

CONTRA EL SILENCIO/LA VIOLENCIA DEL ARCHIVO: RE-ESCRIBIR LA ESCLAVITUD DESDE LA FICCIÓN/IMAGINACIÓN Y EN FEMENINO (ADELAYDA FERNÁNDEZ OCHOA, FABIENNE KANOR Y ÉVÉLYNE TROUILLOT)

Against The Silence/The Violence of the Archive: Re-Writing Slavery from Fiction/Imagination and in The Feminine (Adelayda Fernández Ochoa, Fabienne Kanor and Évélyne Trouillot)

Karen Genschow

Universidad Goethe de Frankfurt (Alemania)

genschow@em.uni-frankfurt.de

ORCID ID: 0009-0000-6477-8530

RESUMEN

El artículo analiza tres novelas (dos francófonas y una hispanófono) escritas por autoras, que despliegan una perspectiva de género sobre la experiencia de mujeres sometidas a la esclavitud entre los siglos XVIII y XIX —así como sus múltiples resistencias—. Escritas en lo que va del siglo XXI, dan cuenta de un nuevo impulso por recuperar esta(s) historia(s) dentro del espacio del Caribe (en el que están ambientadas o con el que al menos están vinculadas). Las narraciones se relacionan con el archivo (tal como lo conceptualizan Mbembe y Hartman) en diferentes modalidades y resuelven cada una de manera específica los silencios y violencias comprendidas en este para complementarlo desde la ficción y la imaginación, y, al mismo tiempo, cuestionar el alcance del archivo para dar cuenta de dichas experiencias. En su conjunto proponen, de este modo, una relectura y reescritura de una parte de la historia violenta del Caribe ausente del archivo. Al adoptar una mirada comparativa sobre las novelas, el objetivo del análisis consiste en establecerlas como *corpus*, a través de diferentes lenguas (para contrarrestar la división de las historias mediante las lenguas imperiales), y como parte de un proyecto colectivo (subyacente a las tramas).

Palabras clave: *esclavitud, mujeres, archivo, ficción, reescritura, Caribe, perspectiva de género.*

ABSTRACT

The article analyses three novels (two Francophone and one Hispanophone) written by women authors, which deploy a gendered perspective on the experience of women subjected to slavery between the 18th and 19th centuries – as well as their multiple resistances. The three, written in the 21st century, reflect a new impulse to recover this history(s) within the space of the Caribbean (in which they are set, or at least linked to). The narratives engage with the archive (as conceptualized by Mbembe and Hartman) in different ways, each specifically resolving the silences and violence within to complement it through fiction and imagination, while simultaneously

questioning the scope of the archive to account for these experiences. As a whole, they thus propose re-reading and re-writing as a part of the violent history of the Caribbean that is absent from the archive. By adopting a comparative perspective on the novels, the aim of the analysis is to establish them as a corpus, across different languages (to counteract the division of histories by imperial languages), and as part of a collective project (which also underlies their plots).

Keywords: *slavery, women, archive, fiction, rewriting, Caribbean, gender perspective.*

INTRODUCCIÓN

Voces y relatos del Caribe sobre la esclavitud (de mujeres)

Entre la literatura sobre la esclavitud, producida en Latinoamérica y el Caribe en el siglo XXI, destacan, también por el hecho de ser escritas por mujeres, las novelas de Fabienne Kanor, martiniqueña nacida en Francia (*Humus*, 2006), Évélyne Trouillot, haitiana (*Rosalie, l'Infâme*, 2003), así como la escritora colombiana Adelayda Fernández Ochoa (*La hoguera lame mi piel con cariño de perro*, 2015). Estas autoras francófonas e hispanófonas vuelven sobre el pasado colonial del archipiélago del Caribe —en el caso de Fernández Ochoa, solo de manera lateral—, la trata transatlántica de esclavizados y el contexto de la plantación para explorarlas en sus condiciones específicas para las mujeres y desde una perspectiva de género.

Las tres novelas comparten el afán por revivir/restituir las voces y los relatos de mujeres sometidas a la trata y la esclavitud, y cumplen, en este sentido y según Christopher Miller la función “to fill in the missing French-language, first-person testimony of slaves born in Africa [...] since there simply “*are no real slave narratives in French*” (2007, p. 34). Aunque en lengua española el panorama difiere —con, entre otros, los relatos de Juan Francisco Manzano y Esteban Montejo—, se puede constatar con Saidiya Hartman (y otros) la amplia ausencia de voces *femeninas*. Sobresale, en todo caso, una escasez generalizada de narraciones en primera persona: “There is not one extant autobiographical narrative of

a female captive who survived the Middle Passage” (2008, p. 3),¹ a excepción del testimonio de la cubana Reyita (Rubiera, 1997) que, pese a abarcar el siglo xx, remonta en su genealogía femenina hasta la captura en África y posterior esclavización de su abuela —una laguna en el archivo de este período histórico que, así parece, solo puede suplir la ficción y la imaginación—. Cabe suponer que estas se nutran de lo que se puede pensar como línea genealógica derivada de otros textos ficcionales sobre la trata y la esclavitud centrados en mujeres, producidos previamente tanto en el espacio del Caribe, entre ellos *Pluie et vent sur Télumée miracle* de Simone Schwarz-Bart y *Moi, Tituba, sorcière* de Maryse Condé, y en otros espacios de la diáspora africana, como en *Beloved* de Toni Morrison, con los que dialogan, de modo implícito, las tres novelas más recientes.

Continúan, además, lo que desde una perspectiva académica han estudiado autoras como Angela Davis (1981), quien constata un amplio silencio académico sobre la historia de las mujeres esclavizadas, pues dejaron “a legacy of tenacity, resistance and insistence on sexual equality” (p. 25). Imaginar y recuperar, desde la ficción, las historias silenciadas del archivo constituyen gestos eminentemente políticos como plantea Audre Lorde:

Moving from silence into speech is for the oppressed, the colonized, the exploited, and those who stand and struggle side by side a gesture of defiance that heals, that makes new life and new growth possible. It is that act of speech, of, talking back ‘that is no mere gesture of empty word, that is the expression of our movement from object to subject the —liberated voice. (p. 9)

En lo sucesivo propongo una lectura pos/descolonial y de género de los tres textos a partir de las nociones de archivo,

¹ Así lo constatan Swanson (2022, p. 145) y Larrier: “In this era of revisiting the transatlantic slave trade and slavery the focus is placed most often in abolition or prominent male figures” (p. 103).

