De cierta manera* denuncia las acuciantes carencias promovidas por la economía política existentes antes de la Revolución y, a su vez, delata las suposiciones sostenidas por la ideología revolucionaria que estima a la población afrodescendiente como moralmente deficiente (105).

Un fragmento en la novela nos da las claves para discernir la política racial y de género que yace en el trasfondo político-social cubano durante los años de la Revolución. La Negra, en compañía de la crema y nata de la intelectualidad nacional e internacional, disfruta de un día de esparcimiento. La descripción, imitando los movimientos de una cámara, se enfoca en la Negra y muy sutilmente nos da las claves para descifrar el papel que desempeña tanto en ese escenario en particular como en la Cuba del momento:

Un plano descubre a mi madre flotando en una piscina de Santiago de Cuba. Luego se la ve tumbada bajo el sol, con gafas blancas y redondas. Su pelo se ilumina, de él parecen asomarse cocuyos, diamantes, luceros; un halo iridiscente la acompaña. (...) Sartre bebe en una esquina del plano, lee y le habla a un colega. No se moja, disfruta del paisaje, en el que mi madre, discreta, es la pieza más liviana y hermosa. (...) Sartre y ella conversan. Mami avanza en el tema mientras se cubre el cuerpo con una toalla de palmeras, muy atenta a los gestos de Sartre. (Guerra 66)

La escena, que nos llega mediada simultáneamente por una cámara, la interpretación de la película captada por dicha cámara de Nirvana, la narración de Lu de lo anterior y, finalmente, la pluma de Wendy Guerra, nos muestra a la Negra como atrezo de un escenario (¿experimento?) tropical que aporta belleza y exotismo; en definitiva, como evidencia que confirma el éxito de la Revolución ante la atenta mirada internacional encarnada por Sartre y de Beauvoir. El lugar donde la Negra se desenvuelve en este fragmento da fe de una supuesta zona del ser performativa que usa a una mujer negra como reclamo. Su valor no estriba en su intelecto, sino en su condición de atrezo, usado por el gobierno castrista para presentar con éxito una Cuba que asume el papel de utopía hecha realidad, de democracia racial por excelencia. Sartre y de Beauvoir quedan relegados al rol de testigos —no de intelectuales *per se*— de una farsa que alabarían a su vuelta a Europa: Sartre publicaría sus impresiones y reflexiones de su visita en una serie de artículos para el diario francés *France-Soir* y en su libro *Visita a Cuba* (1961).

La Negra expresa estas y otras tensiones de una forma trágica. La revolucionaria, orgullosamente negra, termina quitándose la vida, y lo hace en forma de acto político: quemándose a lo bonzo. La autoinmolación constituye un ejercicio de soberanía y libertad individual mediante el cual se usa al cuerpo como vehículo de un acto simbólico de protesta política (Moraga Cifuentes n/p). Al recurrir a ese tipo de suicidio, la Negra no solo toma las riendas de su propia vida y de su cuerpo, sino que se rebela ante la naturaleza limitadora de dicho proyecto donde “vivir con miedo y sin derechos es lo normal” en “ese zoológico paternalista donde no te dejan moverte y te ponen lo que quieren en la boca. Te vacunan, te vigilan, te educan y mandan” (Guerra 151; 137). En este caso la autoinmolación se nos presenta como mecanismo de protesta política, como un acto de inversión del poder soberano del Estado al confrontarlo; “supone un punto de fuga a un conflicto latente pero que no siempre está visible” (Moraga Cifuentes n/p):

Tú sabes lo que es despertar de madrugada, ver a tu propia madre envuelta en fuego, ¿y no poder hacer nada? Ni agua, ni colchas sirvieron para aplacar aquello. Corrió por el patio, se detuvo. Primero gritos y luego una especie de resignación, como si ya no doliera o no sintiera... nada. (Guerra 106-07)

