

ENSAYO

Interrumpir la vida esclavizada - liberar el alma de un(a) hijo(a): narrativas insurgentes en las artes sobre el uso político del cuerpo en mujeres esclavizadas¹

Interrupt Enslaved Life - Free the Soul of a Child: Insurgent Narratives in the Arts on the Political Use of the Body by Enslaved Women

Meyby Soraya Ugueto-Ponce²

Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas /
Instituto de Investigaciones Estratégicas sobre África y su Diáspora, Venezuela
meybyuguet@yahoo.es

A pesar de la violencia y escisión de los cuerpos de africanas y afrodescendientes durante el desarrollo del régimen esclavista, estas tomaron decisiones ante los controles necropolíticos del momento. En este ensayo, analizo la interrupción del embarazo de mujeres esclavizadas como una respuesta de resistencia ante el desarrollo material de la esclavitud, es decir, el uso político del cuerpo para evitar reproducir mano de obra servil, interrumpiendo la posible vida esclavizada y liberando el alma de un(a) hijo(a). A través del análisis de las obras de la artista plástica Joscelyn Gardner y de pasajes de la literatura

autobiográfica afrocaribeña de Maryse Condé, reflexiono sobre la construcción de una narrativa insurgente que parte de la agencia de estas mujeres durante la esclavitud. Desde una perspectiva decolonial, afrofeminista y antirracista, hago un abordaje metodológico centrado en el arte como vía de reflexión-transformación del pasado colonial. Luego, relato el proceso creativo de la pieza de danza *Memorias danzadas* —aún en construcción— para proponer una narrativa insurgente desde el movimiento. Concluyo que es necesario problematizar el imaginario de pasividad y sumisión que ha predominado sobre la

¹ El presente ensayo es una versión ampliada y mejorada de la ponencia titulada *Interrumpir la vida esclavizada - liberar el alma de un(a) hijo(a): uso político del cuerpo de la mujer negra en condición de sujeción*, ofrecida en la I Jornada de Historia Feminista, Centro Nacional de Historia, Caracas, el 22 de noviembre de 2018.

² Afrovenezolana. Doctora en Antropología. Investigadora y militante en las áreas de las identidades políticas afrodiaspóricas en contextos coloniales y poscoloniales, y su articulación con la religión, el cuerpo, la alimentación y la memoria social. Intérprete, docente e investigadora en danza tradicional venezolana. Activista en Trenzas Insurgentes - Colectivo de Mujeres Negras, Afrovenezolanas y Afrodescendientes; y en La Alpargata Solidaria - Sistema de Intercambio Solidario de Caracas.

esclavitud doméstica, problematizarlo construyendo narrativas desde el arte con el fin de enriquecer los perfiles de identidades políticas sobre el papel jugado por la mujer negra en su vida y la de sus seres queridos, y ante el sistema esclavista. Insurgir desde el arte contra el racismo estructural con referentes nuevos, críticos y propios.

Introducción

Parecía no haber cabida para más dolor. Lo que describía el historiador mientras guiaba al grupo por las oscuras y densas mazmorras del castillo-prisión era infame. Nada podía superar el hecho de haber sido condenadas al maltrato, al encierro y al hacinamiento, sin haber sido culpables de nada. Más aún, mientras escuchaba y veía, pensaba que no había nada peor que haber sido separadas de sus familias, de sus tierras, de sus sueños, en fin, de sus vidas. Pero no fue así: solo bastó llegar al centro del recinto, solo se necesitó estar allí para imaginar, tras la escucha atenta del guía local, cómo el gobernador, desde su habitación en el piso de arriba, escogía a aquella africana que iba a satisfacer sus deseos lascivos. Con perfecta modulación y serenidad, pero sin desdén, el comprometido ghanés describía cómo los cuerpos de las esclavizadas eran golpeados, aseados, conducidos, usados, preñados, desechados y hasta asesinados,

todo a disposición del amo. Si el vientre de alguna de ellas lograba anidar tras espeluznante experiencia, esta criatura podía no nacer en manos de los europeos por una simple cuenta matemática; de igual manera, podía verse truncado su paso a la vida por la misma voluntad de la madre, pero esta vez por otra razón: la de evitar traer al mundo un hijo esclavizado (Castillo de Elmina, Ghana, 2018).

Logré escribir estas palabras meses después de llegar de Ghana, África, luego de haber formado parte de un grupo de iberoamericanos que visitamos el Castillo de Elmina en septiembre de 2018, a propósito de un encuentro de movimientos sociales, organizaciones y partidos políticos de todo el mundo que nos dimos cita en Winneba, Accra, para la tercera conferencia sobre panafricanismo.

Fue la mujer quien murmuró o gritó: «(Coman tierra, no tengan hijos para la esclavitud); la tierra para ser estéril; la tierra para morir». Así, a veces fue la mujer la que se negó a llevar en su vientre el beneficio del amo. La historia de la institución familiar en Martinica se apuntala con este rechazo. Es la historia de un enorme aborto primordial; la palabra que queda en la garganta con el primer grito (Glissant, 2005, p. 130).

Con estas palabras, el filósofo, poeta y ensayista martiniqueño Édouard Glissant

delinea las implicaciones psicosociales y antropológicas que tuvieron las decisiones forzadas que sobre sus cuerpos tomaron algunas africanas y descendientes para intentar incidir, desde la escala más pequeña, en la trata negrera y el avance material del capitalismo. «Es la historia de un enorme aborto primordial», dice Glissant para referirse a la familia caribeña y, por extensión, a la familia afrodiaspórica. Una evidente huella emocional que ha hecho estragos en la reconstrucción de nuestras sociedades desde ese momento hasta nuestros días.