memoria e imaginación, para analizar las experiencias femeninas de la esclavitud, narradas —necesariamente y ante el silencio del archivo—, en clave de ficción. Me concentro primordialmente en tres aspectos: en primer lugar, procuro dilucidar cómo operan a nivel representacional, es decir, cuáles son las formas de representar dichas experiencias, guiada por la pregunta por cómo estas narraciones articulan una historia (en perspectiva de género) que se encuentra fuera o al margen de los archivos —lo que puede en sí mismo comprenderse como gesto de resistencia—. En segundo lugar, se trata de dilucidar las diferentes estrategias escriturales de las novelas en relación con el archivo, basadas, a nivel extradiegético, en la paratextualidad e intertextualidad, así como la memoria y la genealogía, a nivel diegético, que subyacen a estas, y, cómo, al mismo tiempo, se vinculan con las estrategias de resistencia desplegadas dentro de las tramas. En tercer lugar, me interesa leer las tres novelas, que han recibido cada cual amplia atención por la crítica, como corpus no solo por formar parte de un nuevo impulso que se delinea desde el siglo XXI en el espacio del Caribe, sino como textos/vozes que se elevan por sobre los silencios desplegados sobre el pasado violento (compartido) y que dentro de este espacio —más allá de las lenguas imperiales y las fronteras nacionales— se centran en sujetos femeninos a la vez que entablan un diálogo con el archivo. En este sentido, el análisis se concibe como contribución a lo que Ochy Curiel entiende por descolonización, que se basa, por un lado, en una conciencia de lo colectivo que deriva, entre otros, de la “experiencia caribeña del cimarronaje” como colectiva (Villalón, p. 116), y, por otro, en la superación de fronteras en tanto productos coloniales (p. 119).

Tras una introducción a las nociones relevantes para el análisis, revisaré las novelas en el orden cronológico de su publicación mediante una aproximación descriptiva y una perspectiva comparada. En el caso de *Humus* y de *Rosalie*, prestaré especial atención a los paratextos —aunque no exclusivamente—, mientras que en *La hoguera* me concentro en su intertextualidad, para

cuyo análisis parece provechoso el concepto de “writing back”, proveniente de los estudios poscoloniales. Concluyo con una valoración comparativa que evalúa el aporte de cada una y las tres novelas en su conjunto a la relectura y reescritura de la esclavitud en el espacio del Caribe.

ARCHIVO, MEMORIA E IMAGINACIÓN/FICCIÓN (DE LA TRATA Y LA ESCLAVITUD)

Cabe señalar con respecto a los conceptos antes mencionados una primera diferenciación sugerida por Françoise Vergès, quien constata en particular para el contexto francés la división entre memoria e historia, propugnada por historiadores, quienes asocian “la première aux peuples et groupes issus de l’esclavage, et la définissent comme subjective et instrumentalisée par l’idéologie victimaire ; quant à la seconde, qu’ils considèrent comme scientifique et raisonnable, ils la réservent aux chercheurs” (2006, p. 56). La pregunta que deriva de ahí es cuáles son los archivos y los documentos válidos o dignos de ser rescatados —y de qué manera— y sobre los cuales fundar la historia. Para ello, hay que tener en cuenta lo que señala Achille Mbembe acerca del archivo y las operaciones de poder que lo rigen:

El archivo es principalmente el producto de un juicio, el resultado del ejercicio de un poder y una autoridad específicos, que consiste en ubicar ciertos documentos en un archivo y, simultáneamente, descartar otros. El archivo, por lo tanto, es fundamentalmente un asunto de discriminación y selección, que al final, resulta en el otorgamiento de un status privilegiado a ciertos documentos escritos y el rechazo de ese mismo status a otros, así juzgados como “inarchivables”. El archivo, así, no es un dato, sino un status. (2020, s. p.)

En relación específicamente con el archivo de la trata transatlántica y la esclavitud sostiene Hartman que “the archive is [...] a death sentence, a tomb, a display of the violated body, an inventory of property” (2008, p. 2), es decir que no solo no

abarca ni recoge la visión de los esclavizados, sino que la niega y la borra, volviendo a matar, en cierto sentido, a los muertos por la violencia del sistema esclavista. Es así como podemos entender el famoso dictum de Walter Benjamin: “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (p. 110), lo que significa que en el bien cultural/documento del vencedor le es inherente al mismo tiempo la “servidumbre anónima de los contemporáneos” esto es; del vencido como su reverso silenciado e invisible, de lo cual deriva, para Benjamin, la necesidad de leer la historia —y, por tanto, el archivo— a contrapelo. Resulta iluminadora, en el contexto que nos ocupa, la perspectiva que despliega Michel-Rolph Trouillot (1995) sobre el silenciamiento de la Revolución haitiana analizada como un caso paradigmático del *modus operandi* de la historiografía en tanto narración basada en el archivo. Según él, los silencios son constitutivos de la historiografía y se producen en diferentes niveles:

Silences enter the process of historical production at four crucial moments: the moment of fact creation (the making of *sources*); the moment of fact assembly (the making of *archives*); the moment of fact retrieval (the making of *narratives*); and the moment of retrospective significance (the making of *history* in the final instance). (p. 26)

Para Hartman la pregunta que deriva de aquí es: “Is it possible to exceed or negotiate the constitutive limits of the archive?” (p. 11). Como posible acercamiento que no repita la violencia original, opta para su propio proyecto por el modo del subjuntivo (“that expresses doubts, wishes, and possibilities”) para articular una práctica que denomina como “critical fabulation”, como interrogación crítica del archivo y la consecutiva elaboración de una narración “to tell an impossible story and to amplify the impossibility of its telling” (p. 11). Más que de “dar voz” se trataría de imaginar aquello que no puede ser verificado, “a realm of experience which is situated between two zones of death —social and corporeal death— and to reckon with the precarious lives which are visible

