

Género, raza y postcolonialismo en la literatura contemporánea: nuevas tendencias en la teoría feminista del siglo XXI¹

OLGA BARRIOS
Universidad de Salamanca

ES UNA GRAN SATISFACCIÓN OBSERVAR que cada vez con mayor frecuencia comienzan a realizarse encuentros y publicaciones sobre estudios de género en las universidades españolas y que, finalmente, la Universidad de Salamanca, especialmente desde la reciente creación del Seminario de Estudios de la Mujer, también continúa e impulsa esta trayectoria. Me alegra mucho que se me permita ser partícipe de estos encuentros y que se me ofrezca la oportunidad de recordar que cuando realizamos estudios de género dentro de la literatura actual, debemos tener en cuenta además otros factores al analizar la obra de escritoras de color no occidentales, o que viven en Occidente pero tienen ancestros no occidentales, y cuyas obras literarias resultaban (y algunas aún resultan) hasta ahora desconocidas por no haber estado incluidas (o no estar incluidas aún) en las antologías literarias canónicas hasta casi finales del siglo XX.

El imperialismo y colonialismo occidental a lo largo de la historia no sólo se ha reflejado en la supremacía política sobre países del Tercer Mundo², sino que también se ha reflejado en el campo intelectual³. El canon literario occidental hasta las últimas

¹ Todas las citas realizadas en este ensayo que hayan sido tomadas de libros en inglés aparecerán traducidas por la autora de este ensayo.

² El término *Tercer Mundo* fue utilizado por primera vez en 1952 por el político y economista Alfred Sauvy durante la llamada Guerra Fría para designar a aquellos países no aliados de los Estados Unidos ni de la Unión Soviética. Este término también se ha usado como una metáfora general para referirse a sociedades subdesarrolladas o que viven en unas condiciones similares a las de cualquier sociedad o país subdesarrollado. (BILL ASHCROFT et al., *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, London & New York, 1998, p. 231). Este término ha sido muy controvertido dentro del campo de estudios postcoloniales por considerarlo peyorativo, pero aún no se ha encontrado otro término más adecuado; por ello, en este estudio se mantiene el término *Tercer Mundo* mientras se encuentre uno más apropiado, postura que han adoptado también algunas académicas feministas en sus estudios sobre postcolonialismo.

³ El historiador ARNOLD HAUSER, en *The Social History of Art*, volviendo al s. XVII recuerda que «desde 1661 en adelante, el imperialismo político [occidental] corre paralelo a un imperialismo intelectual. Arte y literatura pierden su relación con la vida real, con la tradición de la Edad Media y con la mente de la amplia masa popular». HAUSER, *The Social History of Art*, vol II, Vintage Books, New York, 1985, pp. 192-93. Algunos de los dramaturgos más importantes del s. XX, entre ellos Bertolt Brecht, Antonin Artaud o Jean Genet, se dieron cuenta de que el arte estaba en manos del poder, separado completamente del pueblo, e intentaron escribir precisamente para el pueblo. Y esto igualmente

décadas del s. XX ha excluido siempre a artistas de países del Tercer Mundo, de etnias marginadas dentro del propio Occidente, homosexuales y mujeres. Es a partir de los años sesenta cuando lentamente al mundo occidental no le queda más remedio que abrir los ojos ante la existencia de sociedades multiculturales y de la enorme diversidad artística y literaria que éstas poseían. Y es también a lo largo de los años sesenta cuando estas comunidades comienzan a alzar su voz, intentando luchar contra el colonialismo intelectual que sobre ellas se había ejercido, e intentando recuperar su autoestima y el afianzamiento de una identidad que les había sido arrebatada a lo largo de los siglos.

Esta apertura del canon cultural occidental fue posible gracias a la lucha infatigable a lo largo de la historia de la comunidad afroamericana por conseguir sus derechos de libertad e igualdad social, lucha que culmina con la iniciativa tomada por las marchas pacifistas lideradas por el reverendo Martin Luther King desde finales de los años cincuenta⁴, que coincide con la independencia de muchos países africanos colonizados por Occidente. Como recuerda el crítico literario afroamericano Houston B. Baker Jr., «los afroamericanos fueron los primeros en hacer hincapié sobre la cuestión de la exclusión tradicional [sufrida por esta comunidad] en la academia americana, e hicieron hincapié sobre esta cuestión en términos teóricos tradicionalmente afroamericanos»⁵. Baker se refiere indudablemente al nacimiento del Movimiento de las Artes Negras (*Black Arts Movement*), cuyo principal líder y promotor fue el ensayista, poeta y dramaturgo afroamericano Amiri Baraka (LeRoi Jones). Baker añade además que el resultado de la creación de Estudios Negros en las universidades norteamericanas, como resultado del *Black Arts Movement*, ha incluido la revisión y reconstrucción de políticas de admisión de estudiantes de color en colegios y universidades, la creación de nuevos cursos, la revisión de los cánones de estudio académico, y la creación de un ambiente en el que abiertamente puede debatirse la creación de diferentes discursos en el contexto de su significado único y genuino⁶.

Gracias al Movimiento de lucha por los Derechos Civiles liderado por la comunidad negra estadounidense y al surgimiento del *Black Arts Movement*, hoy los Estados Unidos cuentan con un gran número de departamentos de Estudios Afroamericanos, Nativoamericanos (indios americanos), Asiáticoamericanos y Chicanos (y/o Hispanoamericanos que viven en los Estados Unidos), de Mujeres y de

ocurre a partir de los años sesenta entre las diferentes comunidades negras del mundo, donde los escritores de ficción, poesía y teatro toman un compromiso político con su comunidad y casi todo lo que escriben va dirigido a sus respectivas comunidades.

4 Quien realmente desencadenó el nacimiento de numerosas marchas pacifistas a mediados de los años cincuenta, tanto de estudiantes como de toda la comunidad negra, fue Rosa Parks, una mujer afroamericana corriente que volvía muy cansada de su trabajo en Montgomery, Alabama, y se negó a ceder su asiento en el autobús a una persona blanca como establecían los cánones de segregación entre blancos y negros en el sur de los Estados Unidos. Fue arrestada y ella se puso en contacto con el pastor de su parroquia, Martin L. King, quien movilizó a la población negra de Montgomery, comenzando un boicot para que nadie utilizara los autobuses. A raíz de este episodio continuaron otras muchas marchas que solicitaban la igualdad entre blancos y negros en todos los ámbitos dentro de la sociedad norteamericana.

5 HOUSTON B. BAKER JR., «There Is No More Beautiful Way: Theory and the Poetics of Afro-American Writing», en HOUSTON B. BAKER JR., & PATRICIA RDMOND (eds.), *Afro-American Literary Study in the 1990s*, The U. of Chicago Press, Chicago & London, 1989, p. 141.

6 *Ibidem*, 142.

Estudios Gays. El principal líder de este movimiento artístico y cultural definía así lo que éste significaba:

El *Black Arts Movement* se opone radicalmente a cualquier concepto del artista que lo aliena de su comunidad. El arte negro es la estética y hermana espiritual del concepto de Poder Negro [*Black Power*]. Como tal, entiende un arte que se dirige directamente a las necesidades y aspiraciones de los Negros americanos. Para llevar a cabo esta tarea, el *Black Arts Movement* propone una reorganización radical de la estética cultural occidental. Propone una simbología, mitología, crítica e iconología diferentes⁷.