Al transcribir el relato con el que abro este ensayo, muy conmovida por lo experimentado, recuerdo lo que quizá pudo haber sido producto de un juego entre realidad y ficción, no sé si construido por mí o por el historiador ghanés Ato Ashun cuando nos guiaba en el recorrido: «Ese instante antes de llegar a la puerta del no retorno fue el último momento en que muchos de ellos volvieron a ver a sus esposas o esposos, hijos o hijas, luego de meses de encarcelamiento». Se refería al salón que antes fue espectador de un dolor profundo y que volvía, siglos después, a ser testigo de nuevos llantos y gritos que no pudieron contenerse ante aquella deshumanizadora puerta que estaba ante los ojos de quienes lo visitábamos. Sucumbí, pero, luego de calmar un dolor que no era solo mío expresado en llanto, terminé diciendo:

La puerta del no retorno es mentira;
estamos aquí hoy para que nuestros

ancestros regresen a África a través de nosotros, pero sobre todo para curar las heridas que ese momento tan terrible de la historia dejó a la humanidad.

El estudio de las políticas de hacer morir y dejar vivir aplicadas a mujeres durante la esclavitud y de las estrategias que estas usaron para resistirse ante estos necrocontroles, o ser ellas quienes los agenciaran tras una conciencia de esta lógica de muerte, es una tarea necesaria para la reconstrucción de la historia de la mujer negra en las Américas. La literatura transatlántica con enfoque de género y dedicada a comprender la vida social de las mujeres descendientes de africanos, maternidad, cuidado, lactancia y trabajo ha volcado ahí su interés a partir de la década de los ochenta del siglo pasado, con mucho menos exponentes en Hispanoamérica (Féres da Silva Telles, 2018). Para el caso de Venezuela, el estudio sobre las mujeres también ha seguido este curso. Esta deuda comenzó a saldarse hace casi dos décadas, tras las primeras investigaciones que sobre la mujer en general y la mujer esclavizada en particular ya se han adelantado, con un énfasis particular en la historia (Dávila Mendoza, 2009; Díaz, 2004; Laurent-Perrault, 2012, 2015, 2018; Quintero, 2008; Rojas, 2014; Taylor, 2011; Zambrano, 2014). La historiadora venezolana Inés Quintero nos anima sobre:

las posibilidades que ofrece la exploración y análisis de los testimonios, denuncias, reclamos, vivencias y pa-

receres de las esclavas como una manera de profundizar el horror y violencia del régimen de la esclavitud en Venezuela y también como una forma de conocer las contradicciones, conflictos y problemas que suscitó en las esclavas su condición femenina a la hora de procurar la obtención de su libertad, como madres, como esposas, o como concubinas de sus amos [el resaltado es mío] (2008, p. 79).

Por ello, el objetivo de este ensayo es reflexionar sobre las decisiones que algunas mujeres africanas y afrodescendientes tomaron sobre sus cuerpos, sus vidas y sus futuros hijos e hijas durante la esclavitud, pero no solo desde la perspectiva histórica, sino también desde el análisis de las artes como un potente dispositivo de acercamiento, traducción y transformación de la interpretación que tenemos sobre la sociedad colonial y los imaginarios que se han erigido hasta ahora sobre ella y los sujetos que la conformaron.

Haré esto a través de una metodología que toma elementos de la autoetnografía no solo de la propia autora, sino de las obras plásticas y literarias de Joscelyn Gardner y Maryse Condé. Finalmente, reflexionaré sobre un proceso creativo alrededor de la danza del grupo Trama-Danza, el cual dirijo y se encuentra aún en ejecución, pero detenido temporalmente por la pandemia de la COVID-19. El objetivo no solo es proponer un acercamiento metodológico centrado en interpretar el arte que

se hace desde la conciencia de las opresiones de género, raza y clase como vía de reflexión-transformación de nuestra mirada de la Colonia, sino también como una forma de curar heridas transgeneracionales que aún sobreviven en nuestras sociedades. Pero, sobre todo, el objetivo es insurgir con narrativas que desafíen los imaginarios prejuiciados existentes sobre la esclavitud femenina, a partir de la traducción que de esta hicieran artistas plásticos, escritoras(es) y bailarines(as).

Uso político del cuerpo de la mujer en condición de sujeción: el aborto como estrategia de resistencia ante el sistema esclavista

Existen estudios que demuestran diversas respuestas de resistencia de hombres y mujeres durante la esclavitud, como, por ejemplo, suicidios, infanticidios, huelga de brazos caídos, cimarronaje, rebeliones, fundación de pueblos de negros libres (Moscoso, 1995). La participación de africanos y afrodescendientes en lo que se llamó oficios «baxos y serviles» (Brito Figueroa, 1990, p. 276) ha sido vista en las últimas décadas como formas de sortear los embates de la esclavitud desde una perspectiva no violenta. Por otro lado, en la condición de esclavitud doméstica, existió la posibilidad de construir una red de contactos y de información por las relaciones sociales, comerciales, religiosas, políticas y militares a la cuales se tenía acceso desde esta condición, diferente a la de otros africanos y descendientes en

condición de ruptura, rebelión o negociación ante el sistema (Ugueto-Ponce, 2015).

En el caso particular de la esclavitud femenina, se han adelantado estudios en los que se detallan diversas estrategias ejercidas por mujeres esclavizadas para evitar los rigores del sistema, para hacer sus vidas, la de sus esposos y las de sus hijos e hijas más llevaderas, y, por supuesto, para conseguir la libertad (Arrelucea, 2007; Dávila Mendoza, 2009; Laurent-Perrault, 2015; Quintero, 2008; Vergara Figueroa y Cosme Puntiel, 2018). Las peticiones de libertad y de resguardo de ciertos derechos ante las autoridades civiles y eclesiásticas han sido uno de los principales ejemplos visibilizados durante la última década, de donde se perciben grandes esfuerzos de las esclavizadas para presentar, incluso hasta en desdén de su propia humanidad, argumentos que les permitieran salir de la sujeción o mejorar las condiciones de esta, así como las de su futura descendencia. Esta forma de resistencia ha sido denominada de varias maneras, desde la idea más general de «cimarronaje jurídico» (García, 1989, pp. 61-62, 1996, 2005), «cimarronaje de corta duración» (Laurent-Perrault, 2015) o «cimarronaje legal temporal» (Laurent-Perrault, 2018, p. 90), o actitud «legislativa femenina» (Arrelucea, 2007) hasta las llamadas acciones que llevaron a agenciar sus «derechos personales» (Dávila Mendoza, 2009).