only in the moment of their disappearance” (p. 12). Esto dialoga con el planteamiento de Lior Zylberman (2013) acerca de la relación entre el archivo y la imaginación (mediada, entre otras, por la emoción), en la que “la imaginación le otorga un lugar a la experiencia” (p. 93) a la vez que el archivo “necesita de la imaginación para despejar los grados de anonimidad, para traer al presente ese pasado incierto, para poder *dialogar* con él” (p. 95) —de lo cual uno de los resultados puede ser la ficción—. Parece útil, en esta línea, integrar finalmente el término de “imaginario” para articular mejor la relación entre la dimensión individual y otra colectiva en la aproximación al archivo y sus lagunas. El imaginario puede ser entendido como “instancia mediadora central entre la fantasía individual o imaginación, que se manifiesta en productos estéticos o poéticos (‘imágenes’ en el sentido más amplio de la palabra), y una imaginación colectiva” (Simonis/Rohde, 4; mi traducción). En este sentido, y para el caso de las autoras y los textos que se tratan en lo sucesivo, puede pensarse el imaginario como nutrido de los textos previos antes mencionados. Forman parte, por tanto, de la memoria tal como la entiende Vergès (2006). Así, para ella la memoria constituye una práctica que, desde el afuera o el margen del archivo, viene a perturbar el relato hegemónico de la historia, como un relato encarnado en los sujetos que lo han heredado y que siempre se encuentra en relación, por tanto, con el presente. En su teorización de la memoria colectiva, Astrid Erll pone en tensión precisamente la memoria en su relación con el presente y conceptos como “archivo” que “se refieren con más fuerza a la historia ya concluida [...] que a la historia que está forjándose en el presente” (p. 63) y que *grosso modo* puede equipararse con la memoria cultural (plasmada en representaciones simbólicas y “objetivaciones fijas”, p. 38) frente a la memoria comunicativa que se transmite en la interacción viva y social, y en la que “cualquier individuo es considerado igualmente competente para recordar e interpretar el pasado común” (p. 38).

En este punto parece significativo prestar especial atención a cómo la memoria se articula en/y a través de cada uno de los textos, teniendo en cuenta, además, que los tres se escriben (y se reciben) dentro de lo que Erll denomina “culturas del recuerdo”, que son específicas de cada sociedad. Estas se constituyen por diferentes aspectos como “La *autoridad* del recuerdo” que se inscribe “dentro de una escala que tiene como polos la *cultura del recuerdo hegemónica y la competencia entre culturas del recuerdo*”; “los *mnemointereses* de diversos grupos sociales”; “las técnicas del recuerdo”, es decir, “las estrategias mnemotécnicas, las formas de comunicación, las tecnologías mediales de la memoria que existen en una sociedad” y, finalmente, “los géneros del recuerdo”, es decir “las distintas formas de representación del pasado”, entre las cuales nombra la novela histórica y la misma historiografía (p. 47). Como concepto referido específicamente a la producción literaria, resulta útil la noción de “re-writing”, tal como ha sido desarrollada en los estudios poscoloniales. Esta conceptualización, como explica Marion Gymnich, “representa una fórmula concisa para escrituras contra-discursivas, que se ha considerado a menudo como constitutivo para la literatura postcolonial” y que consiste fundamentalmente en la relectura y la reescritura del canon literario europeo (p. 235; mi traducción). Una forma concreta de reescritura es la “novela histórica revisionista” a la que Gymnich describe como:

Subgénero innovador de la novela histórica que no se limita en ningún caso a las literaturas poscoloniales, aunque sí en ellas se utiliza mucho, para escribir en contra de las versiones hegemónicas de la historia (colonial), para presentar visiones alternativas de los acontecimientos históricos y finalmente también para dar lugar a voces y realidades experienciales que en la historiografía oficial han sido tradicionalmente marginados o borrados. (p. 238; mi traducción)

El concepto “writing back” que, por su parte, implica “la referencia subversiva a textos literarios concretos del canon

occidental” (p. 235; mi traducción) y constituye, por tanto, una forma específica de intertextualidad. El término “canon”, mencionado aquí por Gymnich, dialoga a su vez con la noción de “archivo”, tal como la elabora Aleida Assmann (2010) en sus reflexiones acerca de la memoria cultural, ya que ambos se relacionan con la cuestión de la preservación y circulación de objetos culturales. Así, el canon se refiere a lo que forma parte de la “memoria cultural activa” en un proceso de selección (a menudo materia de disputa), mientras que el archivo pertenece a la “memoria cultural pasiva” (p. 98). El archivo, entonces, puede ser considerado como lo que está latente, susceptible a ser reencontrado, recuperado y contestado por investigadores, y como veremos en las novelas, por escritoras y escritores.

ÉVÉLYNE TROUILLOT: *ROSALIE, L'INFÂME* (2003) – ESCLAVITUD, MATERNIDAD Y GENEALOGÍA DESDE EL ARCHIVO (DE LA INFAMIA)

La autora es dueña de un apellido sonoro en el que se inscribe su pertenencia a una familia connotada e ineludible en la producción cultural y académica de Haití. A un miembro de esta familia, su tío Hénoch Trouillot, el ya fallecido historiador, dedica el libro, agradeciéndole su trabajo sobre la vida cotidiana en las plantaciones de Saint-Domingue en el siglo XVIII. Al mismo tiempo, mediante esta dedicatoria, la autora se inscribe en una genealogía que, a diferencia de aquella que construye en su novela, no es exclusivamente femenina.

La trama, relatada en primera persona, se sitúa en el período de los envenenamientos en Santo Domingo,² aproximadamente 30 años antes de la revuelta que terminaría en la Revolución e Independencia de Haití, constituyéndose, de este modo, en su “pretexto” (Zimmerman, p. 402). Al relatar en presente, en la

² La práctica de envenar a los amos fue una forma de resistencia a la esclavitud; aparece en varias obras literarias como *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y en *Amargo y dulzón* de Michaelle Ascencio, entre otros.

medida en que va experimentando los sucesos, crea un efecto de inmediatez que Zimmerman describe como “effect of replacing the initial readerly distance that one experiences with readerly nearness” (p. 403). Así, la secuencia inicial nos sumerge de pleno en esa época, y contrasta el vigor de la joven narradora y protagonista adolescente, Lisette, con la muerte en la hoguera de un esclavizado precisamente por haber intentado envenenar a su amo. A este castigo cruel se agregan muchos más a lo largo de la trama, siempre en el espacio público, con la evidente finalidad de aplacar otros potenciales gestos de resistencia.

