¿Hacia una deconstrucción de la caracterización física del negro en la ficción hispanoamericana?

Jean-Pierre Tardieu

▶ **To cite this version:**

Jean-Pierre Tardieu. ¿Hacia una deconstrucción de la caracterización física del negro en la ficción hispanoamericana?. Aimée-Danielle Lezou Koffi. Diversité et développement en questions. Des réalités complexes, Editions Universitaires de Côte d'Ivoire, pp.91-105, 2019, 978-2-35565-062. hal-02966437

HAL Id: hal-02966437

https://hal.univ-reunion.fr/hal-02966437

Submitted on 13 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

¿HACIA UNA DECONSTRUCCIÓN DE LA CARACTERIZACIÓN FÍSICA DEL NEGRO EN LA FICCIÓN HISPANOAMERICANA?

Jean-Pierre TARDIEU
Université de La Réunion
(France)

RÉSUMÉ

Dans la fiction hispano-américaine de la fin du XIX[e] siècle et du début du XXI[e], en ce qui concerne la caractérisation physique des noirs, la permanence des topiques les plus anciens est évidente. Cependant, elle perd souvent sa dimension burlesque pour devenir dramatique avec l'apparition du « politiquement correct ». L'expression euphémistique n'empêche pas la résurgence du préjugé racial dont certains auteurs étudient la formation en mettant en scène ses diverses caractéristiques. Il se manifeste aussi des tentatives de déconstruction des vieux clichés littéraires, qui s'expriment de plusieurs manières.

Mots clés : Fiction hispano-américaine-XXI[e] siècle-physique-topiques-déconstruction

Se podría creer que, con la rápida evolución de las mentalidades de fines del siglo XX favorecida por los progresos de todo tipo de la comunicación, se habrían embotado los tópicos tan traídos como llevados acerca de la caracterización física del negro en la ficción hispanoamericana, que remontan, como elementos de comicidad, al teatro español del siglo XVI (Tardieu 1977) y perduraron a través de los tiempos (Tardieu 2002). En estos principios del siglo XXI, la literatura los ha adaptado, como si los autores quisieran patentizar lo difícil que resulta alterarlos, hasta en la era posmoderna en que se admitió por fin que el concepto de raza es una construcción socio-histórica, y que, por lo tanto, de ningún modo puede seguir justificando el desprecio y el rechazo. Van efectuándose sin embargo unas mutaciones en la aproximación literaria del proceso que no dejan de anunciar futuros cambios.

1. EL FENOTIPO

Por supuesto es en la caracterización física donde la permanencia de los tópicos es más evidente. En una sociedad marcada por criterios raciales, bastan unos cuantos rizos para sugerir un posible origen negro. Para una señora del relato de Carlos Fuentes, titulado *Inquieta compañía*, la cabellera de su nieta despierta dudas en cuanto a la ascendencia de su yerno, que éste nota con humorismo:

> La cabellera rizada y rebelde de la niña irritaba a mi suegra, pues decía que los pelos "chinos" delatan raza negra, mirándome (como siempre) con sospecha. La buena señora quería plancharle la cabellera a su nieta.

En Méjico, "pelo chino" es sinónimo de "pelo crespo, ensortijado". La referencia patentiza la preocupación de la gente "decente" del país por la pureza de la raza, sin mezcla de indios o de negros, las antiguas "castas" inferiores, que hacían posible los cambios del siglo XX (Fuentes 2004: 212). El mismo autor, en *Los años con Laura Díaz*, toma prestada del habla popular la expresión muy significativa, a la vez que burlona, "pelo de nube" para designar el peinado "afro" de los negros de Veracruz (Fuentes 1999: 48).

El pelo fue siempre una señal distintiva de primera importancia. El zambo Vicente Cochocho, de la hacienda de Piedra azul, en Venezuela, llama la atención de Blanca Nieves, hija del dueño, en la novela de Teresa de la Parra, *Las memorias de mamá Blanca* (1927):

> El pelo de la cabeza, donde mandaba el negro, era un mullido colchón lanudo, mientras que el bozo, dominado por el indio, era tan ralo, tan tieso, tan poca cosa, que nosotros le decíamos con cariño [...] Vicente Cochocho, bigotes de cucaracha. (Parra 1996: 74)

En la época de redacción de la obra, en que todavía no habían evolucionado mucho los prejuicios de la gente pudiente, la distanciación racial podía marcarse con "cariño", por lo menos cuando se trataba de niños.

Sabemos que, en particular en el dominio teatral desde el siglo XVI, los labios, los dientes y la nariz de los negros siempre merecieron comentarios más o menos burlescos de parte de los

autores, deseosos de granjearse la benevolencia del público popular, ávido de compensaciones gratuitas a sus frustraciones sociales. A los del siglo XX les resultó arduo encontrar términos originales. Un personaje de Carlos Luis Fallas, en *Mamita Yunai* (1940), se refiere a "los gruesos labios arremangados" de un dependiente negro (Fallas 2000 : 147). La imaginación popular, tal como se muestra en la obra, no se ha olvidado de las clásicas referencias a lo níveo de los dientes de los negros, pero se las arregla para modernizarlas en la evocación de la peonada negra de los campamentos: "Desde donde yo estaba veía los dientes blancos, pelados por la ri , aludiendo de un modo indirecto al lugar común acerca del carácter jovial, a la tradicional despreocupación de los negros, según la corriente visión subjetiva (Fallas 2000: 126). Muy parecido es el procedimiento adoptado por el novelista argentino Abelardo Castilli en el cuento "Noche para el negro Griffiths" (*Las panteras y el templo* 2003), obra en que el narrador conversa con un trompetista negro, de origen norteamericano:

> -¿De qué trabaja usted?
> -De nada. Yo miro.
> -Se rio, los dientes blancos.