Ahora bien, ¿qué sucede con aquellas prácticas individuales y no visiblemente

te violentas que se ejecutaron al margen de la ley? ¿Cómo se pueden interpretar aquellas prácticas que intentaron, en una mínima escala, al menos incidir en el avance material del sistema esclavista, sin violentar drásticamente la estructura de opresión o interferir a partir de las fisuras que el sistema legislativo dejaba? ¿Pueden entenderse bajo esta misma lógica de resistencia cultural estas acciones confinadas a la clandestinidad? Sostengo que sí. El hecho de que mujeres africanas y sus descendientes tomaran decisiones sobre sus cuerpos, incluso con el riesgo de morir, ante los controles necropolíticos que les fueron aplicados al momento y por la práctica abortiva misma es también una muestra más de las variadas estrategias de resistencia ejercidas que, a diferencia de los casos anteriores, se practicaron en la mayoría de las veces al margen de las leyes o aprovechando las fisuras que estas dejaban.

Estos mecanismos [el aborto] fueron parte de las estrategias de resistencias de las mujeres negras esclavizadas para lograr no solamente su libertad y la de sus hijos, sino también para romper con los códigos legales y las dinámicas económicas la matriz de poder y dominación de la sociedad colonial y moderna (Hernández Reyes, 2018, p. 48)

La reflexión sobre la interrupción del embarazo en la esclavitud negra colonial nos acerca al conocimiento que ellas poseían

en torno a procesos de salud y enfermedad, vida y muerte; a sistemas complejos de conocimiento, como la partería y su confinamiento al ámbito de lo ilegal, la ignorancia y la barbarie; y, al mismo tiempo, a la colectivización de esta práctica entre mujeres negras:

Las raras menciones en la literatura colonial a las prácticas abortivas se debe a que el conocimiento y el manejo de plantas antifertilizantes pertenecían a la cultura de las mujeres. Las que se distinguían como curanderas, no eran solo parteras que ayudaban a otras mujeres a llevar a feliz término sus embarazos. Eran médicas, yerbateras, consejeras que ayudaban igualmente a hombres y mujeres. Eran personas estimadas por el grupo social al que pertenecían e indispensables en decisiones familiares críticas. Su sabiduría en el conocimiento de las plantas la habían logrado a través de centurias de observación y de experimentación. Además, el arte de curar estaba vinculado al espíritu de la maternidad, que combinaba en forma ideal, la sabiduría y entrega nutricia, la ternura y la técnica. Las parteras operaban dentro de una red de ayuda mutua femenina en donde la presencia de los hombres no estaba legitimada (Dueñas, 1996, p. 46)

La literatura histórica sobre la práctica del aborto intencional en la sociedad colonial en países como Colombia (Dueñas, 1996;

Gutiérrez Urquijo, 2009; Soto Lira, 1992) coincide en su condena como delito tras las inconsistencias en definir la vida humana y luego las determinaciones religiosas en la aplicabilidad legal. Esto condujo a que se estableciera como una práctica oculta entre africanas y descendientes, las cuales evitaban ser descubiertas para evitar ser castigadas.

Lo específico y difícil del tema ha sido reorientado desde narrativas artísticas. La literatura ha sido la más explorada, principalmente a partir de la corriente intrahistórica y autobiográfica; las artes plásticas, por su lado, han avanzado también en ello. Considero que, para el caso venezolano, las artes escénicas podrían constituir un poderoso dispositivo comunicacional para ahondar en estas representaciones.

Parto de los planteamientos de la feminista afrocolombiana Astrid Cuero Montenegro, quien habla, por un lado, de la experiencia para la construcción de conocimiento y el análisis de las opresiones desde los cuerpos que las viven y las resisten, como reto de los feminismos negros; y, por otro lado, de la importancia de traducir estas experiencias a otros lenguajes simbólicos, como el arte en sus distintas plataformas (Cuero Montenegro, 2017). Considero necesario construir nuevas subjetividades en las generaciones actuales, con una sensibilidad interseccionada por los debates en torno a cuerpos de mujeres empobrecidas y racializa-

das. Y, para el caso específico del aborto, es importante reconocer la existencia de un horizonte histórico particular sobre esta práctica, la cual no está centrada en el debate liberal sobre el cuerpo individual, sino, más bien, en una lógica que parte de un sentimiento profundamente colectivo, en el que el cuerpo y el aborto como acción política se ponen al servicio de todo un grupo cultural y en contra de un sistema opresor que no es solo patriarcal, sino racializado.

Así, entonces, el cuerpo negro tiene una importancia capital para la comprensión de los procesos actuales de lucha contra diferentes formas de opresión. Seguimos a Csordas cuando dice que la cultura se fundamenta en el cuerpo humano (1994), que este es un importante locus desde donde se basa la reconstrucción cultural (Farnell, 1999; Halliburton, 2002; Lock, 1993), y asumiendo que gran parte del soporte experiencial de las culturas afrodescendientes está atado al cuerpo, por haber sido este el signo desde el cual se definió el ser africano, o más bien el no-ser (Fanon, 1952/1973), a partir del siglo XV y por la racionalidad moderna/colonial. La reflexión sobre el uso político que hicieron estas mujeres sobre sus cuerpos, y su representación en las distintas plataformas artísticas, resulta altamente interesante y necesaria para contribuir a la construcción de una historia de las mujeres en Venezuela, desde la perspectiva de la etnicidad, el antirracismo y una forma de «feminismo negro», o un corpus de conocimiento con-

tra el patriarcado sobre el que aún se está reflexionando en Venezuela.