En su totalidad, la novela, denominada por Zimmerman como “neo-slave womans’s novel”,³ esboza alrededor de la protagonista, ella misma *créole*, nacida y criada en la plantación en Santo Domingo, una genealogía femenina, que contrasta con uno de rasgos característicos de la subjetividad de los esclavizados: el desgarramiento de toda genealogía. Esta línea genealógica está integrada por su tía abuela Brigitte, partera y curandera, muerta antes del nacimiento de Lisette; su abuela Charlotte, ya fallecida; su madre Ayoub, muerta poco después del parto, hasta Augustine, la única viva en el presente de la trama, con la que no comparte vínculo sanguíneo, pero que fue, en sus propias palabras, hermana de travesía de estas otras mujeres —una denominación que da cuenta de las relaciones afectivas creadas con base en el trauma compartido— en el barco cuyo nombre da el título a la novela: Rosalía. De todas estas mujeres, que sucesivamente adoptan a Lisette, ella aprende y hereda no solo relatos, sino las estrategias de resistencia que ella irá adaptando a su propia realidad, con lo cual la novela despliega una visión eminentemente colectiva sobre las resistencias ejercidas por parte de las mujeres en la plantación. De ese modo, Lisette evoca un gesto de microrresistencia en los

³ Larrier refuta esta denominación, arguyendo precisamente su “presencialidad”: “Lisette relates most of her story, not retrospectively in the manner of a neo-slave narrative, but as she lives it” (p. 138).

primeros instantes de la trama al recordar un diálogo entre la joven huérfana y su abuela:

Moi, je suis la négresse à Sarah”, avais-je dit un jour bien loin dans le temps, de cette époque où Grann Charlotte était encore en vie. Plus tard dans notre case, grand-mère me frappa au visage. “Je ne veux plus jamais que tu penses ce que tu viens de dire, Lisette. Les femmes arada n’appartiennent à personne. (p. 12)

Esta lección se limita al espacio íntimo y dialógico entre abuela y nieta. En el presente de la narración, Lisette irá adoptando otras resistencias: como intermediaria y mensajera entre los cimarrones (entre ellos su novio Vincent) y los esclavizados de la plantación, ejerciendo, de este modo y tal como señala Zimmerman, la resistencia en el espacio público —desmintiendo así la ausencia de las mujeres de este espacio de resistencia más visible y notorio—.

En este sentido, la trama se vuelve legible como un proceso de aprendizaje de Lisette, tanto de resistencia como de memoria, así: Charlotte antes de morir le habla de la captura y la travesía, Augustine posteriormente de los barracones, aquellos lugares inmundos y angustiosos, en los que se encerraba a los capturados en espera de un barco que los transportara a América. Estos relatos la conectarán con la historia y los traumas que la anteceden y que ella, en tanto *créole*, no vivió en carne propia, pero que marcan también su historia. Articulados desde la memoria comunicativa, estos relatos tensionan y a la vez movilizan la relación entre historia y memoria: “This promising role of the mother is promoted through a gendered mobilization of the radical division between ‘history’ and ‘memory’” (Zimmerman, p. 403).

El último relato que en el transcurso de la trama se eleva como un secreto, cuyo acceso le es negado hasta el final, concierne a su tía abuela Brigitte, de la cual ha heredado un cordón con 70 nudos que, como aprenderá por boca de Augustine, corresponden a 70 bebés recién nacidos que Brigitte mató de forma disimulada para salvarlos de la esclavitud. Cuando su sobrina Ayoubá, madre de

Lisette, está embarazada, Brigitte se percató de que no podrá realizar con su propia sangre el mismo acto de sustracción/liberación y decide entregarse a las autoridades, donde confiesa sus actos, aunque sin arrepentimiento. La manera cautelosa en que Augustine hace partícipe a Lisette del relato, así como su comprensión de este, puede leerse, como remarca también Swanson, como modelo para el lector: “Her affective and intellectual responses offer a model for the reader” (p. 157).

La palabra cordón —tanto en francés como en español— refiere no solo a la cuerda que Brigitte trenzó, sino que remite a la vez al cordón umbilical como significante de la maternidad, que la partera invierte al dar muerte a los bebés, pero cuya simbología se liga a otro imaginario: “Brigitte’s cordon is a metaphorical umbilical cord that also resonates in the Haitian proverb that equates good deeds in life with a knotted thread” (Larrier, p. 139). Reenvía asimismo a la imagen utilizada por Édouard Glissant para referirse al barco en el que se llevaban a los africanos al “nuevo mundo”: “Cette barque est une matrice, le gouffre-matrice” (p. 18). El contexto de la esclavitud en el que se llevan a cabo estos actos de violencia los transforma en actos de resistencia. Es de esta manera que Lisette lo percibe, aún antes de saber su significado, por lo que guarda y esconde el cordón junto con otros objetos (por ejemplo, un “garde-corps” para proteger a los esclavizados cimarrones) de la mirada de los amos. El cordón, al mismo tiempo, funge como archivo, tal como señala Swanson, como “alternative account to the historical and legal retellings of her story—a narrative object she uses to disrupt the colonial, judicial discourse painting her actions as a crime” (p. 155).

La novela termina con la maternidad incipiente de Lisette, embarazada de su novio cimarrón Vincent, de la cual ella cobra conciencia al poco tiempo de haber escuchado el relato de su tía. La consecutiva decisión de fugarse y convertirse, también ella, en cimarrona para tener a su hija en libertad, configura entonces un acto de resistencia diferente, pero también movilizado y motivado

por la maternidad. Este acto se opone al de su ancestra Brigitte y en cierto sentido lo revierte, al mismo tiempo que agrega una nueva mujer a la genealogía.

En un breve posfacio, Trouillot relata cómo en su lectura del libro de historia *Antilles 1789. La Revolution aux Caraïbes*, escrito por Lucien Abenon, Jacques Cauna y Liliane Chauleau se encontró con un “incident” que hacía referencia a “l’histoire de cette sage-femme arada”. En su momento escribió una *nouvelle* que “puis je les enfouis, toutes deux, au fond d’un tiroir de ma mémoire” hasta que “revint m’habiter avec une tranquille résolution” (p. 133), materializándose como “Brigitte” en la novela. De este modo, historia y memoria entran en el relato por partida doble, provenientes cada una de archivos diferentes —el historiográfico y el de su propia memoria poseída por este episodio—, conciliando así, la escisión artificial mencionada por Vergès. Resulta interesante, además, la manera en que Trouillot hace uso del archivo histórico, ya que como constata Swanson la autora pone en boca de Brigitte casi las palabras textuales que quedaron registradas en el texto colonial de un viajero naturalista de nombre Descourtiz, que en el libro de historia mencionado es citado y, a diferencia del primero, enmarcado como acto de resistencia (y no de maldad, como interpreta el viajero): su afirmación de haber querido liberar “ces jeunes êtres à un honteux esclavage” (Trouillot, p. 139).