La sinécdoque de esta observación física, expresada de un modo elíptico desde el punto de vista sintáctico, como si el personaje se redujera a lo blanco de sus dientes, puesto de relieve por la risa, renueva por su formulación la visión clásica arraigada en la mente popular (Castilli 2003: 135).

Pero empiezan ya los autores a desmontar esta generalización por su parcialidad, a sabiendas de que todo es cuestión de salud en relación con las condiciones de vida, como da a entender el colombiano Tomás González en *Primero estaba el mar* (2007): *"...a los negros, criados le de las playas donde el pescado era asequible, se les comenzaban a podrir las dentaduras precozmente"* (González 2007: 10).

El guardaespaldas negro del mayor Minervino, personaje de *La fiesta del Chivo* (2000), impone respeto por su corpulencia. Pero Mario Vargas Llosa, olvidándose de la consabida "nariz chata", supo aprovecharse con tino de un rasgo social muy común en Hispanoamérica donde el único modo para los jóvenes negros de salir de la miseria consistía en hacerse notar como boxeadores, a imitación de sus congéneres estadounidenses, con el fin de emular al cubano "kid Chocolate" [Eligio Sardiñas Montalvo, 1910-1988] : *"Venía acompañado de un negro corpulento, con nariz aplastada de boxeador"* (Vargas Llosa 2000 : 441). El novelista cubano Jesús Díaz da a entender en su novela *Siberiana* (2000) que las familias de estos chicos contaban con sus dotes para medrar en la sociedad. El periodista negro Bárbaro Valdés, durante su viaje aéreo hacia Moscú, de puro miedo, fija su atención en sus manos. Recuerda lo que decían de su aspecto su padre y los amigos de éste. Para ellos, eran perfectas para el boxeo, el béisbol o el baloncesto. A su modo de ver, estos dominios, con la música el canto y el baile, eran los únicos en que los negros podían lucirse y hacerse famosos. El pánico experimentado durante el vuelo le permite a Valdés tomar consciencia de su rechazo de una predestinación basada en un atavismo al que la ciedad poscolonial seguía reduciendo a los negros:

> Y aunque era razonablemente bueno jugando béisbol y baloncesto, se dijo ahora, al secarse el sudor de las manazas en el pantalón, no entendía porque los negros estaban condenados a pegarse, a correr, cantar, tocar o bailar como monos de feria. (Díaz 2000: 39)

La novelista argentina Daila Prado no pasó por alto en 2012 la evocación de la "nariz achatada" de los esclavos de la antigua provincia jesuítica de Córdoba, pero le quitó su dimensión burlesca para integrarla en el drama de los siervos, víctimas desde su infancia de las sevicias impuestas por los amos. Doña Agustina no se apiada de la niñez de José Francisco. Lo que sí le asombra y le consterna es que estas narices tan disímiles de las de los blancos sean capaces de echar sangre roja:

> Sin embargo la vinda se impresionó, sobre todo por el contraste colorado sobre negro, sangre roja brotando de esas narices anchas y negras, pequeñas y achatadas como las de todos los negros. (Prado 2012: 20)

2. LA CUESTIÓN DEL COLOR

Acordémonos de los calificativos usados desde los principios de la ficción literaria española hasta el siglo XX, entre los cuales las expresiones como "negro retinto", "negro de carbón", eran comunes (Tardieu 2002: 28).

Resulta harto difícil para la gente del común hacer caso omiso de comparaciones tan usadas que se le vienen a los labios con facilidad compensatoria, como muestran ciertos autores. El cubano Abilio Estévez, autor de *Archipiélagos* (2015), recoge estos tópicos seculares escribiendo que los hermanos de crianza de Ezequías eran *"negros como tizones" y que un cocinero de Quivicán era "negro como el charol"* (Estévez 2015: 191, 246). M. Vargas Llosa en *El héroe discreto* (2013) no rechaza los juegos de palabras fáciles relacionados con el color de piel de los negros, por pertenecer al habla popular. Frente a las amenazas de los hijos de don Ismael Carrera, Narciso, el chofer negro, "estaba blanco del pánico" (Vargas Llosa 2013: 192).

Con el siglo XX y la aparición de lo políticamente correcto, unas expresiones eufemísticas, que ya existían, fueron empezando a sustituirse a términos obviamente despreciativos, no sin cierta incomprensión de parte de la gente del vulgo, que expone el venezolano Alberto Barrera Tyszka en *Patria o muerte* (2015). Andreína acudió a las estratagemas de tres mujeres negras de los barrios populares de Caracas para expulsar a los inquilinos abusivos de su piso, lo cual suscitó algún escrúpulo en esta mujer de la antigua clase desahogada, en particular al nivel socio-lingüístico:

> Las tres eran morenas. ¿Por qué usó la palabra morena? ¿Por qué no dijo negras? ¿Eran morenas o negras?
> ¿Cuál era realmente la diferencia? Se puso nerviosa, sin sentido. ¿Decir moreno era más amable que decir negro? ¿Era más o menos agresivo? ¿Decir negro era agresivo? ¿Era más amable, más justo, más digno? ¿Era por eso que el gobierno había decretado una vigilancia sobre el lenguaje, promoviendo el uso público del término afrodescendiente? (Barrera Tyszka 2015: 145)

A decir la verdad, este desarrollo queda algo artificial para la época, por ser la palabra "moreno" corrientemente admitida desde hace tiempo en toda Hispanoamérica, particularmente en los países donde son numerosos los "afrodescendientes". Pero Andreína, debido quizá a su nivel de instrucción, se niega a aceptar los eslóganes ideológicos sin manifestar su sentido común.