Los críticos literarios y amantes de la literatura tenemos que agradecer al *Black Arts Movement* que nos empujara a cuestionar la autoridad artística occidental, ya que éste resaltaba y analizaba los rasgos que caracterizaban a la cultura afroamericana, una cultura a la que nunca fue capaz de doblegar el sistema racista bajo el que se desarrolló. Fue a raíz de este movimiento como empezaron a iniciarse estudios exhaustivos de las obras literarias de los/las artistas afroamericanos/as, descubriendo y defendiendo una estética artística diferente a la occidental, la estética afroamericana, que combinaba elementos africanos y occidentales.

También fue gracias a este movimiento que se comenzó a valorar y aceptar como un lenguaje diferente y genuino de la comunidad afroamericana lo que hasta entonces había sido considerado un inglés mal hablado: el inglés negro (*Black English*). Este lenguaje comenzó a ser parte integrante y primordial en las obras de escritores y escritoras afroamericanos. Baraka definía así lo que él entendía como lenguaje distintivamente negro:

A veces intento trabajar dejándome llevar por un lenguaje puramente emocional que a veces no tiene que ver mucho con el inglés. Tiene que ver con sonidos, y silencios, y énfasis, y el uso de diferentes ritmos en algunos casos. He estado realizando esto en la poesía... Tenemos que conseguir un lenguaje que exprese lo que necesitamos expresar... Pienso que va a ir más allá de este idioma. Creo que va a ser una combinación de lo que nosotros entendemos como lenguaje negro -los ritmos- pero haciendo referencia a ideas que nos podrían resultar desconocidas ahora... El lenguaje más importante que yo estoy desarrollando es el lenguaje del Hombre Negro como conquistador. (cursivas mías)⁸.

Este nuevo lenguaje, según Baraka, elevaba entonces al pueblo afroamericano de la posición de *conquistado* a la posición de *conquistador*. Era, por tanto, la autoafirmación de los valores de una cultura no reconocida como tal hasta entonces.

El gran pensador y psiquiatra caribeño Frantz Fanon, quien a finales de los años cincuenta ejerció una gran influencia en el nacimiento del *Black Arts Movement* cultural, consideraba que para poder llegar a pertenecer a la comunidad internacional había que conseguir antes un conocimiento individual y de la cultura a la que se pertenecía. De alguna manera para Fanon, era necesario recuperar primero esa identidad cultural que les había sido negada a los habitantes del Tercer Mundo y las etnias marginadas dentro de la sociedad occidental, para poder comprender y pertenecer a

7 Amiri Baraka: *The Kaleidoscopic Torch. A Literary Tribute*, s.a., Steppingstones Press, New York, 1985, p. 165.

8 X. MARVIN, «Interview with Amiri Baraka», *Black Theatre* 1 (1968), pp. 20-21.

la sociedad internacional: «Una conciencia nacional, que no es nacionalismo, es lo único que nos dará una dimensión internacional. Este problema de conciencia nacional y de cultura nacional toma en África una dimensión especial»⁹. Sin embargo, Fanon consideraba que los negros de África, de los Estados Unidos y de Latinoamérica necesitaban igualmente «adherirse a una matriz cultural», añadiendo que el problema de los negros de Norteamérica y Latinoamérica «no [era] fundamentalmente diferente del que [tenían] los negros africanos»¹⁰.

Parece evidente que Fanon observaba que existía un problema común en los países que habían sido colonizados por Occidente (y en las sociedades occidentales que incluían otras masas de población de color) en los que existía en muchos casos (especialmente en los países africanos) una mayoría de población negra que había sido dominada por la blanca, el *problema racial*: «Estudiar las relaciones entre racismo y cultura es plantear la cuestión de su acción recíproca. Si cultura es la combinación de las pautas motoras y mentales del comportamiento que surge del encuentro entre hombre y naturaleza con sus semejantes, puede decirse que el racismo es realmente un factor cultural. Hay, por tanto, culturas con racismo y culturas sin racismo»¹¹. Fanon, por tanto, consideraba imprescindible tener en cuenta el racismo al estudiar una cultura. La consideración del *factor racial* se añade por tanto a otros dos elementos que van intrínsecamente unidos a una cultura (o subculturas dentro de la cultura que puede ejercer una hegemonía sobre éstas) y que las diferencia de otras: su *lenguaje* y su *expresión artística*.

La filosofía de Fanon, al igual que la creciente independencia de más y más países africanos a partir de los años cincuenta, contribuyeron enormemente al nacimiento y desarrollo del *Black Arts Movement* en los Estados Unidos, y este movimiento, a su vez, influyó enormemente en el desarrollo de otros movimientos culturales que comenzaron a surgir en países que estaban comenzando a independizarse del imperialismo occidental, que comenzaron a tomar conciencia de su situación particular y, siguiendo el ejemplo de los negros estadounidenses, comenzaron a desarrollar sus propios movimientos culturales adaptados a sus realidades específicas. Pero aparte de su enorme repercusión internacional en países de África y de Latinoamérica especialmente, y posteriormente en todo el pensamiento occidental, el *Black Arts Movement* ejerció igualmente una influencia primordial en el nacimiento y evolución de los Movimientos Feminista y Gay a finales de los años sesenta en los Estados Unidos.

Dentro del Movimiento Feminista se encontraban unos parámetros muy similares a los que perseguía el *Black Arts Movement*, añadiendo además, como diferencia no incluida ni en dicho movimiento ni en el canon occidental, la cuestión de

9 FRANTZ FANON, *The Wretched of the Earth*, Ballantine Books, New York, 1973, p. 247. Fanon, nacido en Haití, marchó a Francia y de allí fue enviado como psiquiatra francés para ayudar al ejército francés en la guerra de Argelia. Una vez en Argelia, al ser consciente del daño que el colonialismo francés estaba ejerciendo sobre los habitantes de Argelia, decidió rechazar su ciudadanía francesa y quedarse a combatir con los argelinos en la liberación de su país. Argelia consiguió su independencia, como muchos otros países africanos, a finales de los años cincuenta. Para un estudio más amplio de las teorías de Fanon, véase FRANTZ FANON, *Black Skin, White Masks*, Grove Press, New York, 1982 y *Toward the African Revolution*, Grove Press, New York, 1988.

10 FRANTZ FANON, *op. cit.*, p. 215.

11 FRANTZ FANON, *Toward the African Revolution, op. cit.*, p. 32.

género. El Movimiento Feminista, sin embargo, estaba formado mayoritariamente y originariamente por mujeres blancas de clase media y clase media alta, siendo considerado por las mujeres negras en los Estados Unidos como un movimiento «racista y clasista»¹², ya que no tomaba en consideración otro factor fundamental que diferenciaba a unas mujeres de otras en la escala de valores de una sociedad de supremacía blanca: el factor racial.

La escritora afroamericana bell hooks criticaba el Movimiento Feminista por no tomar en cuenta el racismo que existía en los Estados Unidos, lo que habría ayudado a superar «las barreras que separaban a unas mujeres de las otras y a confrontar la realidad del racismo, y no simplemente del racismo como un mal general dentro de la sociedad sino como un odio racial que podía estar anclado dentro de sus propias mentes [de las mujeres blancas]»¹³. Hooks ya establecía, por tanto, un *feminismo de la diferencia*, un feminismo que no debía englobar la experiencia de todas las mujeres dentro de los mismos parámetros¹⁴. Para hooks, el Movimiento Feminista blanco utilizaba el poder que se les otorgaba como miembros de una raza superior en la sociedad norteamericana de forma que no era relevante de igual manera a todas las mujeres, manteniendo una jerarquía de raza y de clase dentro de dicho movimiento¹⁵.