En el mismo posfacio, la autora declara, además, que no ha querido escribir una novela histórica, un género que aparentemente entiende como “fiel” a la historia, mientras ella se ha tomado libertades con respecto a su material, que consistieron en “imaginer et de créer des personnages d’hommes, de femmes et d’enfants vivants cette infamie dans toute la complexité de leurs émotions et de leurs passions” (Trouillot, p. 140). El recurso a la palabra “infamia”, que ya aparece en el título de la novela, con la que Trouillot se refiere aquí a la esclavitud, así como la primera forma que había tomado esta historia como “nouvelle” evoca la noción de “infamia” utilizada por Michel Foucault en su ensayo

“Lives of Infamous Men”. Allí relata su fascinación por las historias mínimas que había encontrado en los archivos y que daban cuenta, precisamente, de la vida de “hombres infames”, situadas entre “the malice, vileness, baseness, obstinacy, or ill-fortune” de sus actos y su nimiedad, es decir, el hecho de estar destinados “to pass away without a trace” (p. 71). Sus historias solo quedaron registradas y sobrevivieron porque en algún momento se habían encontrado con el poder judicial, cayendo, en consecuencia, en la infamia. De estos no queda otro rastro en el archivo que relatos breves de su infortunio incluidos en sus peticiones de clemencia. Si bien Foucault excluye de sus reflexiones la literatura, recurre, no obstante, a una terminología literaria para describir la forma en que estas vidas fueron consignadas: cuentos, poemas, o, también “nouvelle” (no correctamente traducido al inglés como “news”): “because of the double reference it suggests: to the rapid pace of the narrative and to the reality of the events that are related” (p. 68). Algunos criterios que establece para esta colección de vidas infames son asombrosamente coincidentes con las características de las mujeres: “The persons included must have actually existed. These existences must have been both obscure and ill-fated. They must have been recounted in a few pages or, better, a few sentences, as brief as possible” (p. 69), es decir, que lo que aparentemente interesa a Foucault, de modo similar que a Trouillot, es la parquedad y, a la vez, la arbitrariedad del archivo que, en ambos casos, esconde más de lo que revela sobre estas vidas anónimas. No obstante, a diferencia de las vidas descritas por él, en el caso de las vidas imaginadas en *Rosalie*, a partir de un brevísimo registro en el archivo, la infamia hace aquí referencia a la esclavitud, esto es, al marco en el que transcurrieron estas vidas de forma anónima y no a los sujetos/personajes mismos ni a sus actos.

Cabe constatar, de todos modos, que también el episodio de la partera arada solo consta en el archivo a raíz de su choque con la ley, y es de allí que Swanson establece un nuevo significado para el cordón de Brigitte. Recurriendo a Michel-Rolph Trouillot

explica que “*Laloua* [the law] primarily served the interests of the classes controlling the State—namely the colonists” (p. 154) para trazar una analogía con la ley, encarnada en las colonias por el “Code Noir”; este al igual que “cordón” en el *créole* haitiano se significa por la palabra “kòd”, por lo que “the legal system was a *kòd* used to tie and constrain, the *kòd* tying the midwife affectively to the children represents a means of freeing them” (p. 155). Es así como el cordón cumple dentro del relato la función de “to disrupt the colonial, judicial discourse painting her actions as a crime” (p. 155), poniendo en evidencia el hecho de que la ley es un arma al servicio del poder hegemónico —una apreciación que, de manera aún más explícita se articula en *La hoguera*—.

En lo que concierne a la refutación del término “novela histórica” por parte de la autora, sostengo que no solo es posible, sino también provechoso leer su relato en tales términos. Como matriz de lectura más precisa se impone aquí la noción de “novela histórica revisionista”, en los términos propuestos por Gymnich, como una estrategia de escritura subversiva del orden colonial y a la vez patriarcal del relato de la resistencia haitiana basada únicamente en hombres. En este sentido, resulta interesante la aparición de la leyenda de Mackandal en la trama, cuya muerte es narrada por un personaje secundario que la presencié. Según este, Mackandal efectivamente logró escaparse de la hoguera una vez, provocando en los espectadores la conocida reacción de gritar al unísono: “Mackandal sauvé”. Pero de acuerdo a este testigo los colonos lo volvieron a atrapar y esta vez, efectivamente, muere en las llamas. La novela, entonces, que se apoya en el hallazgo casual de un episodio marginal, basado en la resistencia de una mujer esclavizada, relega la leyenda de Mackandal a un segundo plano, la priva precisamente de su dimensión mítica y la reescribe, poniéndola en diálogo con la otra historia marginalizada. Desplaza, de este modo, las jerarquías en términos de género dentro de la historia haitiana, basada en un “pantheon [...] overwhelmingly

male” (Swanson, p. 145), desde la memoria, el relato y las múltiples resistencias ejercidas por mujeres.

Relacionado con esto, resulta interesante, además, la manera en que el relato esboza el futuro de Haití en el que los antiguos esclavizados serán dueños de esta “bella isla”. Así, cuando Lisette se despidе de su madrina Augustine, esta le desea: “Que ce pays soit un jour le sien!” (p. 136), con lo cual se nombra no solo la decisión de Lisette de quedarse, sino que se insinúa a su vez la agencia femenina en los procesos políticos posteriores —al menos como deseo—.

Un último aspecto que me parece digno de mención es la política lingüística de la novela, que integra palabras provenientes del *créole*, así como de lenguas africanas, que en su conjunto están ligadas al mundo de la plantación. Tanto el original francés como la traducción al español operan con notas a pie de página, dejando estas palabras en el original que pueden considerarse estrategias lingüísticas de resistencia en contra de la lengua imperial. Cabe señalar, finalmente, que dicha traducción se publicó en una editorial chilena, lo cual podría parecer extraño considerando las relaciones históricas entre ambos países como prácticamente inexistentes. Esto apunta, no obstante, a una evolución de la historia haitiana más reciente: la migración masiva de haitianos a Chile a partir de 2010 aproximadamente. Esta nueva diáspora, desde luego, está ligada a otra versión geográfica de las consecuencias del colonialismo que se articulan y perpetúan en las desigualdades geoeconómicas, que en este caso se movilizan sobre un eje nort-sur en vez de sur-norte.⁴

⁴ Véase sobre esta diáspora haitiana contemporánea mi análisis de la película chilena *Perro bomba* (2019).