Sea lo que fuere, los literatos no dejan de jugar con el fenotipo negro, a sabiendas de que el procedimiento, por muy retórico y gratuito que parezca, traduce un aspecto innegable de la sicosociología, que no consigue borrar lo políticamente correcto porque sí. Valgan unos cuantos ejemplos.

A modo de transición con lo antedicho, volveremos a la terminología eufemística que empezó a imponerse en la segunda mitad del siglo XX. Alfredo Bryce Echenique no resiste a escenificarla con tono burlón en *Dándole pena a la tristeza* (2012). En una época en que las artes negras, principalmente la música caribeña y estadounidense, atraían a los jóvenes de las clases media y alta, ciertos de ellos, desconociendo del todo la realidad social que vivían o habían vivido, se ponían a envidiar el éxito de los artistas negros. Era muy de moda entre ellos encanallarse en las discotecas:

> Más que una afición, el adolescente Federico tenía un profundo regusto por lo popular y muy particularmente por lo popular de raza negra. Se diría, incluso, que también por entonces el muchachuelo de las francachelas habría dado la vida por haber nacido como solía repetir él, de color modesto. (Bryce Echenique 2012: 222)

El vocabulario evidencia, sin lugar a dudas, la mofa escéptica del novelista limeño frente a tal actitud que remite más al desafío clasista de la adolescencia que a una íntima adhesión.

La expresión "de color modesto", si bien pertenece al registro eufemístico popular, parece que Bryce Echenique la tomó prestada de su compañero de juventud Julio Ramón Ribeyro, literato limeño afamado por sus cuentos. En uno de ellos, titulado precisamente *De color modesto*, escrito en París en 1961, es decir más de cincuenta años antes de la publicación de *Dándole pena a la tristeza*, Ribeyro expone la efímera relación, debida más a la desinhibición provocada por el alcohol que al sentimiento, de un joven burgués venido a menos con una criada negra. Su única finalidad es provocar a los miraflorinos, cuyos prejuicios pretende defender la policía al detener a la extraña pareja durante su paseo nocturno por el malecón de Miraflores:

> Vamos a llevarles a la cana. Con una persona de color modesto no se viene a estas horas a mirar el mar.
> Alfredo sintió nuevamente ganas de reír.
> –A ver – dijo acercándose al guardia –, ¿Qué entiende usted por gente de color modesto? ¿Es que esta señorita no puede ser mi novia?
> –No puede ser.
> – ¿Por qué?
> –Porque es negra.
> Alfredo rió nuevamente.
> – ¡Ahora me explico por qué usted es policía! (Ribeyro 1994: 202)

Difuminada la borrachera, recobra su poder el conformismo social: después de unos momentos de vacilación, Alfredo abandona a la criada negra so fútil pretexto.

Herencia colonial imperante en todo el continente americano, la sociedad contemporánea, de clase media para arriba, sigue concediendo una extremada importancia al fenotipo. Resisten los prejuicios al tiempo, principalmente los más antiguos, como da a entender Héctor Abad Faciolince en *Angosta* (2004) a propósito de Jacobo Lince, "quemado por el sol (o por un ancestro africano, vaya uno a saber)..." (Abad Faciolince 2004: 11). El primer término con que se designó a los africanos en Europa fue precisamente "aethiops", que significa "quemado" (griego "aithô" = quemar, y "ôps" = cara) (Mveng 1972: 82-83). Hasta la moda de ponerse moreno, una tez algo oscura suscitaba sospechas y comidillas en países donde se impuso el esclavizaje, aseverando el refrán andino "Quien no tiene de inga, tiene de mandinga".

Ni siquiera las asociaciones más etéreas carecen de ambigüedad, sugiere Fernando Vallejo en *El río del tiempo* (1999), tratando de las virtuosas manos de una pianista negra de Antioquia: "Sus dedos negros, irreales, alma del blanco teclado del Steinway" (Vallejo 1999: 111). El placer estético no logra superar del todo el prejuicio que sigue subsistiendo al nivel del reflejo en los adentros del ser humano condicionado por siglos de cultura europeocéntrica.

3. EL HOMBRE: DE LO GIGANTESCO A LO MONSTRUOSO

A diferencia de lo que se encontraba en la literatura clásica, el afrodescendiente, tal como aparece en los textos de hoy en día es musculoso. La trata acudía a una primera selección de tipo comercial, por necesitar de la fuerza humana para las faenas agrícolas o mineras antes de la mecanización industrial. Luego se efectuaba otra selección natural para resistir a las sevicias y a los abusos impuestos por la condición servil. La robustez, si no se transformó en carácter genético, por lo menos se hizo muy común, más aun con las mejorías de trato concedidas a través del tiempo. Así pues, se plasmó en la mentalidad popular el tipo del negro o del mulato musculoso, paradigma que se declinó de varias maneras, principalmente cuando el deporte fue adquiriendo fama.

Por entenderlo así C. Luis Fallas brinda en *Mamita Yunai* una visión que, *mutatis mutandis* (lo digo así por la referencia al alcohol), podría por cierto evocar los juegos de circo tan apreciados entre los romanos y renovados desde principios del penúltimo siglo, por lo menos en cuanto a lo que se refiere a la intervención de los negros. De un modo paradójico, debe algo a los juegos olímpicos de mediados del siglo XX en que, no sin cierta ambigüedad, empezaron los negros a suscitar el interés de los aficionados al deporte:

> Dos mulatos borrachos, fuertes y musculosos, comenzaron jugando a cuál se ponía en el suelo y poco a poco el juguete se iba transformando en una verdadera pelea. Montañas de carne dura y contraída amenazaban con romper el pellejo negro y sudoroso de los luchadores. Jadeo de bestias fatigadas; maldiciones en inglés. Las enormes patazas, al caer rudamente contra el piso, estremecían el tambo haciendo vacilar la llama de las lámparas. (Fallas 2000: 97)

Huelga recalcar la obvia dimensión animal de la escena, aspecto al que volveremos más abajo.