Al igual que hooks, otras muchas escritoras afroamericanas —entre ellas Barbara Christian o Audre Lorde¹⁶, por dar sólo dos ejemplos bien conocidos— atacaron duramente la exclusión que sintieron como mujeres negras dentro del Movimiento Feminista, al igual que se sintieron excluidas dentro del *Black Arts Movement* que parecía estar dirigido exclusivamente por y hacia el hombre afroamericano. La opresión sexual sufrida por la mujer afroamericana dentro de su comunidad sería, a partir de los años setenta, uno de los temas más repetidos por dichas escritoras en sus obras literarias, como se verá más tarde, siendo Toni Morrison y Alice Walker dos de los más claros ejemplos. Hooks recoge en las siguientes líneas la doble opresión que sufre la mujer negra fuera y dentro de su comunidad:

Como grupo, las mujeres negras se encuentran en una posición inusual dentro de [la sociedad norteamericana]... Las mujeres blancas y los hombres negros... pueden actuar como opresores y ser oprimidos. Los hombres negros pueden ser víctimas del

12 BELL HOOKS, *ain't i a woman: black women and feminism*, South End Press, Boston, Mass., 1981, p. 157.

13 HOOKS, *op. cit.*, p. 122.

14 AVTAR BRAH en su libro *cartographies of diaspora: contesting identities*, critica al Movimiento Feminista occidental de los años setenta por la utilización del eslogan «la hermandad de mujeres es global» (*sisterhood of women is global*), lo cual, según brah, «llevaba el centralismo de una dimensión internacional a una práctica feminista, pero el eslogan fracasó por no reconocer la heterogeneidad de la condición de ser mujer». (AVTAR BRAH, *cartographies of diaspora: contesting identities*, Routledge, London & New York, 1996, p. 84).

15 HOOKS, *op. cit.*, p. 149.

16 También AUDRE LORDE incidía en esta ausencia de *sisterhood* entre mujeres blancas y negras a la que se refería avtar brah, acusando a la mujer blanca de concentrarse exclusivamente en su opresión como mujer, pero «ignorando las diferencias de raza, preferencia sexual, clase y edad» (p. 631). Lorde añadía además que ignorar las diferencias de raza entre las mujeres y las implicaciones de dichas diferencias se convertía en «la amenaza más seria que impediría conseguir la movilización de una fuerza conjunta de todas las mujeres» (p. 632). AUDRE LORDE, «Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference», en JULIE RIVKIN & MICHAEL RYAN (eds.), *Literary Theory: An Anthology*, Blackwell Publishers, Malden, Mass., & Oxford, 1999.

racismo, pero el sexismo les permite actuar como explotadores y opresores de las mujeres. Las mujeres blancas pueden ser víctimas del sexismo, pero el racismo les permite actuar como explotadoras y opresoras de la comunidad negra... Mientras estos dos grupos o cualquier otro grupo defina liberación como la obtención de igualdad social con la clase dominante masculina, tienen un interés otorgado en la continua explotación y opresión de los otros¹⁷.

Debido a estos factores, las mujeres afroamericanas añadieron unos parámetros nuevos a la ideología feminista de los años sesenta y setenta, una ideología que englobaba su experiencia y realidad específica: el *feminismo negro*. Como observa avtar brah, fue creado «en términos de una experiencia de género de racismo anti-negro, por tanto las mujeres blancas de otros grupos étnicos que no sufrían este tipo específico de racismo no podían formar parte de esta constitución feminista»¹⁸. Esta insistencia en la heterogeneidad y diferencias que existen en la realidad de diferentes mujeres en el mundo, teniendo en cuenta su raza, clase, orientación sexual y su pertenencia o no a países del Tercer Mundo (dentro de los cuales cada país ofrece una realidad diferente a cada grupo de mujeres) ha ido ampliando el abanico de los feminismos actuales.

Chandra Mohanty, escritora feminista de teoría postcolonial, critica las «tendencias totalizadoras» del discurso feminista y de la práctica política occidental (de la misma manera que las mujeres afroamericanas han criticado el Movimiento Feminista que surgió en los Estados Unidos, también con un discurso occidental), subrayando las tendencias «colonizadoras» del feminismo occidental, y observa que no parece haber una línea divisoria entre mostrar solidaridad con grupos oprimidos y asumir una posición desde la que se dice estar hablando en nombre de otro grupo¹⁹. En la misma línea, y unos años antes, la *Association of African Women for Research and Development* (AAWORD, Asociación para la Investigación y desarrollo de las Mujeres Africanas)²⁰ hizo público un manifiesto en 1980 en reacción contra ciertas campañas lanzadas en Occidente contra la mutilación genital femenina –aunque ellas, por supuesto, «condenaban firmemente» esta práctica–. En el manifiesto se señalaba que las que lanzaban estas campañas eran totalmente «inconscientes del racismo latente que tales campañas evocaban en países en los que el prejuicio etnocentrista está profundamente enraizado. Y en su convicción de que ésa es una “causa justa”, han olvidado que estas mujeres de diferentes raza y cultura son también *seres humanos*, y que la solidaridad sólo puede existir en la autoafirmación y el respeto mutuo». Añadían además que las feministas de otros países desarrollados y que realmente se preocupan por este problema deberían entender que es un problema para las *mujeres africanas* y que «el cambio no será posible sin la participación consciente de [dichas] mujeres africanas». Apuntando, finalmente, que las feministas occidentales deberían evitar interferencias fuera del momento adecuado, y actitudes maternalistas y etnocentristas,

17 BELL HOOKS, *Feminist Theory: From Margin to Center*, South End Press, Boston, 1984, pp. 14-15

18 BRAH, *op. cit.*, p. 113.

19 CHANDRA MOHANTY, «Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses», en B. ASHCROFT et al. (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London, 1995, p. 259.

20 Esta asociación de mujeres africanas es un grupo de investigadoras dedicadas a la investigación de las mujeres desde una perspectiva africana, con sede en Dakar, Senegal, donde mantuvieron su primer encuentro en diciembre de 1977.

actitudes que sólo podían «ampliar aún más la distancia entre el movimiento feminista occidental y el feminismo del Tercer Mundo»²¹.

Mohanty, consciente de la situación especial que experimentan las mujeres en países del Tercer Mundo, observa además uno de los elementos fundamentales que componen la teoría *feminista postcolonial* y que ha tenido un fuerte impacto en la teoría feminista de los años ochenta: la introducción de una nueva noción, la «doble colonización» a la que se ven sometidas las mujeres que viven en países de reciente independencia o en vías de independizarse de culturas coloniales, ya que estas mujeres han sido «doblemente colonizadas por ideologías imperialistas y patriarcales»²².

Según Bill Ashcroft, el término *postcolonialismo* se utiliza ahora de forma amplia y de diversas maneras para incluir el estudio y análisis de las conquistas territoriales europeas, las diferentes instituciones del colonialismo europeo, las operaciones discursivas del imperio, las sutilezas implícitas en la construcción del sujeto en el discurso colonial y la resistencia de esos sujetos, y, quizás lo más importante, las diversas respuestas dichas incursiones y sus legados coloniales contemporáneos tanto antes como después de la independencia de naciones y comunidades²³.