FABIENNE KANOR: *HUMUS* (2006), ARCHIVO E IMAGINACIÓN DE LA TRAVESÍA A PARTIR DEL ARCHIVO

En el mencionado libro sobre la memoria de la esclavitud, publicado el mismo año que la novela de Kanor, Vergès acota críticamente que la esclavitud en Francia se conmemora a partir de la abolición:

Ce qui précède et suit cet événement n'est pas énoncé, on y met fin, cela suffit; mais si l'esclavage est aboli, les souvenirs ne le sont pas. Pour la majorité des populations des outres-mers, c'est à partir du présent que le passé est examiné. (p. 32)

La novela *Humus*, en cambio, regresa a la escena original de la esclavitud, la captura y la travesía y su herencia en el presente. Sobre este fondo podría pensarse la novela de Kanor en relación con la noción de archivo de Foucault que, como resume Andrés Maximiliano Tello, se refiere “al *a priori histórico* de las prácticas discursivas que regula de algún modo su propia inscripción y registro, esto es, ‘el sistema de su enunciabilidad’ y el ‘sistema de su funcionamiento’” (p. 35). De esta premisa se desprende que, hablar de la esclavitud no ya desde la abolición, sino desde el presente y la memoria constituye una práctica discursiva que requiere de su propia enunciabilidad, relacionada a su vez con la evolución al interior de la sociedad francesa y eventos como la aprobación de la “Ley Taubira” en 2001, en la que se reconoce la esclavitud como crimen contra la humanidad.

Tras una dedicatoria, el texto de *Humus* abre con un epígrafe en el que se traduce la primera estrofa del conocido poema de Derek Walcott: “Where are your monuments, your battles, martyrs? Where is your tribal memory? Sirs, in that grey vault. The sea. The sea has locked them up. The sea is History”. Este último verso funge como epígrafe a diversas obras literarias y estudios críticos relacionados con la temática de la trata, con lo cual se refuerzan los lazos transculturales y translingüísticos del espacio caribeño, abierto, además, hacia el continente africano y otras historias,

tal como muestra, por ejemplo, una videinstalación del artista británico de origen ganés John Akomfrah, titulada “Vertigo Sea”. En esta obra traza visualmente la historia violenta del mar y lo concibe como archivo de esta violencia y sus muertos, desde la trata transatlántica de esclavizados, la disposición de cadáveres por la dictadura argentina, hasta el ecocidio más reciente, así como los refugiados que cruzan hoy el Mediterráneo.

El segundo paratexto hace referencia al origen de la novela, que se encuentra, en el marco de una visita de Kanor a los archivos de Nantes, en el hallazgo de una anotación en la bitácora del barco negrero *Le Soleil* y que aquí transcribe. En ella se consigna que el 23 de marzo de 1774, 14 mujeres saltaron por la borda del barco en un intento de liberación y/o suicidio colectivo, “ensemble et dans le même temps, par un seul mouvement” como anota el capitán Mosnier.⁵ Dadas las condiciones climáticas, un mar revuelto, además de tiburones nadando alrededor del barco, solo se pudieron salvar siete de estas mujeres, una de las cuales murió a continuación, como lamenta Mosnier desde una lógica netamente comercial.

El tercer paratexto, una especie de prefacio que no lleva título, explica *a posteriori* el rol de escena original que le corresponde a la mencionada anotación y articula, por un lado, “le désir d’un troc” que consiste en “echanger le discours technique contre de la parole” (p. 13) como punto de partida de su escritura, y, por otro, una especie de advertencia al lector. La autora le asigna respecto a su relato un lugar específico: “le lecteur est dès lors condamné à ne plus bouger. Juste écouter, sans autre distraction, ce chœur de femmes. Entendre encore, jusqu’au bout, au risque de s’étourdir, ces cœurs battants” (p. 14). De manera acertada, Doyle Calhoun acota que esta entrada a la narración funciona

5 Este mismo episodio se halla en la base del documental del director martiniqués Guy Deslauriers, titulado *Passage du milieu*, en el que presenta en modo docuficcional la travesía de los esclavizados en todos sus aspectos, entre ellos, la fuga y el suicidio colectivo, como un modo de resistencia a la esclavitud.

como una “disorienting, divesting *Porte sans retour*: a textual portal that opens onto the hellscape of the *cale*” y condena al lector “to an exercise of ethical listening, attempting to hear a spectral chorus of enslaved women as they recite the phantom-text of their collective suicide” (p. 132).

Los títulos de los 12 capítulos que siguen y conforman la diégesis hacen referencia a un aspecto de las narradoras que relatan cada una su historia: “La muette”, “La vieille”, “L’esclave”, “L’amazone”, “La blanche”, “Les jumelles”, “L’employée”, “La petite”, “La reine”, “La volante”, “La mère” y “L’héritière”. Con estas denominaciones, los relatos repiten el gesto colonial de negarles un nombre propio a los esclavizados (o de rebautizarlos con otros nombres), como indica Emmanuel Bruno Jean-François al señalar que la autora “fait le choix de leur donner une individualité, qui ne nie pas pour autant le poids de leur anonymat et le rôle de leur opacité dans cette autre modélisation de l’histoire” (p. 84).

En su totalidad estos relatos pueden describirse, siguiendo a Calhoun, como:

A choral narrative declined in the feminine plural—a requiem for the drowned [that] engages directly with the way enslaved women and their acts of resistance to French slavery are violently eradicated from the historical record and radically silenced within the French scriptural imperial archive. (p. 131)

Jean-François se refiere a la novela como un “roman polyphonique” (p. 77) que se sitúa, por un lado, entre lo que el estudioso denomina, con Hanétha Vété-Congolo como “pawòl”, creando una “parole archipelique” (p. 87), ligada a la oralidad, en cuanto que “l’imaginaire du texte ne reproduit pas l’histoire établie mais ressemble plutôt par leurs récits personnels des bribes éparées de savoirs incarnés, de subjectivités émotionnelles, d’expériences corporelles” (p. 79).

En su interior, los doce relatos están comunicados uno con otro a través de personajes que se repiten desde otra perspectiva y otra

voz. Todos se refieren de diferentes maneras, además, a la cuestión de la memoria, como, por ejemplo, “L’amazone”: “D’hier, moi je veux me souvenir. Ne rien oublier, tout dire” (Kanor, p. 79). En esa medida, todos los relatos se sitúan alrededor de la travesía y la resolución y realización del intento de fuga saltando por la borda del barco. A partir de ahí, los relatos oscilan entre los tiempos previos y posteriores a esta escena original, desplegando de este modo una trama descriptible en términos de memoria: la vida en sus pueblos africanos (en diversas regiones), el trauma de la captura y el encierro en los barracones, de modo similar a los relatos que recibe y hereda Lisette en *Rosalie*.