Inmolarse otorga visibilidad a un conflicto, pues quien se autoinmola pone de relieve su inconformidad. Irónicamente, las palabras “(p)rimero gritos y luego una especie de resignación, como si ya no doliera o no sintiera ... nada” podrían leerse como un guiño a la euforia

que muchos sintieron durante la Revolución. Una euforia que para muchos devino en desencanto: los campos de la UMAP, el caso Padilla, el Quinquenio Gris y El Mariel son solo algunos episodios de una larga lista de afrentas que resultaron demasiado. Hacerlo en su casa, pero a la vista de su familia y vecinos, sugiere una conciencia de la presencia del estado en el ámbito privado y una protesta ante la falta de privacidad. En resumen, su autoinmolación resalta el fracaso del proyecto revolucionario y constituye una dolorosa aceptación de que la zona del ser nunca se materializó. Las palabras de Nirvana lo confirman: “(n)o quería cooperar. Terapias, medicina natural, espiritistas, consultas y recetas de babalawos; en realidad, no había un diagnóstico más allá de la locura, quería abandonar este mundo” (Guerra 109). Siguiendo esta línea, el suicidio de la Negra podría leerse como una alegoría del proyecto revolucionario en sí y, a su vez, como una crítica a la naturaleza suicida de quien lo apoyó. No menos importante, su autoinmolación sugiere un entendimiento de que, al igual que la protesta pública y colectiva, una mujer intelectual, negra y cuir no tiene cabida en el proyecto revolucionario. Autoinmolarse delante de su propia hija, también mujer negra y cuir, podría leerse como advertencia sobre la inviabilidad de su existencia.

La única vez que la Negra aparece en la novela, lo hace como aparición, ante su hija y el amante de esta, Philippe, quien era a su vez el esposo de Marie, la amante de la Negra, mientras se encuentran dormidos en la habitación de este en París. La Negra viene a avisar a su hija, no como fantasma, en el sentido occidental más tradicional, sino como eggun:

Mi madre había vuelto. (...) Escúchame bien lo que te voy a decir, es la única vez que aparezco. (...) No te quedes mucho tiempo de arrimada por aquí, la cosa está muy mala en todas partes. En cuanto se reparten las cenizas y el dinero, tú regresas a lo tuyo. Cuando llegues, recoge tus cosas y vete al Escambray a meditar un poco, encuentra tu lugar, piensa en lo que deseas. (Guerra 127).

La Negra desgrana un plan de futuro para Nirvana. Asimismo, vaticina la muerte de Cuca Gándara y le encomienda Nirvana a Philippe: “Hazte cargo. Si llegaste tan lejos, cuida a Nirvana; cuídala como oro. Marie y yo te la encargamos, trátala como a uno de tus hijos; ámala como a ti mismo.” (Guerra 127). Más que un fantasma en sí —regido por la tradición europea y cuya aparición rescata e incluso reproduce un momento traumático del pasado— la Negra aparece como un eggun. Según las religiones afrocubanas, los eggun son los muertos, los espíritus de los difuntos que nos ayudan y protegen, que quieren vernos progresar (Bolívar Aróstegui 304). En cambio, los fantasmas propiamente dichos están apegados a los eventos, cosas y lugares que los generaron; son recuerdos persistentes de problemas que perduran (Gordon xix). La Negra se aparece para, desde su experiencia, aciertos y fracasos, guiar y alumbrar el camino de su hija. Lo hace en París, lejos de La Habana —lugar que la vio nacer y morir—, desligada del contexto sociopolítico del que procede y sin hacer alusión al mismo. Su aparición como eggun sugiere que continúa abrazando tanto su afrocubanidad como las creencias y los saberes que abriga. Si bien expresó su decepción y rechazo hacia la Revolución al suicidarse, el vínculo con su afrocubanidad continúa intacto.

Nirvana en su laberinto

Negra nos acerca a una protagonista nacida en 1979 (año del vigésimo aniversario de la Revolución) y criada por una madre revolucionaria según los parámetros raciales establecidos por el mito de la democracia racial. Sin embargo, como Nirvana no tarda en aprender, dicha democracia racial no se sostenía más allá de los boletines oficiales y discursos políticos. Por consiguiente, Nirvana —al igual que toda una generación de afrodescendientes que crecieron inmersos en el mito de