Dentro de los estudios feministas postcoloniales la *localización/lugar geográfico* es fundamental, porque cada experiencia colonial es diferente en cada lugar, y cada situación postcolonial necesita, siguiendo estos principios, ser localizada y analizada en cada caso específico²⁴. La *geografía* es, por tanto, un elemento muy importante a tener en cuenta a la hora de analizar la obra literaria de una escritora. Carol Boyce Davies, en «Migratory Subjectivities», cita a la escritora chicana Gloria Anzúza quien propone la «conciencia de la frontera» que apoya una «transición perpetua», y Davies añade que la geografía «está deliberadamente unida a la cultura, el lenguaje, la habilidad de escuchar y a una variedad de formas de articulación»²⁵. La teoría literaria por tanto debe tener en cuenta también este factor fundamental al analizar una obra.

Refiriéndose al papel de la teoría literaria y al compromiso que exige llevar ésta a cabo, Davies observa:

Cruzar las fronteras como teórico/a tiene múltiples implicaciones. Significa escuchar los «polirritmos», el polivocalismo del habla creativa y teórica de las mujeres Negras. Significa rechazar algunas de las categorías mantenidas hasta ahora que demandan los imperativos del género. Implica examinar cuestiones de *sexualidad, género, raza, edad, clase, lenguaje y localización*. La clase de trabajo teórico que yo entiendo exige *redefinir nuestra geografía*, para re-crear y eliminar los márgenes de imposibilidad en los que existimos. En este proceso, se debe reconocer el poder, la dominación y las formas en las que a veces el trabajo teórico o creativo puede cor

21 AAWORD, «A Statement on Genital Mutilation», *Third World, Second Sex*, compiled by Miriam Davies, Zed Books Ltd., London, 1983, pp. 218, 219.

22 BILL ASHCROFT et al. (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London, 1995, p. 25. Citado en el libro de ANN BROOKS, *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, Routledge, London & New York, 1998, p. 110.

23 BILL ASHCROFT et al., *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, *op. cit.*, 187.

24 *Ibidem*, 190.

25 CAROLE BOYCE DAVIES, «Migratory Subjectivities», en JULIE RIVKIN & MICHAEL RYAN (eds.), *op. cit.*, p. 1005, 1009.

llevar posturas colonizadoras e invasión en relación con los materiales con los que trabajamos (cursivas mías)²⁶.

En esta cita, Davies resume en pocas líneas el propósito de este ensayo al analizar la obra literaria de mujeres de color en el mundo. Incluir nuevos elementos y herramientas para analizar dichas obras no debería considerarse nunca como un ataque hacia parámetros existentes anteriores, sino una ampliación de los mismos para un análisis más adecuado y justo de dichas obras. Como Audre Lorde afirma «no son estas diferencias las que nos están separando [a las mujeres de diferente edad, raza, orientación sexual, o del Tercer Mundo]. Es más el rechazo a reconocer esas diferencias, y a examinar la distorsión que resulta al no definir las adecuadamente y sus efectos sobre el comportamiento y las expectativas humanas»²⁷.

Lorde, que se define como «lesbiana feminista negra feliz con todos estos ingredientes como parte de [su] identidad, y una mujer comprometida con la libertad racial y sexual»²⁸ añade un nuevo elemento a tener en cuenta cuando se realicen estos análisis literarios: la *orientación sexual*. Un factor que en muchas comunidades de color a veces simplemente se ignora o rechaza. Así lo confirma Ania Loomba en *Colonialism/Postcolonialism* refiriéndose a algunos países del Tercer Mundo, mientras que en otros este tema se ha tomado como un estandarte:

Si, por un lado, los movimientos de mujeres blancas de clase media no se han preocupado de cuestiones de raza y clase, por el otro, la lucha nacionalista u obrera históricamente ha subordinado las cuestiones de autonomía o sexualidad de la mujer a otras preocupaciones supuestamente «más amplias». Por ello no ha sido fácil para la mujer de sociedades postcoloniales plantear cuestiones sobre sexualidad y orientación sexual. En varios países, incluyendo Bangladesh, China, Europa del Este, Kenia y Nigeria, el lesbianismo es totalmente invisible. Pero en otros lugares, como por ejemplo en Filipinas, se ha convertido en uno de los objetivos más importantes [en la realidad postcolonial]²⁹.

Por tanto si, añadimos a los elementos de análisis propuestos por Davies —*sexualidad, género, raza, edad, clase, lenguaje y localización/geografía*— éste último de *orientación sexual*, tenemos un abanico mucho más amplio de elementos necesarios para poder realizar un análisis literario de las escritoras de color en el mundo más completo y adecuado.

Parece ser que la teoría feminista desde los años sesenta ha ampliado sus horizontes, y al igual que el canon occidental literario ha comenzado a abrir sus puertas a las obras de comunidades antes no incluidas en él, el feminismo occidental está siendo ampliado con otras múltiples perspectivas que, sin lugar a duda, desde mi punto de vista, enriquecen nuestra comprensión de las mujeres en el mundo³⁰. El

26 DAVIES, *op. cit.*, 1011.

27 AUDRE LORDE, *op. cit.*, p. 631.

28 *Op. cit.*, 634.

29 ANIA LOOMBA, *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, London and New York, 1998, pp. 228-29.

30 Otra escritora feminista, Teresa de Lauretis, en la misma línea, afirma que «lo que está surgiendo en las obras feminista es... el concepto de identidades cambiantes, múltiples y a menudo autocontradictorias...; una identidad compuesta de representaciones heterogéneas de género, raza y

último término acuñado dentro de la teoría feminista parece ser, siguiendo los pasos del postmodernismo, el *postfeminismo*, que de alguna manera parece recoger los elementos que las mujeres afroamericanas echaban en falta dentro del Movimiento Feminista norteamericano en su lucha por la igualdad social de la mujer. Según Ann Brooks, el Postfeminismo

se refiere al giro conceptual dentro del feminismo [y la autora subraya que no es anti-feminismo] que ha pasado de debates sobre la igualdad a concentrarse en debates sobre la diferencia. Se refiere fundamentalmente no a la despolitización del feminismo, sino al giro político en la agenda conceptual y teórica del feminismo. El postfeminismo trata de un compromiso teórico con los conceptos y estrategias políticas y conceptuales del feminismo anterior como resultado de su compromiso con los movimientos sociales por el cambio. El postfeminismo expresa la intersección del feminismo con el postmodernismo, postestructuralismo y postcolonialismo; y como tal representa un movimiento dinámico capaz de desafiar estructuras modernistas, patriarcales e imperialistas. En este proceso, el postfeminismo ofrece una concepción amplia y plural de la aplicación del feminismo, y reconoce las demandas de las culturas marginadas, diaspóricas y coloniales por conseguir un feminismo no hegemónico capaz de dar voz a los feminismos locales, indígenas y postcoloniales... El postfeminismo trata sobre el reto a lo que ha sido identificado como feminismo «hegemónico» [Feminismo occidental de finales de los años sesenta], con raíces localizadas claramente en las influencias angloamericanas que con tanta fuerza se impusieron en la conceptualización de la segunda ola del feminismo³¹.

Según esta larga definición de Postfeminismo, éste parece englobar en un solo término todas las demás teorías feministas mencionadas en las páginas anteriores; y, de acuerdo con esta definición, el Postfeminismo parece que podría ser igualmente denominado *feminismo de la diferencia*. Siendo este término quizás el más reciente e innovador dentro de la crítica feminista actual, y habiendo examinado algunos de los diferentes tipos de feminismos desarrollados desde los años sesenta, me gustaría centrarme ahora en la labor literaria realizada por las mujeres negras de los Estados Unidos, África, Caribe y Latinoamérica.