Un caso paradigmático es el relato de “La vieille” que oscila entre los tiempos como una voz y una subjetividad instaladas en la historia entera desde la travesía, los cañaverales y el servicio doméstico hasta la abolición y la independencia de Haití. Esta última, a diferencia del deseo pronunciado por Ma Augustine en *Rosalie*, se articula con suspicacia —debido tal vez a la posterioridad— con respecto a su pertenencia: “première république nègre, la bonne blague, la belle affaire” (p. 53). Aparece aquí también una referencia intertextual —entre muchas otras que seguirán en los relatos sucesivos—. De ahí que en su comentario: “Appris à manier fourchette. Prier vierge. Parler la langue correcte” (p. 53) transluce el famoso poema “Hoquet” de Léon Gontran-Damas que funge, al mismo tiempo, como comentario/explicación para la mencionada suspicacia.

Como ya desde el epígrafe de Walcott, también en el transcurso de los relatos, el mar emerge como tema recurrente, a menudo en términos angustiosos como significante de la separación y la diáspora; en el relato de “La vieille” aparece con la grafía de *Lamer*, como si se tratara de un país: “*Lamer*, mille fois, j’avais entendu ce nom” (p. 33). Al mismo tiempo:

Water becomes the ambivalent figure of memory and oblivion” (Aurélia, p. 85), tal como en el poema de Walcott, y se vincula asimismo con la “poética de la relación” glissantiana en tanto

que configura “un lieu de connexion, un continuum qui relie les nombreux espaces du monde, et où s’enchevêtrent ses diverses histoires et ses subjectivités multiples. (Jean-François p. 82)

Al inicio de su narración, “la vielle” se describe como superviviente: “Nous avons survécu. Malgré les morts, la honte, la faim. Malgré les cales” (Kanor, p. 29). A esto se refiere Kanor en una entrevista en la que remite a Glissant:

Sans doute parce que comme Glissant, je crois en la cale comme lieu majeur, originel, de fermentation, de transformation, de créolisation, de dilution et de troc. La cale, c’est ce ventre bourré à craquer, de morts-vivants. La traversée, c’est le passage de la vie à la mort puis à la survie, puisque la plupart des captifs embarqués vont vivre. (Francis, p. 277)

En “La mère” este relato memorístico se une a la reflexión sobre la cultura del recuerdo de la esclavitud, es decir, desde el presente de los lectores:

Tu dis: ils ont bâti des musées. Des pièces à lire, penser, prier. Des lieux de mémoire ou Rouges et autres se pressent, viennent grossir la liste de ceux qui n’y étaient pas. Tu parles. Racontes des histoires de loi, de dommages et intérêts, de pardon, grand pardon, de réconciliation. Mais que vaut la douleur? Qui peut le dire? Que vaut l’enfer après coup? (p. 225)

Con esto, la voz de “La mère” se hace partícipe de las dudas formuladas por la autora en su prefacio, así como por Hartman, y pone en tela de juicio la posibilidad de reparación mediante museos y monumentos. Frente a esta memoria hecha de piedra, el texto pone, literalmente, en escena un discurso titubeante, tanteador, amenazado siempre de volverse mudo e ininteligible por el asedio del dolor, la pérdida y la locura, por aquello que en *Rosalie* se denomina “lo innombrable” (Trouillot, p. 35).

Así, en “La muette”, el primer relato, emergen subrepticamente textos entre paréntesis y en itálicas, que emulan una puesta

en escena cinematográfica, con lo cual se integra, entonces, la intermedialidad como herramienta para narrar lo inenarrable: “On distingue la mer au loin. Rien d’extraordinaire au fond. À cause du soleil, la fille fronce les sourcils, s’assoit sur ses talons et raconte un peu” (Kanor, p. 17). Aurélia lee estos textos, que podrían describirse como intercalaciones fílmicas en un texto narrativo, sobre el fondo de la trayectoria de Kanor como documentalista y, al mismo tiempo, como un modo de traer la narración al presente y a la mudez implicada ya en el título del relato (p. 86) —no es el personaje el que habla allí, sino una instancia externa—. A la vez, la misma denominación de “La muette” opera como metáfora de la laguna en el archivo y la imposibilidad de articular un discurso sobre este episodio del que el archivo recoge solo números, “the account books that identified them as unities of value, the invoices that claimed them as property, and the banal chronicles that stripped them of human features” (Hartman, p. 3).

En otro capítulo, “La volante”, la protagonista y narradora encarna una figura mítica perteneciente al mundo del Caribe como “gens gagé” o “soukougante” que se mueve entre los tiempos y los espacios y tiene, por tanto, una agencia que las otras mujeres no tienen. Dentro de su narración aparece Mackandal como otra referencia al imaginario antillano de la resistencia, con el que hace un pacto para conseguir la libertad de los esclavizados y mata al final a una familia de colonos; de modo que emerge como figura complementaria, femenina, a la masculina, asociada al imaginario de la resistencia, una operación similar a *Rosalie* con la integración de Brigitte.

Los relatos están atravesados, además, no solo por diferentes textualidades, sino también por diferentes lenguas, como el *créole*, el inglés, una lengua africana que, en su conjunto, apuntan a la configuración transnacional/transcultural de la trata y la práctica esclavista. Al articularse entre oralidad, escritura y memoria, los relatos reenvían al título, Humus, cuyo significado reside, según Hanétha Vété-Congolo, precisamente allí: “ainsi sont montrés

l'humus et l'action à partir desquels peut être établie une tradition mémorielle" (p. 115).