la democracia racial— acaba convirtiéndose en daño colateral del discurso oficialista sobre la raza. Como era de esperarse, las experiencias racializadas de la Negra impregnan la crianza de su hija y los valores que le inculca. La Negra se vuelca en la Revolución y educa a su hija en sus principios, como habitante de facto de una supuesta zona del ser, lo que redundará en consecuencias nefastas para ambas: la Negra acaba suicidándose víctima del desencanto, y Nirvana acaba asesinada por Jorge, su ex amante blanco, no sin antes caer en la cuenta de que es un daño colateral del mito de la democracia racial (de una zona del ser ficticia): “(m)i madre cometió el error de criarme en su utopía... he sido negra, negra, negra para todos, menos para mí. Yo siempre fui Nirvana” (Guerra 46). La novela sugiere que haberse criado en ese mito la ha privado de las herramientas necesarias para sobrevivir en un ambiente hostil, la ha desvestido de un acervo cultural, religioso y social que, en el peor de los casos, podría haberle servido de armadura emocional: “¿Por qué mami siempre me reinventó la realidad evitándome estas zonas oscuras?... Ahora no tengo anticuerpos para luchar contra algo que en verdad desconozco” (Guerra 201). Nirvana es consciente de que “(m)i color revive la vieja historia, que no acaba, no cierra y se inicia una vez más el día en que nace una niña como yo, una persona que no ha sido preparada para lo que algunos ven en ella” (Guerra 11). No solo carece de una apreciación y un conocimiento profundos del acervo cultural y religioso de la comunidad afrodescendiente, sino que, al mismo tiempo, se encuentra en desventaja. Vive en una sociedad regida por códigos eurocéntricos donde “(n)o podemos manejar igual sus patrones culturales, ni hacer valer los nuestros solo por el estigma de la piel...” (Guerra 47). En última instancia, Nirvana se sabe hija de una generación que creció con unos padres volcados en la Revolución, que delegaron sus cuidados en los abuelos (Guerra 40). Su generación creció inmersa en la utopía alimentada por sus padres, pero sin que estos pudieran darle las claves para poder sobrevivir tanto la utopía como la realidad que la rodeaba.

La relación entre Nirvana y Jorge —eje sobre el que se desenvuelve la trama— constituye un excelente punto de partida para desentrañar la dinámica racial que impera en la Cuba contemporánea, así como para explorar el posicionamiento de Nirvana frente a esta problemática. Cuando la novela da inicio, Nirvana y Jorge están juntos desde hace cinco años. Si bien se ven asiduamente y mantienen relaciones sexuales, Nirvana solo visita la casa en la que Jorge reside con su abuela por las noches, en la clandestinidad; aunque la una sabe de la existencia de la otra, no se conocen (Guerra 25). Jorge la relega así a la condición de amante, proveedora de placer, indigna de ser presentada en familia o en sociedad y, por ende, de formar parte del orden social. Revisitando las palabras de Jorge Camacho, la dinámica entre Nirvana y Jorge reproduce la “lógica mercantil y degradante de los cuerpos, típico del sistema esclavista y patriarcal” (33) que marcó la vida de Cuca Gándara, como se mencionara anteriormente.

Los mismos códigos raciales de la República se reproducen durante el castrismo. Cuando Nirvana comparte con Jorge que está embarazada de él, que quiere tener a su hijo y casarse, la conversación toma un cariz racista:

Nos casamos y ya.

¿Y ya? Ahora sí te perdimos. —Jorge se ríe a carcajadas—. Yo soy blanco y bien nacido, como dice mi abuela. Olvídate de que acepten a una negra, buena, mala o regular, en mi familia. Aquí no se peinan trencitas. (...)

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

Pues veo a una negra bembona con pasa colorá, ojos saltones, nariz ñata y con olor a bacalao. Me gusta comerte servida sobre la cama, pero no veo a mi abuela cambiándole pañales a un negrito, a ella no. Abre los ojos, Nina. En Cuba las cosas no han cambiado, mi futuro no puede ser contigo. (...) Pero no te creas el cuento, no seas ingenua, aquí no seremos iguales nunca. Yo no soy un turista alemán o italiano que se babea cuando te ve modelar. (...) (C)ada noche me sorprende con todo lo que ven en ti esos turistas nórdicos, pero te tengo una mala noticia: eso conmigo no vale. Y si me voy de Cuba, no quiero arrastre. Ya tenemos bastante con el comunismo de pachanguita, la salación y la mezcolanza de estos cincuenta años (Guerra 28-9).