Al insistir en este aspecto, ¿no incurrimos en la solicitación de textos? Pues no, a juzgar por las citas siguientes. En *Angosta* (2004), H. Abad Faciolince se apiada de un sindicalista maltratado por hombres de mano. De nada le sirve su robustez: "La golpiza seguía; los tipos trabajaban con esmero, ensañados contra el cuerpo atlético del hombre negro" (Abad Faciolince 2004: 335). No cabe duda de que lo gráfico de la evocación despierta un interés algo dudoso entre los lectores.

En *Leopardo al sol* (1989), Laura Restrepo hace del padre de una mulata a quien Nando Barragán quiere seducir "...un titán marino de musculatura esculpida durante una vida de sacar langosta del fondo del mar". Mal que le pesara, se vio obligado Barragán, por temor al "tamaño monumental del negro"(Restrepo 2005 : 102), a aceptar sus condiciones, es decir una buena cantidad de dinero y el casamiento, un poco estrambótico, es verdad, por celebrarlo no un sacerdote, por falta de cura en el lugar, sino ... una monja "horrorizada" que "les casó como pudo". Pese a lo burlesco, todo pasa como si se produjera con esta escena una inversión de las situaciones coloniales en que el amo solía reservarse el derecho de pernada, haciendo la Iglesia muy a menudo la vista gorda.

M. Vargas Llosa suele valerse de las imágenes comunes que pueblan la psique de sus lectores, como se lee en *La fiesta del chivo* (2000) donde el guardaespaldas del dictador Trujillo es "un moreno alto y fornido" (Vargas Llosa 2000: 382). El término "fornido" forma parte de los calificativos más corrientes acerca de los negros en la ficción hispanoamericana (Tardieu, 2002): lo encontramos por ejemplo en *Elogio de la madrasta* (1988) (Vargas Llosa 1988: 56), o en *Cocuyo* (Sarduy 1990: 103). Leonardo Padura se preocupa por no mostrarse más original en *La neblina del ayer* (2005): "Junto al Africano estaba ahora Michael Jordan, o por lo menos su doble: era un negro alto, macizo, con la cabeza rapada..." (Padura 2011: 213).

Los sufijos aumentativos, sacados también del repertorio popular, tienen la misma utilidad. En *Nuestros años verde olivo* (1999), obra del chileno Roberto Ampuero, el oficial a cargo de la escolta del comandante en jefe de la isla cubana es "un gigantón negro como la noche" (Ampuero 2000: 68). Bajo la pluma de L. Padura, en la novela citada más arriba, sale el vocablo "los negrones" (Padura 2011: 142). Uno de los agresores sexuales de La Retaquita en *Cinco esquinas* (2016) de M. Vargas Llosa es "un mulato grandulón" (Vargas Llosa 2016: 88). Más peculiar es la expresión escogida por Laura Restrepo en *Pecado* (2016), por el doble sufijo, el uno de índole física y el otro de carácter sicológico, procedimiento muy significativo de la estima en que las Susanas tienen a su casero Nenito: "Antes lo veía con ojos de dueña de casa que observa al casero, al lanchero, al negrazo buenón que acepta mansamente órdenes de las señoras blancas..." (Restrepo: 2016: 77)

Encontramos una descripción idéntica, pero mucho menos acertada, en *La venganza del silencio* (2010) del peruano Alonso Cueto, acerca de Venus, el chofer de los tíos del protagonista: *"Era alto, de ojos grandes, pelo ensortijado y la piel negra como la noche. Tenía un aire majestuoso, extendido a lo largo de su cuerpo inmenso. Era un gigante cortés y amable, especialmente con mis tíos."*

En estas pocas palabras se amontonan todos los tópicos relativos al físico de los negros. Por supuesto las hijas de Venus *"eran altas, de ojos grandes y piernas largas y torneadas"* (Cueto 2014: 25 y 29). Digámoslo de paso, se parece mucho el personaje a Ambrosio, el chofer negro del padre de Santiago, protagonista de *Conversación en La Catedral* (1969), de M. Vargas Llosa. Y, por añadidura, ambos son víctimas de la homosexualidad de sus patrones.

La caracterización física desemboca a veces en la animalización. En su cuento "Le gamin amoureux" (2004: 11), René Vázquez Díaz trata de la atracción que ejerce el idiota para las mujeres del pueblo por su apéndice sexual:

> - Pas si folle que ça, la Josefina, ma petite, quand on dit que l'idiot a entre les jambes une véritable monstruosité.
>
> - Oui. On dit que quand il bande, impossible de débander –ajoutait ma tante María avec les yeux tout ronds.
>
> - Il a une bite comme un tronc de Kapotier, les épines en moins.
>
> [...] Ma tante Zoila, qui était des trois la plus prude, constatait :
>
> -Sacré engin pour celle qui se le met.