Joscelyn Gardner y Maryse Condé: narrativas insurgentes sobre las mujeres esclavizadas

Al reflexionar sobre las formas, las estructuras y los medios expresivos a partir de los cuales son posibles las relaciones entre arte, cultura y política, hay que destacar la capacidad de enunciación que tiene la obra en relación con el mundo que rodea al artista. Sin embargo, no se trata, entonces, de un procedimiento a partir del cual la obra de arte sería el resultado de un compendio de medios expresivos que copiarían los problemas del entorno; por el contrario, el objetivo estaría centrado en reformular o hacer emerger una realidad nueva que confronte al mundo social desde sus contradicciones. En este sentido, la fuente a partir de la cual es posible el hecho creativo no está situada solamente en la interioridad subjetiva de un artista que comprende su mundo, sino en la relación social, en la interacción con otras realidades, en la que surgen nuevos caminos comprensivos. Se parte de la necesidad de comprender el arte que se crea desde el compromiso político como el resultado de la articulación de imaginarios, discursos y subjetividades, que violentamente irrumpen frente a las imposiciones hegemónicas de sentido, mostrando sus contradicciones y confrontado sus vacíos, para construir nuevas formas de diálogos con lo históricamente definido como los

«otros» frente a las imposiciones de un mercado, un discurso institucional y un sistema que los invisibiliza.

Este lugar de enunciación envuelve a la obra de arte en las tensiones presentes en los cambios sociales, económicos y políticos que constantemente nos construyen como sociedad. En ese sentido, (1) ¿cómo el arte puede ser una vía de reflexión-transformación de nuestra mirada hacia el pasado colonial?; y (2) ¿de qué manera el arte puede ser una vía para curar heridas transgeneracionales, en tanto que se sitúa en la búsqueda de movilizar las sensibilidades? Para aproximarme a algunas respuestas, he escogido reflexionar sobre aspectos puntuales de las obras *Retratos creoles III*, de la artista plástica barbadense Joscelyn Gardner (2012); y de la novela autobiográfica *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (Condé, 1986/2014), de la guadalupeña Maryse Condé. Se trata de dos trabajos que plantean un discurso desde la visión de la mujer afrocaribeña. La producción artística de estas dos mujeres se construye en franco diálogo con las realidades sociales de las cuales son parte cada una de ellas —o de las que hablan—, y reconstruyen el sentido silenciado de sus historias culturales a través del involucramiento de sus propias subjetividades en las formas de expresión y de narración. Además, constituyen no solo una forma de mostrar descarnadamente el dolor interno, individual y colectivo de las mujeres de la época, sino que se convierten en traductoras de discursos,

emociones, vivencias y acciones que actualizan los debates de asimetrías persistentes y que pueden dar paso a procesos de resiliencia en la actualidad.

Trabajar el conflicto desde el arte como una forma de vincularse a las realidades vividas por los sujetos subalternizados es necesario para liberar el peso histórico y la carga negativa que lo constituye; resignificarlo a través del acercamiento artístico es una vía para construir procesos de resiliencia en las nuevas generaciones, para develar la memoria oculta; resignificar el presente es una manera simbólica de reparación en tanto que hay una estrecha vinculación entre memoria y arte. Existe también la oportunidad de comprender mejor el pasado desde la humanización de los personajes, su cotidianidad, la historia con hache minúscula. No solo lo ocurrido fue violento: el ocultar el hecho mismo es también una violencia que perpetúa la asimetría, la injusticia, y puede condenar a reincidencias. Develarlo, desde el accionar de un artista situado, que se interroga sobre su lugar en la historia para definirse en un diálogo con y para su realidad, que se expresará luego en un discurso propio, resignificado, problematizado, es un camino hacia la sanación de injusticias y desigualdades históricas. A continuación, pasaré a analizar estos trabajos tomando pequeños detalles escogidos de las obras, a la luz de estas conexiones entre arte, cultura y política desde una perspectiva decolonial, antirracista y despatriarcal que pone a las mujeres negras en el centro.

Gardner, litografías de la re-existencia

Retratos creoles III pertenece a una serie de litografías que Joscelyn Gardner ha desarrollado desde el año 2000. Este grupo de 13 obras son retratos de mujeres de ascendencia africana con distintos trenzados en sus cabellos, conectados a objetos de control corporal —yugos, cadenas y cepos— que fueron usados como castigo a esclavizadas acusadas de interrumpir sus embarazos. En esta composición, se incluyen acuarelas coloreadas a mano de 13 especímenes botánicos a los cuales se les atribuyen propiedades abortivas³.

Los grabados evocan en conjunto una suerte de útero, dada la forma que adquieren los tres elementos que los constituyen, pero, al mismo tiempo, sin perder la individualidad de cada uno de estos, se puede visualizar un discurso que parte del trenzado para hablar del cuerpo femenino, del cepo para hablar del control que sobre este se ejercía y de la planta como símbolo de la respuesta ante este control. Es decir, una narrativa plástica sobre la esclavitud, pero también sobre su resistencia.

Gardner, a partir de la composición muy sencilla de estos tres elementos —el trenzado, el cepo y la planta—, no necesariamente vinculados entre sí, nos presenta un juego entre la individualidad y la universalidad de mujeres que no existían en

el relato de la historiografía oficial, pero que son traídas a la actualidad en una suerte de re-existencia a través del arte. La barbadense no nos muestra los rostros de las mujeres que agenciaron sus cuerpos, pero nos dice sus nombres; mantiene su anonimato, como quien respeta la historia que ha sido contada en secreto, al ofrecernos solo la parte trasera de su cabeza, pero, al mismo tiempo, singulariza a la esclavizada al resaltar su única forma de peinarse, al colocar su nombre asociado a una planta, que no solo adorna y embellece la obra, sino que habla del conocimiento y uso que sobre la botánica poseían las mujeres esclavizadas. Cada uno de los grabados imprime personalidad a las mujeres que son hoy protagonistas y nos muestra, a su vez, el uso que hicieron de sus cuerpos a través de un conocimiento propio.

Por otro lado, la irrupción del cepo en la composición de la pieza narra los horrores objetivados del régimen esclavista al singularizar también los distintos tipos de instrumentos con los cuales se infligían los castigos a las esclavitudes, en este caso a aquellas acusadas de practicarse abortos. Cepos, cadenas y yugos se presentan en una tonalidad gris, a diferencia del resto de los elementos del grabado, en una suerte de presencia sombría y cruel.

Clarissa, Yara, Prue, Sibyl, Catalina la Vieja, Yabba, Mirtilla, Abba, Nago Hanah,

³ Pueden verse las trece litografías de *Retratos creoles III* en la página web de la artista: <https://www.joscelyngardner.org/creole-portraits-iii> (Gardner, 2012).