Su respuesta le hace darse cuenta de que, al contrario de lo que le habían enseñado, habita la zona del no-ser, donde persiste un sistema mercantil que descansa en el consumo de los cuerpos negros y mulatos no obstante el rechazo categórico que estos cuerpos provocan ante la posibilidad de que se conviertan en miembros del tejido social. Irónicamente, es Jorge quien se sabe habitante de la zona del no-ser y es pleno conocedor de su posición privilegiada dentro de ella. Como Nirvana confiesa, ella no sabe manejar los patrones culturales de una sociedad diseñada casi en su totalidad por personas como él. Jorge — hombre blanco, hijo de familia de abolengo, científico e, irónicamente contrario a la Revolución (aunque según él mismo alega, bajo la Revolución se han mantenido los mismos códigos raciales que imperaban antes y de los que él se ha beneficiado)— es quien le explica a Nirvana que la democracia racial —a la que se refiere cínicamente como “cuento”— es solo eso, una mentira. Cuba continuaba siendo una zona del no-ser, más perspicaz, más, astuta, pero, al fin y al cabo, una zona del no-ser. Las palabras de Zurbano así lo corroboran. A partir del año 1959,

el racismo ocultó su expresión pública, pero siguió latiendo en el espacio privado, entre las redes profesionales donde la gente blanca fueron mayoría y entre los intersticios de la mentalidad social, donde el racismo se tornó sutil, incluso amable, pero aun excluyente, repartiendo chistes y clasificaciones hirientes. (“Cruzando el parque” 142)

Negra desenmascara una Cuba como la zona del no-ser por excelencia. Una nación-estado que continúa rigiéndose por cánones coloniales, patriarcales, eurocéntricos y mercantilistas que aún perciben a la mujer negra y, en particular, a la mujer negra proveniente del Sur Global, como saciadora de deseos y fetiches, abastecedora de placer carnal, souvenir, pero lejos de ser merecedora de formar parte del orden social propiamente dicho. Su breve relación con Philippe y más tarde sus esgarces amorosos con Tom así lo confirman: tal como les sucediera a Cuca Gándara y a la Negra, Nirvana no es percibida como mujer sin más. El color de su piel determina sus experiencias, ni Philippe ni Tom —el primero francés de unos sesenta años, de ideología de izquierdas y una de las personas que apodó a la madre de Nirvana la Negra; el segundo un joven diplomático estadounidense con ascendencia dominicana— logran ver a Nirvana por quién es. Philippe la percibe como una máquina del tiempo que le hace revivir su pasado y le recuerda todo lo que perdió. Si bien la presencia de Nirvana vuelve a abrir sus heridas, hacerle el amor lo hace (re)vivir. Al mismo tiempo, la lee como una muestra del Sur Global, entendido en su expresión más amplia; como tal, la lleva a un barrio marginal de París para que le haga su trabajo sucio: comprarle drogas a su hijo. “Y allí estaba yo, la negra, negociando con africanos, hablando en lenguas, regateando con un dealer el variado menú que me apuntó Philippe” (Guerra 98). Aquí no es Nirvana, ni la hija de la Negra, ni un producto del socialismo tropical, sino una habitante del Sur Global, de la zona del no-ser más explícita,

territorio con una historia común de violencia sistémica que se despliega en diferentes frentes (sexual, racial, económico, epistémico, lingüístico, etc.); de ahí, podemos argüir, la camaradería entre Nirvana y los hombres que le proporcionaron las drogas para Philippe, para Occidente, para quienes marcan las pautas —se saben y se reconocen como hijos de un dios menor, como habitantes de la zona del no-ser.

Por su parte, Tom, ciudadano estadounidense birracial de madre dominicana, y por lo tanto del Sur Global, la relega a la categoría de un mito tan deseado como temido. Después de tener relaciones sexuales por primera vez, Tom exclama: “¡Oh, nooo! Oh my God! What the fuck? Cocomordan!— dijo asustado” (Guerra 273). Nirvana es así retratada como objeto de deseo y como amenaza: la “vagina dentada”. “Cocomordan,” como Tom le explica, es la palabra criolla haitiana para denominar a mujeres con vaginas que aplican presión al miembro masculino durante el acto sexual. Aunque resulta una práctica placentera para el hombre, también constituye un gesto de poder, de insumisión y desobediencia. Yace ahí el miedo de Tom. Sin embargo, si por una parte con esta práctica Nirvana invierte el orden aceptado (es ella quien domina la situación), por la otra, estereotípicamente amplía la experiencia sexual de Tom, el amante que la etiqueta como “cocomordan” y la vuelve a enredar en la tela de araña del mito colonial que tilda a la mujer negra de promiscua, insaciable y, en definitiva, de Jezebel —némesis de la mujer blanca occidental— y, por consiguiente, relegada al ámbito de lo incivilizado, de lo no-occidental. Ambos Philippe y Tom alimentan una percepción de Nirvana que parte del color de su piel, su procedencia, su historia, la geografía en la que habita y el contexto sociopolítico del que inevitablemente forma parte, sin importarles su empeño por desligarse de todo ello y ser simplemente Nirvana. La mujer negra cubana es nuevamente fetichizada, erotizada y politizada para saciar el deseo de un otro occidental que, en la misma vena del sistema político que la coarta y rehúsa verla en su individualidad, la eclipsa con estereotipos, la ancla a una Cuba idealizada, exotizada, erotizada, cubierta de un aura de folklór, de tabú —inclusive de realismo mágico— y, por ende, de todo lo que la isla aún parece representar para Occidente, para la zona del ser por antonomasia.