Como apuntaba al principio de este ensayo, el *Black Arts Movement* tuvo una repercusión extraordinaria en el ámbito nacional e internacional. La literatura afroamericana, especialmente las obras de teatro que surgieron en esta década, demostró una gran fuerza artística. Estas obras de escritores afroamericanos como Amiri Baraka, intentaban demostrar que la estética literaria y lingüística difería de la angloamericana, de la occidental. A través de la literatura se intentaba reconstruir una historia colectiva y una identidad personal que habían sido prácticamente ignoradas por los cánones culturales occidentales. Y aunque este movimiento artístico estuvo dirigido y compuesto casi exclusivamente por artistas masculinos, la mujer

clase, y a menudo también más allá del idioma y la cultura; una identidad que se ha decidido reclamar a una historia de múltiples asimilaciones y sobre la que se insiste que se utilice como estrategia a seguir» (p. 8); «Feminist Studies, Critical Studies: Issues, Terms and Contexts», en T. DE LAURETIS (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana U. Press, Bloomington, In., 1986.

31 ANN BROOKS, *op. cit.*, p. 4. En esta definición, Brooks hace suya parte de la definición que cita de C. SANDOVAL, «U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness», *Genders*, 10, pp-1-24.

afroamericana adoptó las propuestas artísticas de este movimiento añadiéndole un componente nuevo: la cuestión del género.

Puede decirse que las mujeres afroamericanas han sido las precursoras en la modificación y ampliación del canon literario occidental con sus experiencias genuinas y únicas de género, raza y clase, al igual que han contribuido a ampliar la teoría feminista occidental a partir de los años setenta, al observar que sus circunstancias específicas de raza y clase no fueron tomadas en cuenta por un movimiento compuesto mayoritariamente por mujeres blancas de clase media y clase media alta. Y la influencia, entusiasmo y coraje que las mujeres afroamericanas demostraron en este campo a partir de los años sesenta y setenta traspasó las fronteras nacionales y se extendió por todo el mundo. Esta influencia se dejó ver en unos países antes que en otros y, en cada uno de ellos, esas otras mujeres adaptaron los logros que las mujeres afroamericanas habían conseguido a sus propias circunstancias y realidad socio-política.

Carole B. Davies señala que «la categoría de mujer negra o mujer de color existe como múltiples representaciones de género, raza y sexualidad basadas en las comunidades culturales, históricas, geopolíticas y culturales en las que las mujeres negras existen»³². Sin embargo, a pesar de las «múltiples representaciones» que aportan una lengua, contexto sociopolítico y/o localización geográfica diferentes, se pueden encontrar una serie de componentes literarios similares reflejados en sus creaciones literarias. Muchas de estas similitudes, me atrevería a decir, podrían estar originadas por unos factores comunes: el componente racial y el consecuente racismo sufrido por todas ellas (con diferencias, por supuesto, de un país a otro), y por la clase social a la que pertenecen (en la mayoría de los casos, es a la clase más baja, especialmente en los países del Tercer Mundo). Además, todas ellas han tenido que luchar por recuperar sus tradiciones literarias, su historia cultural y su identidad personal, elementos, a su vez, no reconocidos por la cultura colonial o imperialismo bajo el que se vieron forzadas a sobrevivir.

Esta lucha por la independencia cultural y su posterior situación postcolonial es la que ofrece una serie de matices y prioridades que las diferencian a unas de las otras. La situación de una mujer negra en Cuba, Haití o Jamaica —todas ellas dentro del Caribe— no es la misma, aunque se hable de la existencia de una literatura caribeña que muestra rasgos comunes. Tampoco la situación de una mujer negra en Nigeria, en Mozambique o en Sudáfrica es la misma, aunque hablemos de la existencia de una literatura africana. Cada país ha sufrido un tipo de colonización diferente que, a su vez, en muchos casos, conllevaba la imposición de una lengua diferente a la de las personas nativas de ese país (en unos casos el francés, en otros el holandés o el alemán, y en otros el inglés o el castellano)³³. Pero, como dije antes, a

³² CAROLE BOYCE DAVIES, *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*, Routledge, London, 1994, pp. 8-9

³³ En la compilación de ensayos recogidos por MIRANDA DAVIES, *Third World, Second Sex*, citado anteriormente, se puede observar claramente que es en países del Tercer Mundo donde existen unas prioridades y necesidades básicas para las mujeres de color, que las mujeres de color del mundo occidental, en la mayoría de los casos, ya han conseguido: problemas de alfabetización, el aprendizaje de algunos oficios y la creación de cooperativas para resolver problemas de desempleo, y en algunos casos aún la lucha por la liberación de su comunidad está por encima de la lucha por la igualdad social de la mujer. En muchos países del Tercer Mundo, sin embargo, simultáneamente a la lucha de liberación de su pueblo se han creado organizaciones de mujeres para el desarrollo social y educación de las mismas. Alguna de estas

pesar de las diferencias que existen en cada uno de estos grupos de mujeres de color, en este estudio voy a centrarme especialmente en las similitudes de técnicas, temas y escenarios literarios elegidos en las obras de mujeres afroamericanas (Estados Unidos), africanas, afrocaribeñas y afrolatinoamericanas.

Comenzando por las escritoras afroamericanas como precursoras de la creación y establecimiento de una tradición literaria y cultural, podemos recordar que, con anterioridad a la década de los años sesenta, algunas escritoras afroamericanas ya habían comenzado a recuperar tradiciones africanas que se habían mantenido en su comunidad desde la llegada de esclavos/as a los Estados Unidos, entre las que destaca la gran labor realizada por Zora Neale Hurston durante el *Harlem Renaissance* (años veinte y treinta). Sin embargo, es realmente durante los años sesenta y setenta cuando observamos cómo la mujer afroamericana, además de volver la mirada al continente africano (algo que también se refleja en las mujeres afrocaribeñas y afrolatinoamericanas), y en muchos casos visitarlo con el deseo de encontrar sus raíces y una identidad que le había sido negada, también realiza una incursión en sí misma para descubrir quién es realmente y dejar oír su voz tantos siglos silenciada. Muchas otras mujeres negras siguieron o están comenzando a seguir su ejemplo en esa búsqueda y re-creación literaria.

Entre las técnicas destaca una bastante generalizada: la existencia de varias voces —narrativa polivocal— o la fragmentación del yo y/o fragmentación del texto (muy diferente de la extendida técnica en el canon occidental de narrativa lineal), observada especialmente en las obras de la dramaturga afroamericana Adrienne Kennedy. Esta técnica se acerca más a la narrativa de *storytelling* (o narración de cuentos) característica de las tradiciones orales africanas, y utilizada por ejemplo en la última novela de la afroamericana Alice Walker, *The Secret of Joy* (El secreto de la alegría)³⁴. Otra técnica repetida es la introducción de poemas, música y/o danza o una combinación de todos estos elementos en las obras teatrales, como en el caso de la afroamericana Ntozake Shange en *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* (para chicas de color que han considerado el suicidio/cuando el arco iris es suficiente)³⁵; o la inserción de técnicas musicales pertenecientes a la tradición musical

organizaciones han observado que «el proceso de desarrollo de cualquier movimiento masivo de mujeres parece tomar el curso siguiente: la minoría de las mujeres que participan en las actividades de la lucha de clases va dándose cuenta de las contradicciones entre su nueva posición de poder en la lucha por la mejora de las condiciones de vida, por un lado, y su posición subordinada como mujeres, tanto en el ámbito doméstico como en la sociedad» (p. 184). Una afirmación que yo aplicaría a todas las comunidades que han sido colonizadas y han luchado o siguen luchando por la liberación de su pueblo. Y un factor fundamental a tener cuenta al estudiar a estas mujeres es si éstas viven en la ciudad o en zonas rurales, aunque se puede observar claramente que la mayoría de ellas vive en zonas rurales.