En *La neblina del Ayer*, L. Padura atribuye a El Africano un aspecto simiesco correspondiente a una lubricidad exacerbada, de que se aprovecha una prostituta blanca:

> - ¿Puedo tocarlo a ver como está ese chochito?
>
> - Cinco pesos – le advirtió la muchacha, deteniendo con maestría el avance de la mano simiesca del hombre. (Padura 2011: 221)

Por motivo muy diferente, el negro Victoriano Álvarez, sobreviviente al tifus que hizo estragos entre los náufragos de la isla de Clipperton, se hace un verdadero monstruo. Este personaje de *La Isla de la Pasión* (1989), de Laura Restrepo, se transforma en un ser repelente, violador de las mujeres del grupo. Éstas rivalizan por dar de él una visión que le asemeja a la bestia del Apocalipsis:

> Todas se soltaron a hablar a la vez: era alto, grandote, muy negro, con los pelos parados y rojos, era peludo por todo el cuerpo, era peludo sólo por la espalda, los ojos echaban fuego, no, los ojos eran humanos pero la boca era de bestia. Caminaba en cuatro patas, pero la cara era de hombre, no caminaba en cuatro, sólo en tres, sea lo que sea en dos patas, como la gente, no caminaba. Tenía la piel oscura, reseca, tenía la piel con escamas, como las iguanas. Olía fétido, antes de que apareciera en lo alto del acantilado sintieron su hedor, como a muerto. Iba desnudo y sus partes eran las del demonio, o por lo menos muy grandes, en cualquier caso macho sí era, de eso no cabía duda. (Restrepo 2005: 303)

Esta larga cita pone de realce el proceso de formación del prejuicio racial en las mentes populares. A partir de elementos auténticos como el color de la piel y la forma de los ojos, con la influencia de las condiciones climáticas, y básicamente de los trastornos sicológicos de los náufragos, se fue construyendo paulatinamente este monstruo en un espacio cerrado que sirvió de incubadora a los reflejos de rechazo frente a la diversidad. Lo barroco de la ficción le permitió a

Laura Restrepo mostrar cómo el racismo, con el impulso de una acumulación de circunstancias de varias índoles, escapa del control de la racionalidad, incluso entre la gente originalmente más sensata, para desembocar en una criatura fantástica.

Por supuesto las circunstancias desempeñan un papel de primera importancia en la evolución. Sin este disparador, no se habría roto la barrera de la sublimación edificada por la vida social. Adolfo Bioy Casares hace hincapié en el proceso inverso en "El lado de la sombra" (1972), cuento en el que un diplomático negro le propone al protagonista arruinado un puesto de director de museo. Si se inicia el reflejo de rechazo evocado más arriba, pronto lo inhibe una "muchedumbre de circunstancias", las de la normalidad, según nota el mismo personaje:

Primer momento: duda, inicio del proceso de rechazo:

> Estaba sentado en una silla *muy inmediata, vestía jaquet, su aspecto era correcto y su piel negra. Creo que fueron los ojos tan redondos,* los que me inquietaron.

Segundo momento: inhibición del proceso bajo el peso de la normalidad:

> No era un negro fantástico, era de carne y hueso y participaba con ingenua avidez en la muchedumbre de circunstancias nimias que dan su carácter inconfundible a la realidad... (Bioy Casares 1991: 181)

Bastan a veces nimiedades para cambiarlo todo, como, en este caso, el "jaquet" que vestía el diplomático.

4. LA MUJER: EVOLUCIÓN DE LOS TÓPICOS SEXISTAS

En *Del Diablo Mandinga al Muntu Mesiánico* (Tardieu 2002: 47-51), valoricé la erotización literaria de la mujer negra y de la mulata. Varios siglos de explotación sexual de estos seres humanos establecieron en la psique de los hombres unos estereotipos difíciles de extirpar, hasta entre la gente más educada, si nos atenemos a la lectura de *Patria o muerte* (2015) de Alberto Barrera Tyszka. El periodista venezolano Fredy Lecuna, para informarse en Cuba sobre los cuidados específicos prodigados a Hugo Chávez, contrae un matrimonio pactado con una cubana del programa de ayuda radicado en Caracas. No le conocía antes de la primera cita, lo cual explica lo fértil de su imaginación en relación con los rumores procedentes de la isla en torno a la libertad sexual (las "circunstancias" de Bioy Casares):

> Claro que a las dos de la tarde y bajo el sol vertical y baboso, podía imaginar algunas cosas más. Probablemente, esperaba a una mulata de treinta y dos años, con senos firmes y un vaivén mortal en las caderas. (Barrera Tyszka 2015: 85)

Estas imágenes, de recio abolengo o, mejor dicho, de un sustrato reactualizado por motivos sociopolíticos particulares de la isla, que, debido a la pérdida de control motivado por el efecto del calor, fantasean en su mente, pronto ceden el paso al dominio de sí mismo. Frente a Lorena, la hija del chofer negro Venus, no lo conseguía el protagonista de Alonso Cueto en *La venganza del silencio*:

> Alta, de ojos grandes y risueños, Lorena era un desafío a quienes la mirábamos. Una lenta elasticidad se extendía a lo largo de su cuerpo oscuro, de veinticinco años. Las piernas ansiosas y la mirada cristalina ya eran señales de un alma que buscaba romper los límites del mundo. (Cueto 2014: 42)