Las tensiones con las que lidian aquellos que habitan dentro de esta zona del no-ser maquillada como zona del ser también afloran dentro del ámbito de las religiones afrocubanas. Aun cuando desde el comienzo *Negra* hace hincapié en la impronta que las religiones afrocubanas han dejado en la cultura y sociedad cubanas, Nirvana se presenta como la nota discordante: rechaza seguir el camino de su abuela y la pareja de esta, su madre, amigos y otros conocidos e iniciarse en la Santería o atenderse con un babalawo o un santero. Inclusive se niega a ponderar —aunque su vida dependa de ello— las advertencias de sus seres queridos quienes, avisados por el tablero de Ifá, la exhortan repetidamente a reconsiderar su posición y abrazar dichas creencias religiosas. Nirvana declara tajantemente: “Yo no creo en nada, ni en la paz de los santos sepulcros” (Guerra 34). Pese a que estas palabras no parecen dejar lugar a dudas, una lectura cuidadosa nos sugiere que Nirvana dista de ser tan incrédula como asegura y que su distanciamiento de la religión podría deberse a otras razones. Por ejemplo, en las primeras páginas, declara: “(n) soy espiritista, no escucho voces” (Guerra 16), aunque en la siguiente página afirma que “siento a esa negra conga gritar por dentro. Lo dice en lengua, pero lo dice claro: AZÚCAR, AZÚCAR, AZÚCAR PARA CRECER” (Guerra 17; mayúsculas en la novela). Nirvana niega su condición de espiritista para después reconocer que no solo escucha la voz de una mujer conga, sino que la escucha y la entiende en una lengua que no es la suya, desmintiendo así su propia observación sobre su falta de aptitudes espiritistas. Igualmente, somos testigos de cómo se encomienda a diferentes Orishas: a Orula para ir a Francia y no volver a Cuba (Guerra 73), a Babalú Ayé para que su negocio de cremas para la piel prospere

(Guerra 177) y a Yemayá para que alejara a Philippe de Cuba sano y salvo (Guerra 217). En otra ocasión, se limpia con huevo y carne para “exorcizar la maldición que se repite” (Guerra 157). Como estos episodios constatan, Nirvana no parece rechazar las religiones afrocubanas de manera tan categórica como en un principio pareciera, pero la novela nos invita a considerar otra explicación: cuando Nirvana se encomienda a un Orisha, no es más que una expresión de su cubanidad, no una muestra de su religiosidad. Al contrario, para personajes como Almendra, su abuelastro, abrazar las creencias religiosas afrocubanas equivale a aceptarse como afrodescendiente, a abrigar y otorgar valor a una epistemología y unas creencias pertenecientes a sus ancestros: “Mi hija, usted es muy culta, y esto es cultura igual, pero de su raza” (Guerra 73). Las palabras de Almendra rezuman fe y orgullo, hablan de una realidad tácita pero extendida: la violencia epistemológica como parte de un proceso de inferiorización sufrido por la comunidad afrocubana, parte de la cual rechaza identificarse con unos saberes que la relegan a la categoría de “indomables, inadaptados, inferiores” (Guerra 47). Para Almendra, mantener vivo el acervo cultural y religioso afrocubano constituye una manera de descolonizarse, de empoderarse; abrazar y transmitir estas creencias significa brindar las herramientas para “cuidarse por uno mismo”.