³⁴ ALICE WALKER, *The Secret of Joy*, Pocket Books/Washington Square Press, New York, 1992. Esta novela ya fue traducida al español. Trata sobre el tema de la mutilación genital femenina que una mujer africana voluntariamente solicita que le practiquen en su país y las repercusiones físicas y psíquicas que dicha decisión tendrá en dicha mujer y cómo afecta todo ello en la relación con su marido (con quien ya había tenido relaciones sexuales antes de que se le practicara esta operación).

³⁵ NTOZAKE SHANGE, *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf*, Bantam Books Toronto, 1977. Obra que incluye las historias de siete mujeres de color de diferentes lugares geográficos mostrando primero una visión pesimista de sus vidas (casi todas hablan de sus relaciones con hombre negros que o las maltratan o no las tratan como iguales), para acabar con un canto optimista y de esperanzas gracias a la unión que entre todas ellas se ha formado.

afroamericana del jazz y del blues, optando por la aliteración como una de las figuras literarias más utilizadas (presente en toda la obra teatral de las afroamericanas Adrienne Kennedy y Ntozake Shange, o en los poemas de las escritoras, también afroamericanas, Nikki Giovanni, Gwendolyn Brooks, Sonia Sanchez, por nombrar unas cuantas). Otras figuras literarias muy utilizadas son las metáforas, símiles e imágenes impactantes de gran fuerza y belleza visual y poética (como muestra la poesía de la afrodominicana Shirley Campbell: «Esa mujer le busca una razón/ a la noche y al día/ le busca el llanto/ al hombre que ama... Le rompe la tristeza a los niños/ y amamanta la soledad/ haciéndola estéril... / le ha tocado ser negra... y arrancarse los ojos/ para no mirar/ la tierra dolorida»³⁶). Resulta interesante destacar que una de las imágenes más repetidas en todas las obras escritas por estas escritoras es la imagen de la sangre menstrual, presentada a veces como símbolo sagrado y otras como símbolo de dolor, sufrimiento y muerte, como se observa en la obra *A Lesson in Dead Language*, de Adrienne Kennedy³⁷.

Otras veces las escritoras negras equiparan texto y cuerpo femenino³⁸, mostrando cómo a través de la escritura (a veces mediante la técnica de *storytelling*) recuperan su cuerpo y su sexualidad femenina. Ejemplos de esta técnica pueden observarse en la poesía erótica de la afrocuatoriana Luz Argentina Chiriboga³⁹, o en *Beloved* (Premio Pulitzer en 1988)⁴⁰ de Toni Morrison, o en *The Secret of Joy*, de Alice Walker. Además, es importante destacar la utilización de *Black English* (vid supra 'inglés negro') en la literatura afroamericana como componente indispensable en todas sus obras. Ntozake Shange incluso afirma haber sido acusada de utilizar una *gimnasia/acrobacia verbal que daña y resquebraja* la lengua inglesa, debido a que en su escritura Shange suprime mayúsculas o transcribe vocablos tal y como suenan en el habla por ejemplo, *enuf* en lugar de *enough*. A tal acusación, Shange respondía:

el hombre que pensó que yo escribía con la intención de derrotar al hombre blanco en las distorsiones acrobáticas del inglés estaba absolutamente en lo cierto. no puedo recordar el número de veces que visceralmente he querido atacar, deformar y mutilar la lengua con la que me enseñaron a odiarme a mí misma/ la lengua que perpetúa las nociones que causan dolor a cada niño/a negro/a mientras aprende a hablar del mun-

36 En el artículo de JANET JONES HAMPTON, «The Voice of the Drum: The Poetry of Afro-Hispanic Women», *Afro-Hispanic Review* 14, 1 (Fall 1995), p.14.

37 ADRIENNE KENNEDY, *A Lesson in Dead Language*, en *Adrienne Kennedy in One Act*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988. Esta obra teatral de un acto y de tinte surrealista, tiene lugar en el aula de una escuela en la que se encuentran siete niñas vestidas con traje blanco de primera comunión y que repiten la lección «el bleed» («sangro»). La obra es un ritual de iniciación de las niñas a la pubertad.

38 Otra mujer que ha utilizado esta técnica en la pintura es la mexicana Frida Kahlo. Kahlo siempre se pintaba a sí misma, exhibiendo el tremendo sufrimiento al que se vio sujeta a lo largo de su vida en un cuerpo ensangrentado y torturado. Curiosamente, después de llevar a escena con otra compañera la obra de KENNEDY *A Lesson in Dead Language* en la Universidad de California (UCLA) en 1989, en la que utilizamos las pinturas de Frida Kahlo de fondo, un año después tuve ocasión de entrevistar a Kennedy y, al contarle la puesta en escena que habíamos realizado para su obra, me comentó que siempre se había sentido muy identificada con la pintura de Kahlo. Un estudio interesante sobre esta pintora mexicana es *Frida Kahlo, fantasía de un cuerpo herido*, de Araceli Rico, Plaza y Valdés, México, D.F., 1990.

39 Véase, por ejemplo, *La contraportada del deseo* de LUZ A. CHIRIBOGA, Abya-Yala, Quito, 1992. Un ejemplo de su poesía, incluida en el artículo de Janet J. Hampton, *op. cit.*, 15: «Busco al mar,/ lo sigo/ no temo que desnude mi cuerpo/ con sus manos azules,/ y me lleve consigo./ Para mí el mar/ siempre fue viril/ y al introducirse entre mis piernas/ lo siento como un hombre/ que toca mis campanas».

40 TONI MORRISON, *Beloved*, A Plume Book/New American Library, New York, 1987.

do y del «yo». sí/ ser una escritora afroamericana es algo de lo que hay que ser consciente / y sí/ para poder pensar y comunicar los pensamientos y sentimientos que yo quiero pensar y comunicar/ tengo que fijar mi herramienta a mis necesidades/ tengo que abrirla hasta el hueso/ para que la maldad/ quede fuera/ dejándonos espacio para que literalmente podamos crear nuestra propia imagen⁴¹.

Con esta respuesta, Shange deja muy claro que necesita crear *su propia lengua* como escritora afroamericana, lejos de los parámetros impuestos por el hombre blanco, en este caso, en la lengua inglesa, con la cual ella en absoluto se siente identificada.

La cuestión lingüística sería tema para otro estudio, pues ofrece muchas variedades. Por ejemplo, las dramaturgas sudafricanas Gcina Mhlophe y Fatima Dike, que escriben sus obras de teatro en inglés, incluyen además canciones y expresiones de sus lenguas nativas respectivas, zulu y xhosa. La escritora chicana Gloria Andalzúa, al igual que la afroamericana Shange, aboga por el uso del *spanglish* (mezcla de inglés y castellano) afirmando que es una nueva lengua creada por la comunidad chicana que expresa la realidad específica de esta comunidad. Las mujeres de cada comunidad, por tanto, han optado por el uso de un lenguaje que se adapta a sus circunstancias especiales para expresar la realidad y experiencias personales y las de la comunidad a la que pertenecen.