La mirada lúbrica del adolescente transforma a la chica en una especie de felino, según los criterios adoptados por la publicidad postmoderna (véase la "pantera negra" de las marcas de perfume o de pintura). Proyecta en ella sus propias "ansias", imaginando los goces de una posible lucha sexual, a sabiendas de que, en el reino animal, la hembra, por muy excitada que se encuentre, no se somete al macho sin resistir. Así pues, la evolución de la libido del joven, y de sus compañeros, se inscribe no sólo en la postmodernidad sino también en la historia de la capital peruana, en que la erotización de la mujer negra por la sociedad dominante le redujo a la condición animal. Para él, todo pasa como si no hubiera transcurrido el tiempo, como si estas mujeres siguieran aprovechándose de sus encantos exóticos para "romper los límites del mundo". O, por lo menos, para intentar salir de la mediocridad. Alonso Cueto – ¿cómo no verlo? – denuncia así la permanencia de los esquemas síquicos de parte y de otra, aunque por motivos muy disímiles. En vez de desaparecer con el peso de la evolución social, van adaptándose merced a nuevas circunstancias. Es lo que ocurre en la descripción de Bini, jinetera cubana, en la novela del uruguayo Daniel Chavarría, *El rojo en la pluma del loro* (2002):

> Más que como bella individualidad, Bini llamaba la atención por su tipo de criolla agreste, ante cuya buena fachada y desparpajo en el andar, nadie seguía de largo sin volverse para una inspección ocular de la retaguardia. Alta, tiposa, felina... (Chavarría 2002: 22)

Cuesta trabajo renunciar a exitosos términos de comparación. El mejor ejemplo será el recuerdo de algunas fórmulas, en particular la de Alejo Carpentier acerca de las negras de Surinam en *El siglo de las luces*, que le incitan a referirse a la exclamación de la reina de Sabá : "Nigra sum, sed fermosa, filiae Ierusalem. Nolite me considerare quod fusca sum quia decoloravit me sol" (Tardieu 2001: 45), sacada del *Cantar de los Cantares* (1, 5-6):"Soy morena, pero hermosa, hijas de Jerusalén [...] No miréis que soy morena: es que me ha quemado el sol".

El novelista cubano René Vázquez Díaz fue uno de los primeros en acordarse de la procedencia de la famosa exclamación en *Fredrika en el paraíso* (2000). En la memoria de la protagonista, la conocida feminista sueca Fredrika Bremer, surge el recuerdo de un grupo de mulatas a quienes había visto en el mercado de esclavos de Nueva Orleans:

> Había un grupo de mulaticas en venta. Haría faltar usar frases bíblicas, del *Cantar de los Cantare*s quizá, para describir la hermosura de aquellas jóvenes, la armonía de sus rasgos, la limpieza de sus miradas. A mí me llamó la atención una de ellas, con la que entablé conversación. Pronto noté que no sólo era bella: también era inteligente y de dulce trato (Vázquez Díaz : 41)

En *Las palabras perdidas*, el también cubano Jesús Díaz, tradujo de esta manera el impacto que le provocó a un personaje suyo la visión de una muchacha negra:

> ...De pronto descubrió a una muchacha tan bella como la reina de Saba, hacia la que el Flaco se dirigía ahora, y se quedó sin aire. Era muy alta, tenía los labios anchos y la piel negrísima, casi azul, los ojos grandes y asombrados, color café, la nariz aplastada, los senos altivos bajo la blusa blanca, las piernas largas como una gacela y un culo redondo y poderoso, donde el Flaco puso la mano (Díaz 1992: 33).

Ocho años después, se valió el novelista en *Siberiana* de elementos descriptivos similares, que lindan con tópicos muy comunes. El periodista Bárbaro Valdés se acordaría de sus lecturas pensando en su amor juvenil por su tía, tan bella como la reina de Sabá:

> Recorrió a su tía con la vista, palmo a palmo, orgulloso de aquella negra tan bella como la reina de Saba, que tenía a los blancos babeando a sus pies. Sí, Lucinda era una reina, muy alta, de tetas pequeñas y paradas, labios gruesos, ojos grandes y nobles, de cordera, pelo revuelto, sin desrizar, de negra orgullosa, espalda recta, caderas anchas, culo redondo y respingado y piernas larguísimas... (Díaz 2000: 23-24)

En estas dos citas surge la misma referencia a la Venus calípige, procedente a no caber duda de la lectura de *Guerra del tiempo* de Carpentier (Tardieu 2001: 45-46). Quizá aluda a este añejo origen literario, no sin cierto toque humorístico, el cubano Ronaldo Menéndez tratando en *La casa y la isla* de Ludmila que

> tenía un culo antológico, de esos que dejan con tortícolis a los turistas y a todo el mundo. Y unas tetas como naves espaciales flotando en la ingravidez de la vida. Y una cintura que parecía exprimida dentro de un corsé, solo que el corsé era su abdomen duro de negrita pendenciera (Menéndez 2016: 192).

Según parece Menéndez no estaba dispuesto a abandonar los clisés al respecto. En la misma novela, ya había dicho acerca de la maestra Marta Abreu que tenía

> un torso presidido por dos enormes tetas incapaces de ser disimuladas ni dentro de un saco de dormir. Caderas de diseño. Y un culo redondo de los que dan tortícolis a todo el que se cruza a su paso (Menéndez 2016: 58-59).

Quizá, a este respecto, por no tener miedo al uso de neologismos de su invención, se mostró más personal Canek Sánchez Guevara tratando en *33 revoluciones* de "una mulata ultracárnica" (Sánchez Guevara 2016 : 144). El cubano Alberto Garrido, en *Diana cazadora and Colorado Springs* (1999), se atrevió por primera vez a conceder a una blanca, la norteamericana Diana, de turismo en la isla, un atributo hasta entonces reservado a las negras por sus coterráneos literarios:

> Quien hubiera podido imaginar que tú, Cazadora, aparecerías con tu protagónico fondillo mercenario y esa sentencia de «América para las americanas» que saltaba por tus ojos brillantes. Qué encontronazo entre las dos culturas. Porque Diana tal vez no sabía lo que es amor de mulata, de una cubana dispuesta a defender sus mejores conquistas bajo este cielo y esta tierra (Garrido 1999: 209-210).