Quamina, Mazerine, Nimine, Lilith, nombres de seres humanos, de mujeres que pertenecen a un horizonte cultural por su signo estético, aparecen asociadas a 13 plantas abortivas de la época, pintadas a color en acuarela. Se destaca en el dibujo de cada pieza una hermosa flor aparentemente inofensiva, pero que, al contrario, tiene poderosas facultades sobre la vida y la muerte de quien la sabe usar. No es casual que la artista asocie el nombre de cada esclavizada a una planta, a la cual, además, le incorpora el nombre científico al estilo de los estudios naturalistas de la época. Esto, en este caso, también habla de la opresión sobre la mujer blanca privada de alcanzar estudios. De esta manera, resalta Gardner cómo las mujeres africanas y descendientes manejaban el conocimiento sobre su entorno, es decir, un vasto conocimiento etnobotánico, de la partería, de la relación holística entre la vida y la muerte.

La creatividad y variedad de formas de peinarse mostrados en los grabados, lo denso y opaco de los cepos, cadenas y yugos a los cuales están atados, y los 13 delicados pero poderosos especímenes botánicos finamente coloreados en acuarela, como continuación de estos instrumentos de control corporal, hacen de esta obra una propuesta para la re-existencia de mujeres afrocaribeñas esclavizadas. El trabajo de Gardner reconstruye el relato de un tipo de agencia, de aquellas mujeres que se encontraban en condición de sujeción y, aun así, optaron

por tomar decisiones sobre sus cuerpos, al dar cese a la vida futura de sus hijos e hijas para no beneficiar al amo. La serie *Retratos creoles III* es una propuesta estética que muestra un juego entre la visibilización y la singularización de mujeres que no protagonizan el relato historiográfico; es un juego entre el anonimato y su nombramiento a través de la singularización estética al peinarse, de la sujeción y la resistencia, que, a pesar del necrocontrol externo que significaban la esclavización y la violación para la reproducción de mano de obra esclavizada, se inscriben en una nueva subjetividad que amplía el horizonte de acciones que pudieron darse durante la condición de sujeción de una mujer esclavizada en el Caribe barbadense y el resto de las Américas.

Condé, autobiografía de un saber

Yo, Tituba, bruja negra de Salem es la historia de una mujer negra nacida libre en la isla de Barbados, luego de haber sido engendrada tras una violación por un marino inglés durante el viaje transatlántico en el barco negrero. La historia de Tituba, guiada por la afrocaribeña Maryse Condé, su autora, es la visión del régimen esclavista desde la subjetividad de una mujer africana que sufre, ama, vive y hasta persiste luego de su muerte como la voz presente de una ancestral. Desde sus distintas condiciones, libre o esclavizada; desde su posición como amante sin ataduras de género, edad ni condición; como

gran concedora del mundo espiritual y de las plantas, Tituba nos muestra descaradamente las crueles cotidianidades de la sociedad esclavista y sus sentimientos ante esta barbarie. Maryse Condé reta los imaginarios que sobre el negro y la mujer esclavizada se han construido en la sociedad y en la academia. Por ejemplo, nos habla de cimarrones que traicionan a sus hermanos afrodescendientes; de blancos pobres con desventajas en la estructura social; de esclavizados domésticos hábiles y astutos que utilizaban el servilismo como ardid para conseguir márgenes de acción y libertad; de esclavizados que disfrutaban de su sexualidad a pesar de las limitaciones impuestas por la sujeción; y, por supuesto, nos habla de los sentimientos encontrados en torno a la maternidad de mujeres negras y blancas.

En esta novela, presenciamos los abusos que el sistema esclavista infligió a la mujer negra, a través de acusaciones falsas —como el núcleo de la novela—, golpes, violaciones, muertes y, sobre todo, a través de controles sobre sus cuerpos. Estos la llevaron a tomar decisiones que trastocaron la voluntad de ser madre, incluso poniéndola en duda, cuestionando el sentido de la vida y la esperanza, negando así el amor maternal de la propia descendencia. Para ejemplificar este aspecto, repasemos un pasaje de la novela en el que Tituba, luego de presenciar el ahorcamiento de una mujer acusada de bruja y de revivir el sufrimiento que de niña padeció al ver el asesinato de su

madre de la misma forma, nos confiesa: «Fue justo después de este incidente cuando me di cuenta de que llevaba un hijo en mis entrañas y decidí matarlo» (Condé, 1986/2014, p. 65). Ya sabemos qué tipo de mundo padecieron las esclavitudes que las impulsaron a decidir privarse del amor maternal por su propia voluntad. Sabemos de igual forma sobre la magnitud del sufrimiento vivido, el cual les hizo pensar que la muerte era la única alternativa ante el infierno terrenal. Las siguientes líneas en la novela parecen explicarlo mejor: «En mi triste existencia, exceptuando los besos robados a Betsey [hija pequeña del amo Samuel Parris] y los secretos intercambiados con Elizabeth Parris [esposa del amo Parris], los únicos momentos de felicidad eran los que yo pasaba con John Indiano [esposo de Tituba]» (Condé, 1986/2014, p. 65). Tituba lo detalla de la siguiente manera:

Para una esclava, la maternidad no es una dicha. Equivale a expeler hacia un mundo de servidumbre y abyección a un pequeño inocente cuyo destino le será imposible cambiar. Durante mi infancia había visto a esclavas asesinar a su recién nacido clavando una larga espina en el huevo aún gelatinoso de sus cabecitas, o cortando el cordón umbilical con un cuchillo untado de veneno o también abandonándolos de noche en algún lugar frecuentado por espíritus irritados. Durante mi infancia había **oído**

esclavas intercambiar recetas de pociones, de lavatorios, de inyecciones que esterilizan las matrices para siempre y las convierten en tumbas tapizadas de sudarios es-carlatas [el resaltado es mío] (Condé, 1986/2014, pp. 65-66).