En cuanto a los temas que incluyen estas obras literarias se encuentra uno que se repite no sólo entre las escritoras afroamericanas, sino también entre las afrolatinoamericanas y afrocaribeñas, y es su visión de África⁴², siendo en los años sesenta y setenta una visión bastante idealizada de dicho continente la que encontramos en estas obras. La esclavitud es otro tema al que recurren con gran frecuencia, como si al recordarla y al hablar de ella no quisieran olvidar su pasado para superar el dolor, ser capaces de afrontar el presente y seguir luchando por el futuro, como muestra la poesía de la afrocubana Nancy Morejón: «Mi madre no tuvo jardín/... Ella no tuvo el aposento de marfil,/ ni la sala de mimbre,/ ni el vitral silencioso del trópico./ Mi

41 NTOZAKE SHANGE, «foreword/ unrecovered losses/ black theater traditions» *Ntozake Shange: Three Pieces*, Penguin Books, Middlesex, 1982, xii. Merece la pena transcribir el texto original en inglés para entender mejor cómo realiza esas «acrobacias verbales»:

the man who thought i wrote with intentions of outdoing the white man in the acrobatic distortions of english waz absolutely correct. i cant count the number of times i have viscerally wanted to attack deform n maim the language that i waz taught to hate myself in/ the language that perpetuates the notions that cause pain to every black child as he/she learns to speak of the world & the «self.» yes/ being an afro-american writer is something to be self-conscious abt/ & yes/ in order to think n communicate the thoughts n feelings i want to think n communicate/ i haveta fix my tool to my needs/ i have to take it apart to the bone/ so that the malignancies/ fall away/ leaving us space to literally create our own image.

42 TRUDIER HARRIS en su artículo «What Is Africa to African American Women Writers?» (¿Qué es África para las escritoras afroamericanas?), realiza una trayectoria a través de las obras escritas por mujeres afroamericanas después del *Black Arts Movement*, afirmando que África fue adoptada como lugar mítico para unas, para otras como el lugar donde podían resucitar el valor de la feminidad, o como cualquier cosa que ayudara a acrecentar el sentido de identidad y conceptualización del yo femenino, o como el lugar donde recuperar *black pride* (orgullo negro) para poder después regresar a los Estados Unidos, o como el lugar donde encontrar la herencia perdida —en este caso, tanto para mujeres afroamericanas como para mujeres afrolatinoamericanas—. Harris concluía que las escritoras afroamericanas habían utilizado África para sus propios fines. Véase su artículo «What Is Africa to African American Women Writers?», en OLGA BARRIOS & BERNARD W. BELL (eds.), *Contemporary Literature of the African Diaspora*, Departamento de Filología Inglesa, U. de Salamanca, Salamanca, 1997.

madre tuvo el canto y el pañuelo/ para... dejarnos sus manos, como piedras preciosas/frente a los restos fríos del enemigo»⁴³.

Estas escritoras igualmente muestran en sus obras una búsqueda exhaustiva de su propia identidad individual, sin olvidar nunca la comunidad a la que pertenecen, mostrándose orgullosas de ser mujeres y de ser negras. Un ejemplo claro es la poesía de la afrobrasileña Miriam Alves⁴⁴. Pero algunas escritoras afroamericanas a partir de los años setenta, como Morrison y Walker, también enfrentan sujeto/mujer y comunidad, siendo a veces su propia comunidad directamente responsable de las tragedias de sus personajes principales (como Pecola en *The Bluest Eye* de Morrison)⁴⁵. Además presentan la problemática de sus relaciones de pareja con el hombre negro y, al igual que valoran su comunidad, resaltan las características que las oprimen como individuos, como mujeres. Su concienciación social queda reflejada en todas las escritoras negras, pero especialmente en la obra de la afroamericana Lorraine Hansberry⁴⁶, en la escritora negra sudafricana Fatima Dike⁴⁷ o en la afrouroguaya Cristina Rodríguez Cabral⁴⁸. Otros temas incluidos en sus obras son el abandono de la mujer por el hombre, el embarazo no deseado, la importancia de la unión familiar y comunitaria, la falta de compromiso del hombre en sus relaciones con la mujer, el aborto, la violación o el racismo⁴⁹.

La escritora afroamericana de los años sesenta y setenta siempre deja traslucir además que, como miembro de una comunidad afroamericana y como mujer negra, sufre en su vida las consecuencias que implica el hecho de vivir dentro de una sociedad patriarcal y mayoritariamente blanca. Algunas escritoras negras de dife-

43 Citado en el artículo de JANET J. HAMPTON, *op. cit.*, p. 16.

44 Para más información sobre poetas afrobrasileñas, véase el artículo de CAROLYN RICHARDSON DURHAM, «The Beat of a Different Drum: Resistance in Contemporary Poetry by African-Brazilian Women», *Afro-Hispanic Review* (Fall 1995), 21-26.

45 Para una mejor comprensión de la trayectoria de la escritora afroamericana desde sus comienzos, véase el capítulo de BARBARA CHRISTIAN «Trajectories of Self-Definition: Placing Contemporary Afro-American Women's Fiction (1983)», en B. CHRISTIAN, *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*, Pergamon Press, New York, 1987.

46 Entre las obras teatrales de LORRAINE HANSBERRY más conocidas, se encuentra *A Raisin in the Sun* and *The Sign in Sidney Brustein's Window*, edited by Robert Nemiroff, A Plume Book/New American Library, New York, 1987. Y como autobiografía, el libro adaptado por ROBERT NEMIROFF, *To Be Young, Gifted and Black: An Informal Autobiography*, with an Introduction by James Baldwin, A Signet Book/New American Library, New York, 1970.

47 Fatima Dike es principalmente dramaturga. Una de sus obras más conocidas es *The First South African*, Ravan Press, Johannesburg, 1979.

48 Para mayor información sobre esta escritora, véase el artículo de LORNA V. WILLIAMS, «Difference and Identity in the Poetry of Cristina Rodríguez Cabral», *Afro-Hispanic Review*, 14, 1 (Fall 1995), 27-34 y «Entrevista con Cristina Rodríguez Cabral» realizada también por LORNA V. WILLIAMS, *Afro-Hispanic Review* 14, 3, (Fall 1995), 57-63.

49 En la obra de teatro sudafricana *You Strike the Woman, You Strike the Rock/Watshint' Abafaki, Watshint' Imbokotbo* (Golpea a una mujer, y estarás golpeando a una piedra), creada mediante improvisación en un taller de teatro por varias mujeres, aparecen una serie de escenas en las que estas mujeres representan a varios personajes para mostrar la situación de las mujeres en Sudáfrica durante el apartheid: separaciones forzadas de sus maridos (porque ellos tenían que ir a trabajar a las minas), embarazos no deseados, etc., pero enfatizando casi siempre que los problemas que pudieran existir entre hombres y mujeres, incluido el sexismo, estaban causados o eran más acusados debido al sistema político racista de su país. PHYLIS KLOTZ, THOBEKA MAQHUTYANA, NOMVULA QOSHA, XOLANI SEPTEMBER, POPPY TSIRA and ITUMELENG WA-LEHULEKE, *You Strike the Woman, You Strike the Rock/Watshint' Abafaki, Watshint' Imbokotbo*, John Kani, ed., *More Market Plays*, Ad Donker Publisher Ltd., Parklands (Sudáfrica), 1994.

rentes partes del globo (como por ejemplo la sudafricana Gcina Mhlophe)⁵⁰ destacan que su escritura no tiene nada que ver con la política sino con sus experiencias personales. A este respecto, la crítica afroamericana Margaret Wilkerson insiste en destacar que *lo personal es político*, porque «algo tan íntimo como el cabello puede indicar claramente la política de esa persona»⁵¹.