Negra nos da algunas claves para descifrar la actitud de Nirvana ante las religiones afrocubanas. Por una parte, Nirvana se nos presenta como un personaje despojado de un sentido de afrocubanidad y, como ya vimos, desposeída de las herramientas necesarias para lograr desenvolverse con éxito en una sociedad que dista mucho de ser la zona del ser en la que su madre la crió. Esta situación, que en la novela aflora como un conflicto intergeneracional entre madre e hija, entraña una dura crítica a la política racial adoptada por la Revolución que, según *Negra*, fomentó un desapego cultural y epistemológico entre los miembros de generaciones nacidas de los años 60 en adelante y razón por la cual devinieron en daño colateral. Al igual que las asociaciones pensadas como bastiones de las políticas identitarias, las religiones fueron restringidas en gran medida bajo la Revolución y el gobierno castrista hasta hacia ya entrado el Período Especial. En los años 70, por ejemplo, década en la que nació Nirvana, las ceremonias de Santería requerían un permiso especial de la policía del distrito, un listado de participantes y materiales (con la dificultad añadida de que muchos de dichos materiales solo se podían obtener de estraperlo), descripción detallada del ritual en cuestión y la certeza de que no asistiría ningún menor. Aun cumpliendo todos estos requisitos, no se tenía seguridad de recibir la venia de las autoridades para poder llevar a cabo el ritual (de la Fuente 294-295). Nirvana encarna a toda una generación de afrodescendientes cubanos que sufre las ramificaciones de la laguna étnica, cultural y social fruto de la política de unificación nacional implementada por la Revolución para crear una comunidad imaginada, sin fisuras, ante un enemigo que se vislumbraba a 90 millas.

A medida que crece y se enfrenta al mundo que la rodea, Nirvana se hace cargo de la dificultad que existir como Nirvana y existir dentro de la sociedad de la que inevitablemente es parte conlleva, sin sufrir las consecuencias que este proyecto inviable presenta. La protagonista teoriza y pone el dedo en la llaga: “Quisimos cambiar de golpe, pero ese cambio necesita tiempo y sinceridad” (Guerra 46). Su color de piel, o, mejor dicho, toda la carga simbólica que se le atribuye le prohíbe existir sin el peso de las expectativas, sin la necesidad de dar explicaciones o verse coaccionada a ser parte de una *performance* infinita: “... (No) pertenezco a ese mundo al que me arrastran mi herencia y mi ascendencia cultural” (Guerra 227). A todos los efectos, pertenecer a un “mundo”, cualquiera que este sea, implica vivir según una serie de normas tácitas, de expectativas, participar en experiencias colectivas y compartir un pasado y linaje comunes, todo lo cual resta individualidad y libertad. Pertenecer a su ascendencia y legado cultural supone aún

más: ser exotizado, exhibido, inclusive caricaturizado, tanto en el imaginario nacional como en la imagen que Cuba exporta de sí misma al exterior, como si de un personaje de Alejo Carpentier se tratase.⁶ En resumen, pertenecer a “ese mundo” la convierte en un “ser mágico, exótico” y la despoja de la posibilidad de existir y vivir en el mundo como una persona más, no como un personaje, sin el peso que supone vivir dentro de un guion, de una historia ya escrita que la compelan a desempeñar el papel de representante, recipiente, transmisora y a la vez atrezo, como le pasara a su madre.

No menos importante, Nirvana se muestra reticente a involucrarse en cualquier religión que le exija devoción y obediencia. En el caso de Ifá, el babalawo, siempre un hombre, se erige en autoridad única.⁷ Por lo tanto, convertirse en devota de Ifá conlleva acatar las observaciones de una figura religiosa masculina, amén de los preceptos y de la comunidad religiosa que la practica: “¿Quiénes son ellos para decirme a mí lo que hacer con mi vida, Lu? Lo que puedo o lo que no puedo se lo dejo a Dios o al destino. No a un babalawo que quiere controlarlo todo llenándome de miedo” (Guerra 49). Como se desprende de estas palabras, Nirvana se revela ante la figura religiosa masculina que se impone como mediadora y única interprete del tablero oráculo de Orula, y no necesariamente ante la epistemología ni las creencias que sustentan dicha religión. De hecho, aunque Nirvana se presente como creyente en Dios, durante mis viajes a Cuba, he observado que muchos babalawos, devotos de Ifá y santeros, usan los términos Orula y Dios de manera intercambiable. Por consiguiente, que Nirvana use el término Dios no indica que esté expresando una preferencia por la religión cristiana. De nuevo, una lectura más astuta nos revela otro nivel de significado: el rechazo a una figura masculina todopoderosa que dicta la vida de las personas según los auspicios que interprete en el tablero, lo que puede leerse como una llamada a la libertad personal y un rechazo al régimen cubano. Por lo tanto, nuestra protagonista se estaría pronunciando contra el proselitismo, la autoridad y la obediencia ciegos. Irónicamente, su afán por mantenerse independiente, libre de influencias y de miedo termina pasándole factura: Nirvana muere a manos de Jorge, un fin que el tablero de Ifá le había vaticinado a su amiga Lu y que Nirvana decidió ignorar. La novela sugiere que, si Nirvana no hubiera rechazado las religiones afrocubanas, posiblemente seguiría con vida. En cualquier caso, tanto su muerte como la de su madre constituyen las dos caras de una misma moneda: la Negra se suicida debido al profundo desencanto que lleva consigo tras haber entregado su vida y esperanzas al proyecto revolucionario, mientras que Nirvana muere como daño colateral de una política de unificación identitaria que fracasa en eliminar el racismo, mientras que presume de lo contrario—Jorge y su abuela son ejemplos notables— y que, a su vez, pone en una situación, incluso más vulnerable si cabe, a parte de una comunidad que queda desprovista de las herramientas necesarias para sobrevivir en una zona del no-ser subrepticamente disfrazada de lo opuesto.