Este fragmento, además de hablarnos de las contradicciones que las mujeres esclavizadas vivían en torno a los sentimientos de maternidad y a la decisión sobre hacer morir a hijos e hijas nacidos, nos muestra un amplio conocimiento desarrollado sobre el cuerpo humano, las plantas y lo espiritual. Es precisamente este conocimiento, que la protagonista aprendió desde muy niña gracias a una mujer que la acogió al quedarse huérfana, el que la hace sufrir durante toda su vida, pero también el que la mantiene conectada con su ancestralidad y le permite disfrutar de momentos especiales de su sexualidad. Tituba es bruja porque conoce; porque conoce su ambiente, sabe sanar con hierbas: conoce la fuerza espiritual que habita en ellas y puede comunicarse con el mundo de los muertos constantemente. La política de hacer morir como lógica de poder, economicista, no solo exterminó personas, no solo confinó, usó, maltrató, escindió, violó y explotó cuerpos, sino que sostuvo una práctica constante de exterminio intelectual, al eliminar el conocimiento que seres humanos esclavizados construían constantemente en la búsqueda incansable por existir.

Memorias danzadas: propuesta para una narrativa insurgente en movimiento

Estas narrativas, mis propias experiencias con las subjetividades de las mujeres esclavizadas —como la que viví en Ghana—, y la lectura de las obras de otras mujeres afrocaribeñas como Michel Ascencio (2002) y Fabienne Kanor (2009) dieron pie para construir un proyecto denominado *Memorias danzadas*, aún en proceso y paralizado actualmente por la pandemia de la COVID-19.

Se trata de un proceso creativo que tiene como objetivo resignificar y representar el pasado de mujeres esclavizadas del Caribe a través de tradiciones danzarias de expresión afrodiaspórica. Bajo mi dirección, mujeres de dilatada experiencia en la danza tradicional venezolana y en la danza de expresión afro contemporánea y afrobrasileña, así como en la música afrodiaspórica, decidieron reencontrarse una vez a la semana, en Caracas, Venezuela, desde septiembre de 2018, no solo para fomentar redes de apoyo entre nosotras, sino para crear, a partir del lenguaje de la danza, historias que hablasen de nuestras vivencias actuales en diálogo con el pasado. *Juntarse* para conformar lo que luego se llamaría Trama-Danza - Colectivo de Investigación, Creación y Promoción de Danzas Afrodiaspóricas.

Trama-Danza se crea con la intención de explorar nuevos retos interpretativos en

danza y música alrededor de un tema de profunda complejidad: mujeres descubriendo la vida de otras mujeres, las esclavizadas. Muchas coincidimos también en que nacía por la necesidad de sanar heridas como las que experimenté en el Castillo de Elmina en Ghana, de forma transgeneracional, y a través del cuerpo y el movimiento.

Decidí explorar, por intermedio de métodos artísticos y de investigación documental de primera y segunda fuente, formas de nombrar y hacer visibles historias de cuerpos y voces silenciadas con los ritmos tradicionales afrovenezolanos, como el chimbanguale, culo'e puya, el mina y golpes de tambor de la zona central del país. Al mismo tiempo me basé en la técnica de danza contemporánea de expresión africana y afrobrasileña para explorar movimientos y gestualidades. Este lenguaje danzario era el contexto y la plataforma para la construcción ficcionada de personajes y el hilo narrativo de la pieza. *Humus*, la novela de Fabienne Kanor, fue la base dramática y contextual para darles vida a nuestros personajes.

En un diálogo con las vivencias cotidianas, sentimientos y situaciones concretas de cada una, las intérpretes se sumergieron en las subjetividades de los casos/personajes que investigaban y sentían de la novela *Humus* al inicio del viaje transatlántico, y en los documentos de historiadoras como Evelyne Laurent-Perrault,

Dora Dávila Mendoza e Inés Quintero a lo largo del siglo XVIII.

Durante el proceso, los cuerpos heridos, los relatos silenciados, las almas fuertes de mujeres que agenciaron su libertad, sus alegrías, sus tristezas y sus logros salían del anonimato para encontrarse con su futuro en quienes las reivindicábamos. Las danzas narraban la insistencia de mujeres empeñadas en ser personas en medio del régimen esclavista. El cuerpo era el soporte y vehículo de esta narrativa del pasado poco explorado: el mundo subjetivo de mujeres en condición de sujeción. A diferencia de la política de la memoria basada en estructuras, momentos, museos, etcétera, aquí el reto fue usar el lenguaje simbólico de la danza para avivar el pasado, y el cuerpo como reservorio de memoria.

Aunque sin concluir todavía, *Memorias danzadas* ha tenido un alcance en las propias subjetividades de las intérpretes, en procesos personales de reconstrucción del ser, en sus vidas laborales y de militancia. Creo necesario colocar sus voces en tanto testimonios de cómo el arte y la política se conjugan para transformar. Por ejemplo, Merlyn Pirela, interprete desde la danza, el canto y el texto, menciona lo que para ella se ha modificado a partir de esta experiencia: «Mi identidad afrovenezolana, el trabajo de autorreconocimiento étnico, pero esta vez desde lo práctico: lectura de *Humus*, investigación de la autora Fabienne Kanor, creación de personaje, mi

favorito: la Amazona» (2021). Ante la dimensión reparativa del proyecto, tanto simbólica como espiritual, Judith Ruda, intérprete de danza, comenta:

Este proyecto, para mí, fue la posibilidad de involucrarme, conocer más y profundizar en estos procesos del tema transgeneracional, de mis ancestros y todo lo que involucra el tema migratorio de muchos de ellos, tanto españoles como africanos, más aún en lo que respecta a la situación de la mujer o de esas ancestas que, durante el siglo XVIII, fueron silenciadas, excluidas y que, muchas en contra de su voluntad, llegaron a América, traídas por nuestros ancestros españoles (2021. Personaje representado por ella: la Vieja).