Por último, los *escenarios* donde se desarrolla la acción de las obras de estas escritoras negras presentan una clara distinción al expresar la opresión que sufren y/o han sufrido, para lo cual utilizan normalmente espacios cerrados —una habitación, una casa o un aula—, como, por ejemplo, se aprecia en las obras de Adrienne Kennedy (en la obra de la afropuertorriqueña Rosario Ferré «Cuando las mujeres quieren a los hombres»⁵²), o muestran la liberación y libertad de sus nuevos cuerpos y mentes adoptando espacios abiertos para celebrar la unión/solidaridad de todas las mujeres negras y/o para celebrarse a sí mismas como mujeres que han encontrado su identidad. Un ejemplo claro es la obra de la afroamericana Ntozake Shange *for colored girls*⁵³, mencionada anteriormente.

Sin embargo, la mujer afroamericana parece estar comenzando una nueva fase en su insaciable búsqueda por encontrar su identidad como mujer y como ser político social y sexual. La dramaturga afroamericana Alexis DeVeaux considera que una mujer no está completa si no puede desarrollarse plenamente en estos tres aspectos. Además DeVeaux habla de un *nuevo mundo* en las relaciones humanas, libres de las etiquetas sexistas, clasistas y racistas:

Sigo dando traspies y con cuidado, en busca de nuevos mundos/una nueva senda/un nuevo contexto para vivir y trabajar juntos. Con igualdad. Completos. Mujeres y hombres negros. No como homosexuales y heterosexuales, sino como seres sexuales. Libres de la dominación de raza, sexo y clase. Esta es mi postura al desnudo. Estas son mis prioridades feministas⁵⁴.

En los años ochenta y noventa vemos a la escritora afroamericana que además de valorar sus tradiciones, las analiza profundamente, atreviéndose a criticar aquellos aspectos que son perjudiciales o crueles para dichas mujeres o para la comunidad negra en general, sin olvidar nunca valorar esos otros aspectos que han sido básicos y esenciales en el seguimiento de su lucha por la supervivencia. Si la mujer afroamericana ha reconocido los grandes valores de su tradición oral —como po-

50 Olga Barrios, Entrevista con Gcina Mhlophe. Johannesburg, Sudáfrica, 1989. Una de sus obras dramáticas más conocidas es *Have You Seen Zandile?*, Skotaville Publishers, Braamfontein, 1988.

51 MARGARET B. WILKERSON, «Introduction», *Nine Plays by Black Women*, edited by Margaret B. Wilkerson, A Mentor Book/New American Library, New York, 1986, xiii.

52 ROSARIO FERRÉ, «Cuando las mujeres quieren a los hombres», *Papeles de Pandora*, México: Joaquín Mortiz, 1992, 26-44.

53 Esta obra es, según ha definido la propia autora, un *choreopoem*, en el cual las siete actrices negras vestidas con los siete colores del arco iris, terminan la obra todas juntas rechazando la posibilidad de seguir siendo víctimas y celebrándose a sí mismas mientras repiten «I found god in myself/ & I loved her loved her fiercely» (yo encontré a dios dentro de mí/ y la amé/ y la amé con todas mis fuerzas). Shange, *for colored girls*, *op. cit.*, 67.

54 PRISCILLA R. RAMSEY, «Alexis DeVeaux», en *Afro-American Writers after 1955: Dramatists and Prose Writers*, ed. by Thadious M. Davis and Trudier Harris, Gale Research Company, Detroit, 1985, 9. Citado en *Nine Plays by Black Women*, *op. cit.*, p. 136.

ejemplo, *storytelling*—, por otro lado, ya no idealiza sino que también ha comenzado a extraer de sus tradiciones los aspectos negativos que atentan contra su dignidad, contra su cuerpo, o contra su libertad como mujer. Un ejemplo claro de esta nueva tarea emprendida por estas escritoras es una de las novelas más recientes de Alice Walker ya mencionada, *The Secret of Joy*, que se concentra en la exposición y terribles efectos en la mujer de la práctica de la mutilación genital femenina, realizada en muchas sociedades africanas, árabes y asiáticas, pero tomando para su novela una comunidad imaginaria en África: Olinka. Aunque denunciando de forma muy dura y directa esta práctica, Walker utiliza la técnica de *storytelling* para narrar la historia de Tashi, su protagonista, jugando así con la dualidad de factores negativos y valores fundamentales encontrados en una misma tradición.

Otro ejemplo de la escritora afroamericana de los años noventa es Terry McMillan y su novela llevada recientemente a la pantalla, *Waiting to Exhale*⁵⁵, que muestra también un giro en la escritura afroamericana actual ya que deja a un lado la opresión sufrida por los afroamericanos/as para centrarse más concretamente en las relaciones de pareja (o falta de ella) de cuatro mujeres afroamericanas profesionales del mundo actual, problemática que podría aplicarse a la vida de otras mujeres en cualquier parte del mundo.

Sin embargo, y como mencioné al principio, cuando se estudia la obra de la escritora negra es necesario tener en cuenta la situación socio-política que rodea a dicha autora. Así, por ejemplo, en Brasil y en Sudáfrica —especialmente durante el apartheid—, el mero hecho de escribir podía significar para una mujer un acto de rebeldía y resistencia, debido al sexismo y/o racismo y al elevado índice de analfabetismo existente entre las comunidades negras de estos países. Afortunadamente, los años ochenta y noventa han abierto más las puertas a la mujer afrolatinoamericana, afrocaribeña y africana debido a los cambios políticos que se han ido reflejando en estas sociedades.

Según Lesley Feracho: «[La] navegación de contextos e identidad es algo con lo que las escritoras negras de la diáspora están familiarizadas. Al escribir —sea prosa, poesía o drama— como herramienta para la autodefinition y cambio social —son confrontadas continuamente por los problemas que causa el negociar diferentes facetas de su identidad social y política, y por los desafíos y ventajas que resultan de la creación de un discurso para llevar a cabo esta tarea»⁵⁶. Estas confrontaciones con diferentes factores muestra que, a pesar de las características similares que podamos encontrar en las mujeres de la diáspora africana, o mujeres negras del mundo, cada una de ellas siempre mostrará diferentes reacciones porque los factores serán diferentes en el contexto sociocultural que a cada una de ellas le haya tocado vivir.

Sin embargo, y para concluir, las escritoras negras contemporáneas parecen seguir mostrando una clara trayectoria literaria de compromiso con su cultura, con su comunidad, con la comunidad internacional. Estas mujeres tienen muy claro que ser escritoras encierra una gran responsabilidad y un gran compromiso con nuestra sociedad, algo que, como han apuntado algunos escritores/as latinoame-

ricanos/as, no parece encontrarse muy a menudo en la literatura europea actual. Estas escritoras negras parecen seguir avivando la llama de sus antorchas, unas antorchas que han iluminado el camino de las personas que hemos tenido la enorme suerte de conocerlas a través de su obra literaria y que deseamos que sigan iluminando y ayudándonos a ampliar y enriquecer nuestra labor académica en el campo de las humanidades y en beneficio de la humanidad.

⁵⁵ TERRY McMILLAN, *Waiting to Exhale*, Pocket Books, New York, 1992.

⁵⁶ LESLEY FERACHO, «Transgressive Acts: Race, Gender and Class in the Poetry of Carolina Maria de Jesus and Miriam Alves», *Afro-Hispanic Review* 18, 1 (Spring 1999), p. 38.