A Alberto Garrido le siguió los pasos en el intento de demitificación René Vásquez Díaz, autor de *Un amor que se nos va* (2006), cuyo protagonista se interesa por una muchacha blanca que se parece a una negra:

> Observé que, siendo blanca, tenía los labios como de negra. Una bemba abundosa como para pasarle la lengua muy despacio. [...] Era casi más blanca que Fotuto, o sea que era deslumbrante, como una negra confeccionada con harina de Castilla y leche de vaca Holstein. (Vázquez Díaz 2003: 59)

No era tan fácil ir en contra de la corriente. La acertada expresión enfática "diosa dahomeyana", de profundo alcance semiológico, forjada por Cabrera Infante a propósito de Nela en *La Habana para un infante difunto* (Tardieu 2002: 47), en una época de gran admiración por las tallas africanas, dejó una honda impronta en la literatura. Aparece de nuevo, aunque de un modo que la desprestigia algo, tratándose de un hombre, bajo la pluma de L. Padura en *La neblina de ayer*: "-No te asustes, coño, yo no soy policía - se apuró a explicar el Conde, pero el otro negó, incrédulo, moviendo su cabeza nigérrima y afilada de escultura dahomeyana." (Padura 2011: 210)

Tan atinado fue el procedimiento retórico que no lo despreció el propio A. Bryce Echenique en *Dándole pena a la tristeza*:

> Y así huyó también de la casa, cual esclava cimarrona, la guapísima y dicharachera Cecilia Santa Cruz, muy fina madera de ébano y una verdadera joya, tanto por su esmerado cumplimiento del deber, su elegante presencia, sus altivos modales, y además por esa gracia permanentemente tropical y un habla repleta de los más sabios y viejos refranes a los que se unía un vocabulario que sólo podía provenir de las más antiguas haciendas e incluso de las encomiendas y de sus encopetados propietarios coloniales, criollos o españoles. (Bryce Echenique 2012: 220-221)

Pero el quisquilloso novelista limeño no podía contentarse con la sola dimensión libidinosa de la expresión. Enriqueció el legado con referencias históricas evocadoras del mestizaje cultural que le confiere peculiaridad a Cecilia, haciendo así énfasis en la criollización del elemento negro de la población peruana.

La comparación de la belleza canónica de la mujer negra con una obra de arte, ideada por Cabrera Infante, no dejó indiferentes a sus admiradores, aun entre los extranjeros. Fue el caso del escritor guineano Tierno Monénembo, quien en su novela *Les coqs cubains chantent à minuit* (2015), le dedicó un incipit al autor de *Tres tigres tristes*. El narrador, un mulato en busca de su padre cubano, hizo de Idalina una "Joconda negra" : *"Elle pouvait avoir l'âge de ma mère, mais le temps, qui l'a à la bonne, lui a laissé son sourire de Joconde noire et ses fesses sans pli d'avant la révolution"* (Monénembo 2015 : 22).

Dicho esto, el principio de realidad no deja de manifestarse en el marco literario. No todas las mujeres negras de la ficción literaria son dechados de belleza, por motivos muy concretos como el atavismo de la pobreza que a generaciones de mujeres no les dejó preocuparse por los cánones estéticos vigentes en la sociedad o en la imaginación de los varones de la clase dominante. L. Padura está muy consciente de esto en *La neblina del ayer*:

> Una mulata de unos cuarenta años, peinada con trencitas atadas con cuentas de colores y enfundada en una licra a duras penas capaz de contener las libras excesivas de sus nalgas, parecía ser la dueña del negocio...

Más adelante, se muestra aun más realista el novelista cubano: "-Aquí no vive ninguna Carmen - respondió la mayor de ellas, una negra con brazos como jamones blandos." (Padura 2011: 213 y 253)

No se arredró Padura frente al cambio de registro impuesto por la verosimilitud. Pero su preocupación por respetarla no le impidió acudir de un modo indirecto a otro procedimiento, o sea el humorismo satírico, siendo los "jamones blandos", una... aspiración popular de no poca trascendencia en la época.

Evocando una lucha campal, originada en Cuba por la escasez de productos de primera necesidad, Roberto Ampuero fue más allá en este proceso de deconstrucción de los clisés literarios relacionados con la mujer negra, si nos atenemos al retrato nada convencional esbozado en *Nuestros años verde olivo* :

> En cosa de minutos todo se volvía caos, empujones, escupitajos, bofetadas e insultos, y mientras los caídos se arrastraban por el polvo aferrados a su libreta de abastecimiento y la jaba aún vacía, inevitablemente, casi como impulsada por una ley natural, entraba en escena una negra de dimensiones intimidatorias, brazos fuertes como troncos de ceiba y dedos como raíces de majagua, que, mordiendo un tabaco apagado, esgrimía un machete refulgente... (Ampuero 2000: 84)

La inversión asombradora no desemboca, como se podía esperar, en la figura de una marimacho a la usanza medieval – con la diferencia de que sería negra, lo cual no es poco –, sino en una transmutación que remite a la fuerza del reino vegetal en un contexto tropical, rasgo que tiene ... algo que ver con el realismo mágico.