En ese mismo sentido, pero enfatizando en la fuerza de los procesos colectivos en la reconstrucción de la diáspora africana, Jaheli Fuenmayor, intérprete de danza, señala:

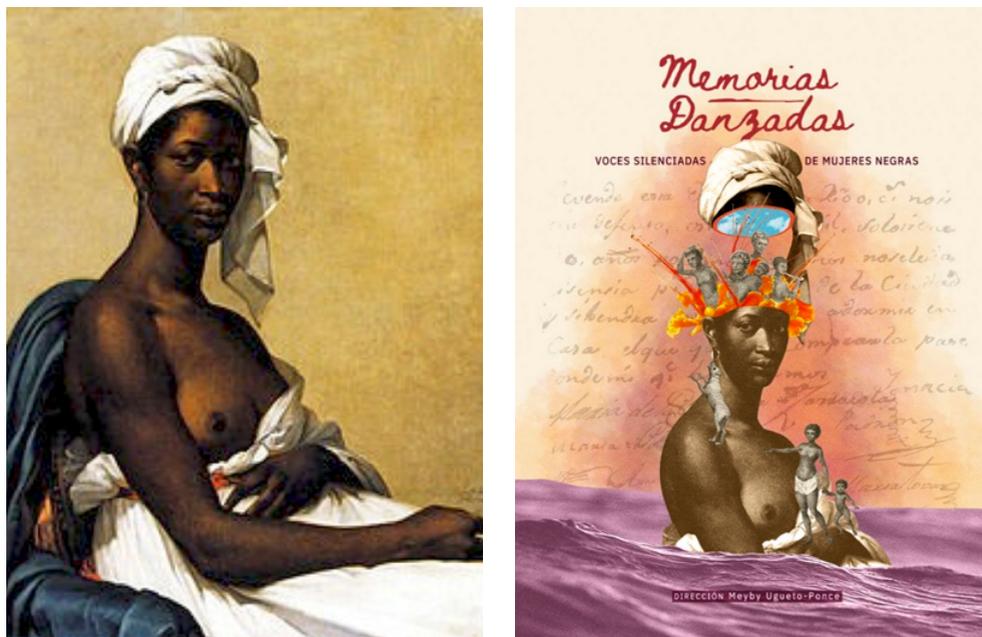
Agradezco ese acompañamiento imaginario... No solo me fortalece, sino que me lo creo y me enterece. Siento que hay alguien en algún lugar que me ayuda y lo hace en agradecimiento. Lo hace porque me agradece que yo me tome la molestia de pensar en lo que le pudo haber pasado, en lo que fue su vida, que se haga un poco de justicia (2021. Personaje representado por ella: la Blanca).

Finalmente, quiero cerrar este ensayo con la interpretación de nuestro trabajo que hizo Valentina Curcó, la diseñadora gráfica del proyecto, para construir el dossier de la pieza. La imagen que representa *Memorias danzadas* es una relectura de Curcó de la obra *Retrato de una mujer negra* (*Portrait d'une femme noire*), realizada en 1800 por la artista Marie-Guillemine Benoist y que se encuentra en Museo del Louvre en París, Francia. Curcó se vinculó con algunos de los textos trabajados durante el proceso, grabados de mujeres esclavizadas y cimarronas, documentos, e historias de estas. Ella decidió escoger, entre varias opciones, a quien se conoció después como una nodriza martiniqueña llamada Madeleine. Veamos cómo Valentina la hace salir nuevamente del anonimato, impulsada por la fuerza del mar y acompañada con la fuerza de otras mujeres que, al igual que ella, no sucumbieron a la historia (Figura 1).

A pesar de que los trabajos aquí presentados son obras realizadas por una persona, estas no se circunscriben al universo individualista del que se ha caracterizado gran parte del discurso moderno del arte, una producción sublime que se erige por la condición extraordinaria de un sujeto que, abstraído de su mundo de la vida, produce lo extraordinario. Al contrario, el compromiso de las narrativas de estas mujeres revela un diálogo y cuestionamiento con las jerarquías de opresión que cada una vive o de la cual es parte por tradición cultural. Ello las hace, a mi juicio, ubicar-

Figura 1

Retrato de Madeleine y portada del dossier de Memorias danzadas



Nota: A la izquierda, *Retrato de una mujer negra* (*Portrait d'une femme noire*), por Marie-Guillemine Benoist, 1800, Museo del Louvre, París, Francia; título reivindicativo: *Retrato de Madeleine* (*Portrait de Madeleine*). A la derecha, diseño de la portada del dossier de *Memorias danzadas*, elaborado por la artista gráfica venezolana Valentina Curcó, 2020.

se en un sentido comunitario del arte, situado, cuestionador y transformador en el Caribe. Es precisamente en ese sentido que discurre el carácter del arte caribeño, un abordaje colaborativo, en tanto que se traza dentro de una lógica propia y resonante para quienes la construyen, porque habla de los propios sujetos. Esto inmediatamente ubica la producción en una ruptura de cánones hegemónicos, pues permite darles voz a quienes han sido invisibilizados. En fin, las convierte en narrativas femeninas codificadas de formas distintas en las artes plásticas, la literatu-

ra, la danza y el diseño gráfico, situadas desde distintos lugares y momentos históricos particulares, pero que insurgen con una sola intención: la reivindicación de mujeres que se negaron a ser aniquiladas como personas.