Conclusión

Negra escarba en una herida sin cicatrizar, que aún duele, y expone el lado más sórdido de un racismo que persiste, que muta y que mata. A través de sus personajes femeninos afrodescendientes, la novela indaga en las ramificaciones derivadas de un sistema colonialista mercantilista cuyos comportamientos y valores permanecen vigentes a pesar de las narrativas oficialistas que pregonan lo opuesto. Tejiendo y yuxtaponiendo las experiencias racializadas de Cuca Gándara, la Negra y Nirvana, la novela desmonta el mito de la democracia racial avanzado por la Revolución y expone los intersticios de una sociedad aún regida por una lógica europeísta y colonialista. La cienfueguera nos acerca a una Cuba que constituye una zona del no-ser, a pesar de los intentos más o menos concertados en ser y, especialmente, en mostrarse como lo opuesto. La novela tumba el mito de la democracia racial y deja entrever un racismo latente y solapado que sume a la población

6. ‘En su artículo “Santurismo: The Commodification of Santería and the Touristic Value of Afro-Cuban Derived Religions in Cuba”, Julie Rausenberger explica que, en aras de resucitar el turismo en la isla, el gobierno cubano organizó tours de Santería y ubicó de manera estratégica Santeras ataviadas en la manera tradicional y acompañadas de artículos religiosos y oráculos de adivinación como los caracoles o barajas de tarot en espacios públicos concurridos por turistas, reduciendo así todo un legado cultural a la categoría de suvenir. Curiosamente, la novela menciona a Carpentier en varias ocasiones y Nirvana vive a solo una calle de la casa del escritor franco-cubano.

7. En el Ifá criollo (así es como se conoce al Ifá que se practica en Cuba vis-a-vis al Ifá que se practica en Nigeria), las mujeres no pueden ser ordenadas como babalawo. El grado más alto que puede alcanzar la mujer en Ifá es apetebí o esposa de Orula (Bolívar Aróstegui 302). En el caso de que la apetebí viva con un babalawo, no necesariamente en régimen matrimonial, será ella quien atienda las tareas domésticas que se deriven de los rituales que este lleve a cabo.

afrodescendiente en una esquizofrenia tanto individual como colectiva y que, al mismo tiempo, la usurpa de las herramientas para poder resistir. En última instancia, la novela documenta y reivindica la experiencia racializada de la mujer afrodescendiente para así mostrar su complejidad, exponer los discursos que la atraviesan, rescatarla del silencio e imprimirla como parte integral de la nación cubana.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 51
Agosto/August 2024

CIBERLETRAS

OBRAS CITADAS

Allen, Jafari S. *¡Venceremos?: The Erotics of Black Self-Making in Cuba*. Duke UP, 2011.

Bolívar Aróstegui, Natalia. *La sabiduría de los Oráculos: Ifá, los caracoles y el coco*. José Martí, 2018.

Brunson, Takkara K. *Black Women, Citizenship, and the Making of Modern Cuba*. U of Florida, 2023.

Camacho, Jorge. "Bufonerías: los afrodescendientes y la burla en el teatro cubano colonial." *Ciberletras*. 49, 2023, 20-39.