El toque de remate lo dio René Vázquez Díaz sin ningún rodeo literario en *Un amor que se nos va*. Por la mediación de su personaje Yulmenkis, negra poco atractiva por su aspecto físico, protesta con guasa trivial en contra de los estereotipos forjados por sus predecesores en cuanto a la anatomía de las negras, que no difieren del racismo:

> -Pretender que todas las negras tenemos que ser culonas, tetonas y bollúas es puro racismo. Si no me quieren así, pues al carajo, que no me quieran. (Vázquez Díaz 2003: 132)

La transmisión de los tópicos tan conocidos acerca del personaje negro en la literatura hispanoamericana permitió la permanencia de los genes más resistentes por selección natural, diríamos, acorde con la lenta evolución social del afroamericano, con leves transformaciones que remiten a menudo a la imaginación de los autores, atentos a la movediza guasa popular. Pero es verdad también que empiezan a producirse trastornos genéticos que van más allá de las sencillas mutaciones que hemos notado, como ocurre en los últimos ejemplos presentados. Obviamente a no pocos novelistas les van interesando cada vez más las circunstancias del prejuicio racial que

les llevan a deconstruir su expresión con un despiadado realismo que se vale de los artificios de la ficción literaria para seducir y convencer al lector.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Faciolince, Héctor. 2004. *Angosta.* (Barcelona: Seix Barral).

Ampuero, Roberto. 2000. *Nuestros años verde olivo.* (Santiago de Chile: Planeta).

Barrera Tyszka, Alberto. 2015. *Patria o muerte.* (Barcelona: Tusquets).

Bioy Casares, Adolfo. 1991. "El lado de la sombra", *Historias fantásticas.* (Madrid: Alianza Editorial).

Bryce Echenique, Alfredo. 2012. *Dándole pena a la tristeza.* (Barcelona: Anagrama).

Castilli, Abelardo. 2003. "Noche para el negro Griffiths", *Las panteras y el templo.* (Buenos Aires: Seix Barral).

Cueto, Alonso. 2014. *La venganza del silencio.* (Lima: Planeta).

Chavarría, Daniel. 2002. *El rojo en la pluma del loro.* (Barcelona: Mondadori).

Díaz, Jesús.1992. *Las palabras perdidas.* Barcelona: Ediciones Destino. (2000). *Siberiana.* (Madrid: Espasa Calpe).

Estévez, Abilio. 2015. *Archipiélagos.* (Barcelona: Tusquets).

Fallas, Carlos Luis. 2000. *Mamita Yunai.* (San José de Costa Rica: Editorial Costa Rica).

Fuentes, Carlos. 1999. *Los años con Laura Díaz.* (Madrid: Alfaguara).

Garrido, Alberto. 1999. "Diana cazadora and Colorado Springs", *El muro de las lamentaciones. Nuevos narradores cubanos* (2000). (Madrid: Siruela).

González, Tomás. 2007. *Primero estaba el mar.* (Barcelona: Belacqva).

Menéndez, Ronaldo. 2016. *La casa y la isla.* (Madrid: Alianza Editorial).

Monenembo, Tierno. 2015. *Les coqs cubains chantent à minuit.* (Paris : Seuil).

Mveng, Engelbert. 1972. *Les sources grecques de l'histoire négro-africaine.* (Paris: Présence africaine).

Padura, Leonardo. 2011. *La Neblina de ayer.* (Barcelona: Tusquets).

Parra, Teresa de la. 1996. *Las memorias de Mamá Blanca.* Edición crítica de Velia Bosh, coordinadora, (Madrid: Colección Archivos).

Prado, Daila. 2012. *José Francisco, Esclavo.* (Córdoba [Argentina]: Raíz de Dos)

Restrepo, Laura. 2005. *La Isla de la Pasión.* (México: Alfaguara).

Restrepo, Laura. 2005. *Leopardo al sol.* (Bogotá: Alfaguara).

Restrepo, Laura. 2016. *Pecado.* (Barcelona: Alfaguara).

Ribeyro, Julio Ramón. 1994. "De color modesto", *Cuentos completos.* (Madrid: Alfaguara)

Sánchez Guevara, Canek. 2016. *33 revoluciones.* (Barcelona: Alfaguara)

Sarduy, Severo. 1990. *Cocuyo*. (Barcelona : Tusquets)

Tardieu, Jean-Pierre. 1977. *Le Noir dans la littérature espagnole des XVI^e et XVII^e siècles*. Thèse de spécialité, Université de Bordeaux III, sin editar.

Tardieu, Jean-Pierre. 2002. *Del diablo mandinga al muntu mesiánico. El negro en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. (Madrid: Editorial Pliegos).

Tardieu, Jean-Pierre. 2010. « Del "cafre" al "negro inteligente y orgulloso". El negro en la *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez », *Bulletin of Hispanic Studies* (87 /1), (Universidad de Liverpool, Reino Unido).751-767.

Vallejo, Fernando. 1999. *El río del tiempo*. (Bogotá: Alfaguara)

Vargas Llosa, Mario. 1988. *Elogio de la madrasta*. (Barcelona: Tusquets).

Vargas Llosa, Mario. 2000. *La Fiesta del chivo*. (Madrid: Alfaguara).

Vargas Llosa, Mario. 2003. *El paraíso en la otra esquina*. (Madrid: Alfaguara).

Vargas Llosa, Mario. 2013. *El héroe discreto*. (Madrid: Alfaguara).

Vargas Llosa, Mario. 2016. *Cinco esquinas*. (Barcelona: Alfaguara)

Vázquez Díaz, René. 2000. *Fredrika en el paraíso*. (Caracas: Monte Ávila Editores).

Vázquez Díaz, René. 2003. *Un amor que se nos va*. (Barcelona: Editorial Montesinos).

Vázquez Díaz, René. 2004. "Le gamín amoureux" ("El niño enamorado"), *Exilia*. Traduit par Bernard Michel. (Paris: José Corti).