REFERENCIAS

- Arrelucea, M. (2007). Lágrimas, negociación y resistencia femenina: esclavas litigantes en los Tribunales. Lima, 1760-1820. *Revista Summa Historiae*, (2), 85-102.
- Ascencio, M. (2002). *Amargo y dulzón*. Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.
- Benoist, M.-G. (1800). *Portrait d'une femme noire* [Pintura]. Museo del Louvre de París, Francia.
- Brito Figueroa, F. (1990). Venezuela colonial: las rebeliones de esclavos y la Revolución Francesa. *Caravelle*, (54), 263-289.
- Condé, M. (2014). *Yo, Tituba, bruja negra de Salem* (Trad. A. Hernández). Monte Ávila Editores Latinoamericana. (Trabajo original publicado en 1986)
- Csordas, T. J. (Ed.). (1994). *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self*. Cambridge University Press.
- Cuero Montenegro, A. Y. (2017). El teatro como intervención feminista antirracista. Reflexiones en torno a las obras de teatro *Raíz de ébano* y *Flores amarillas*. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 15(2), 48-59. <https://doi.org/10.29043/liminar.v15i2.529>
- Dávila Mendoza, D. (2009). *La sociedad esclava en la Provincia de Venezuela, 1790-1800 (Solicitudes de libertad-selección documental)*. Universidad Católica Andrés Bello.
- Díaz, A. J. (2004). *Female citizens, patriarchs, and the law in Venezuela, 1786- 1904*. University of Nebraska Press.
- Dueñas, G. (1996). Infanticidio y aborto en la Colonia. Pócimas de ruda y cocimientos de mastranto. *En Otras Palabras*, (1), 43-48.
- Fanon, F. (1973). *Piel Negra, Máscaras Blancas* (Trad. A. Abad). Editorial Abraxas. (Trabajo original publicado en 1952)
- Farnell, B. (1999). Moving bodies, acting selves. *Annual Review of Anthropology*, 28, 341-373. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.28.1.341>
- Féres da Silva Telles, L. (2018). *Teresa Benguela e Felipa Crioula estavam grávidas: Maternidade e escravidão no Rio de Janeiro (século XIX)* [Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital USP, Teses e Dissertações. <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-24072019-152856>
- García, J. C. (1989). *Contra el cepo: Barlovento tiempo de cimarrones*. Lucas y Trina.
- García, J. C. (1996). *Africanas, esclavas y cimarronas*. Fundación Afroamérica; CONAC.
- García, J. C. (2005). Aportes morales y políticos de los africanos a las ideas de libertad, igualdad y fraternidad en Venezuela y América Latina y el Caribe. En N. Ramos (Ed.), *Resonancias de la africanidad* (pp. 117-123). Fondo Editorial IPASME.
- Gardner, J. (2012). *Creole Portraits III: "bringing down the flowers"*. Joscelyn Gardner. <https://www.joscelyngardner.org/creole-portraits-iii>
- Glissant, É. (2005). *El discurso antillano*. Monte Ávila Editores Latinoamérica.

- Gutiérrez Urquijo, N. M. (2009). Los delitos de aborto e infanticidio en Antioquia, 1890-1930. *Historia y Sociedad*, (17), 159-177. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/20445>
- Halliburton, M. (2002). Rethinking anthropological studies of the body: Manas and Bōdham in Kerala. *American Anthropologist*, 104(4), 1123-1134. <http://www.jstor.org/stable/3567101>
- Hernández Reyes, C. E. (2018). Aproximaciones al sistema de sexo/género en la Nueva Granada en los siglos XVIII y XIX. En A. Vergara Figueroa y C. L. Cosme Puntiel (Eds.), *Demando mi libertad. Mujeres negras y sus estrategias de resistencia en la Nueva Granada, Venezuela y Cuba, 1700-1800* (pp. 30-75). Universidad ICESI; CEAf.
- Kanor, F. (2009). *Humus*. Monte Ávila Editores Latinoamérica; Embajada de Francia en Venezuela.
- Laurent-Perrault, E. (2012). *El debate público de l@s afro-descendientes en la Provincia de Caracas, Venezuela. 1790-1810* [Ponencia]. Universidad Católica Andrés Bello, Estudios de Postgrado en Historia, Caracas, Venezuela.
- Laurent-Perrault, E. (2015). *Black honor, intellectual marronage, and the law in Venezuela, 1760-1809* [Tesis de doctorado, New York University]. NYU Libraries. https://bobcat.library.nyu.edu/primo-explore/fulldisplay?docid=nyu_aleph005982186&context=L&vid=NYU&lang=en_US&search_scope=all&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=all&query=any,contains,laurent-perrault&offset=0
- Laurent-Perrault, E. (2018). Esclavizadas, cimarronaje y la ley en Venezuela, 1770-1809. En A. Vergara Figueroa y C. L. Cosme Puntiel (Eds.), *Demando mi libertad. Mujeres negras y sus estrategias de resistencia en la Nueva Granada, Venezuela y Cuba, 1700-1800* (pp. 77-108). Universidad ICESI; CEAf.
- Lock, M. (1993). Cultivating the body: Anthropology and epistemologies of bodily practice and knowledge. *Annual Review of Anthropology*, 22, 133-155. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.22.100193.001025>
- Moscoso, F. (1995). Formas de resistencia de los esclavos en Puerto Rico, siglos XVI-XVIII. *América Negra*, (10), 31-48.
- Quintero, I. (2008). *La palabra ignorada. La mujer: testigo oculto de la historia en Venezuela*. Fundación Empresas Polar.
- Rojas, N. (2014). Las Criollas y sus trapos. Matices de la moda femenina caraqueña durante la segunda mitad del siglo XVIII. En N. R. Ochoa Hernández y J. Flores González (Comps.), *Se acata pero no se cumple. Historia y sociedad en la Provincia de Caracas (siglo XVIII)* (pp. 217-287). Centro Nacional de Historia; Archivo General de la Nación.
- Soto Lira, R. (1992). Negras esclavas. Las otras mujeres de la Colonia. *Proposiciones*, 21, 21-31.
- Taylor, S. E. (2011). *Negotiating honor: Women and slavery in Caracas, 1750-1854* [Tesis de doctorado, University of New Mexico]. UNM Digital Repository. https://digitalrepository.unm.edu/hist_etds/75.

Ugueto-Ponce, M. (2015). *Estudio comparativo de dos casos de pueblos fundados por negros libres: Curiepe, Venezuela y San Mateo de Cangrejos, Puerto Rico* [Tesina de diplomado, Instituto de Altos Estudios Diplomáticos «Pedro Gual» / Instituto de Investigaciones Estratégicas sobre África y su Diáspora]. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.16668.74882>

Vergara Figueroa, A. y Cosme Puntiel, C. L. (2018). *Demando mi libertad. Mujeres negras y sus estrategias de resistencia en la Nueva Granada, Venezuela y Cuba, 1700-1800*. Universidad ICESI; CEAF.

Zambrano, A. (2014). Las cenizas del amor. Matrimonio, divorcio y malos tratos a las mujeres casadas en la Provincia de Caracas (siglo XVIII). En N. R. Ochoa Hernández y J. Flores González (Comps.), *Se acata pero no se cumple. Historia y sociedad en la Provincia de Caracas (siglo XVIII)* (pp. 289-343). Centro Nacional de Historia; Archivo General de la Nación.