Colón Pichardo, Maikel. "¿La negra tiene tumbao? Refutaciones al "sex appeal" de los estereotipos raciales en las representaciones del discurso narrativo cubano contemporáneo, la visión en *Negra* de Wendy Guerra y la distendida interacción entre género y 'raza'". *Revista Nós. Cultura Estética e Linguagens*, vol. 4, no. 2, 2019, pp. 227-45.

De la Fuente, Alejandro. *A Nation for All: Race, Inequality and Politics in Twentieth-Century Cuba*. U of North Carolina P, 2001.

Fanon, Frantz. (1952). *Piel negra, máscaras blancas*. Caminos, 2011.

Fleites-Lear, Marisela. "¿Por dónde le entra el blanco al coco? Recetas para un destino racializado en *Negra* de Wendy Guerra." *A Contracorriente: Una revista de estudios latinoamericanos*, vol.1, no. 2, 2023, pp. 156-79.

González Batista, Lisset. "El coco aunque sea rancio: una aproximación vivencial de una mujer negra sobre las relaciones interracial en Cuba." *Revista Amazonas*, 2020, Nov. 24, <https://www.revistaamazonas.com/2020/11/24/el-coco-aunque-sea-rancio%C2%A8-una-reflexion-vivencial-de-una-mujer-negra-sobre-las-relaciones-interraciales-en-cuba/>

Grenier, Yvon. "Cuban Studies and the Siren Song of the Revolution." *Cuban Studies*, 49, 2020, 310-330.

Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. U of MN, 2008.

GroGrosfoguel, Ramón. "La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos". *Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer*. CIDOB Edicions, 2011, pp. 97-108.

OBRAS CITADAS

Guerra, Wendy. *Negra*. Anagrama, 2013.

Howe, Linda S. "Afro-Cuban Intellectuals: Revolutionary Politics and Cultural Production." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 3, no. 3, 1999, pp. 407-39.

Martiatu Terry, Inés María. "Tirando piedras y rompiendo cabezas. De deshacer tachaduras y exclusiones al discurso afrofeminista se trata." *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*, edited by Daisy Rubiera Castillo and Inés María Martiatu Terry. Ciencias Sociales, 2015.

Moraga Cifuentes, Igor. "Uso del cuerpo en la protesta política. Significación e implicancias subjetivas de la autoinmolación en el plano de 'lo político.'" *Revista académica y crítica*, vol. 1, 2017, n/p.

Navarro Galiano, Pilar. "Análisis de la dimensión socioeducativa de la mujer cubana en *Negra* de Wendy Guerra." *Revista de Educación de la Universidad de Granada*, vol. 23, 2016, pp. 187-203.

López, María E. "Racism and Gender Violence in Wendy Guerra's *Negra*." *Gender Violence in Twenty-First Century Latin American Women's Writing*, edited by María Encarnación López and Stephen M. Hart, Tamesis Books, 2019, pp. 77-94.

Luis, William. "En busca de la cubanidad: el negro en la literatura y cultura cubana." *Heterotopías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*, edited by Carlos A. Jáuregui and Juan Pablo Dabove. Biblioteca de América, 2003, pp. 391-415.

Osorio Santos, Myriam. "Reimaginar El Escambray: *Negra* de Wendy Guerra." *Estrategias de Resistencia*, edited by Claudia Hammerschmidt, INOLAS Publishers Limited, 2019, pp. 383-396.

Rausenberger, Julie. 2018. "Santurismo: The Commodification of Santería and the Touristic Value of Afro-Cuban Derived Religions in Cuba." *Alma tourism: Journal of Tourism, Culture and Territorial Development*, vol. 9, no. 8, pp.150-171.

Seidman, Sara J. "Angela Davis in Cuba as Symbol and Subject." *Radical History Review*, vol. 136, 2020, pp. 11-35.

Segas, Lise. "*Negra*, de Wendy Guerra: ¿Una novela afrofeminista? *Études Caribéennes*, vol. 4, 2019, n/p.

OBRAS CITADAS

Tate, Shirley Anne. *Black Women's Bodies and The Nation: Race, Gender and Culture*. Palgrave Macmillan, 2015.

Uxo González, Carlos. "Personajes afrocubanos en la narrativa cubana del nuevo milenio: 2000-2009." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, no. 243, April-June 2013, 577-91.

Zurbano, Roberto. "Cruzando el parque: Hacia una política racial en Cuba." *Humana del Sur*, vol. 16, 2016, 137-71.

---. "El triángulo invisible del siglo XX cubano: Raza, literatura y nación." *Temas*, vol. 46, 2006, 111-123.