Todos los capítulos son precedidos por fragmentos de una canción marinera sobre un personaje ficticio, Jehan de Nantes, como protagonista que relata allí sus desventuras de los viajes en barcos negreros, así como sus "aventuras" (también sexuales, es decir, el abuso de las mujeres cautivas). La integración de esta canción parece obedecer a lo que observa Hartman con respecto a lo que llama el escándalo y el exceso que inundan el archivo, como "the raw numbers of the mortality account, the strategic evasion and indirection of the captain's log, the florid and sentimental letters dispatched from slave ports by homesick merchants [...]" (p. 5), una serie en la que se pueden incluir las canciones marineras que dan cuenta de manera improvisada del estado emocional de la tripulación. Según Calhoun, esta canción —que cierra el relato— forma parte del "trueque" propuesto por la autora, "confronting the virile, violating voices of male sailors with the silence of female captives" (p. 138). Y como sostiene la autora misma en una entrevista:

J'ose prétendre que la dernière voix de femmes se trouve tapie dans la voix du marin. Au-delà d'une simple chanson de marin, il faut concevoir ce chant comme un requiem, c'est la voix du Nord qui rencontre le Sud, le bruit brutal des hommes qui prennent la mer, la voix du sexe des Blancs qui violent les captives noires, le silence de ces captives face à l'horreur négrière. (Herbeck, p. 973)

El último capítulo, que precede esta última estrofa de la canción, titulado "L'héritière", nos reconduce al prólogo del libro, en el cual volvemos al presente y a la escena de la escritura del libro. En él se relata el viaje de París a Martinica y luego a África de una descendiente de aquellas mujeres esclavizadas que viajaban en ese barco y que coincide con la misma narradora del prefacio. En palabras de Calhoun, "L'héritière" is an inscription of the author, Kanor herself. Her text adopts a similarly "aerial" perspective, as the narrator is shuttled by airplane from Badagry

to Paris to Gosier” (p. 244). Este capítulo aborda, entonces, la tentativa de una “heredera” de regresar a los lugares de origen para recuperar allí la memoria colectiva de la trata y a la vez al origen de la escritura, que se revela como difícil y a contrapelo de su propia enunciabilidad.

Cabe remarcar, finalmente, que la textualidad de esta novela (como la denomina el paratexto de la cubierta) se sitúa en un lugar genérico al margen de aquellos establecidos por el canon occidental. En este sentido, se vuelve legible a la luz de las reflexiones de Glissant, quien plantea la necesidad de “défaire les genres précisément parce que nous sentons que les rôles impartis à ces genres dans la littérature occidentale ne conviennent plus à notre investigation qui [est] aussi une investigation de l’imaginaire” (p. 124). En tanto investigación del archivo e investigación del imaginario que disuelve los géneros establecidos, repite, entonces, el gesto de resistencia como tema de la novela en su misma textualidad.

ADELAIDA FERNÁNDEZ OCHOA: *LA HOGUERA LAME MI PIEL CON CARIÑO DE PERRO* (2015), RELATO EN CLAVE MÍTICA E INTERTEXTUAL

La novela colombiana fue ganadora en 2015 del Premio Casa de las Américas y se volvió a publicar bajo el título *Afuera crece un mundo* dos años después en la editorial Seix Barral. Producida y ambientada en otro territorio (el Valle del Cauca colombiano), se vincula, no obstante, por consagración y por tema al espacio del Caribe, particularmente a la herencia esclavista compartida. Retoma un episodio marginal de la novela fundacional *María* de Jorge Isaacs, basado en el personaje secundario de Feliciano, que en la novela original aparece como sirvienta que al final muere sin lograr regresar a su África ansiada. La lectura propuesta por Ángela Hurtado constata el carácter transgresor de *María* al otorgar un lugar destacado a las personas esclavizadas, en particular a Feliciano/Nay, aunque fundamentado en “el mito de la armonía racial” (p. 248). Fernández Ochoa le otorga aquí un rol protagónico a Feliciano, devolviéndole, además, su nombre africano, Nay,

con lo cual revierte el gesto del amo de rebautizar con nombres cristianos a los esclavizados (Hurtado, p. 263), y, por así decir, un final feliz. Constituye, en este sentido, un caso específico de lo que en el caso de Trouillot he denominado “reescritura”, es decir, “writing back”. Los objetos de tal relectura y reescritura suelen ser aquellas obras del archivo textual que construyen y perpetúan imágenes del “otro” colonial o colonizado y que, en este sentido, legitiman estructuras imperiales a raíz de la difusión y el peso que les es propio a estos textos. Si bien *María* no es europea, forma parte del canon textual en el que se perpetúa la esclavitud en términos de subalternización del “otro” que aún después de las sucesivas independencias y aboliciones seguirá siendo oprimido y colonizado. En cuanto a su intención abolicionista, la crítica literaria ha hecho lecturas diversas de *María*; de todos modos, y aunque lo fuera, se inscribiría en la lógica descrita por Vergès de contar la esclavitud desde la abolición. Además, como argumenta Hurtado (2019) de modo convincente, presenta una visión idealizada de la esclavitud.

Su trama se narra a partir de dos voces: la de Nay de Gambia y la de su hijo Sundiata, rebautizado como Juan Ángel por sus amos. Si bien se desarrolla en un espacio y un tiempo concretos, la región del Valle del Cauca a mediados del siglo XIX, los tiempos y los espacios a menudo aparecen como superpuestos, creando un ambiente más mítico que realista. El espacio narrado se extiende y alterna entre África, es decir, Gambia, el primer contacto con el Caribe al llegar a Jamaica en el barco negrero, el tiempo con sus primeros amos en el Chocó colombiano y ahora el Cauca hasta su regreso a África. Un indicio cronológico es la mención de Mackandal que ya en vida se ha convertido en leyenda que trasciende hasta los territorios atlánticos de Colombia, apuntando, además, a la concomitancia de las historias de Nay y de Lisette, aunque a nivel experiencial esta última resulta más parecida a Sundiata, nacido y criado en la plantación, donde ejerce como esclavizado doméstico al servicio del hijo del amo. De manera

similar al episodio referido de *Rosalie* de la enseñanza de estrategias de microrresistencias, Nay le prohíbe a su hijo que pida perdón a los amos cuando comete algún error y que “diga que eso no volverá a pasar, que mientras lo diga, mire al futuro, el futuro está más allá del amo [...]. En esa frase germina la semilla de la libertad” (p. 13).

Con la novela haitiana comparte, cabe decir, la maternidad como hilo conductor de la trama, que se impondrá por sobre la búsqueda, fundamental en la primera parte, de Sinar, padre de su hijo, del cual ha perdido todo rastro, y también por sobre el amor hacia Candelario Mezú, un soldado (ficticio) de las tropas del general sublevado Obando, a quien se ha unido por la causa abolicionista que este abraza. A diferencia de la protagonista haitiana, Nay está decidida a volver a su tierra natal, lo cual se articula en su rechazo de las otras dos formas de liberación que se esbozan en la trama: por un lado, la de los palenqueros, cimarrones, que han decidido buscar su libertad en la tierra a la cual fueron llevados, a la que Candelario Mezú se refiere como “los estrechos alcances que tiene la libertad del palenque, una libertad de huida. A expensas de la manigua, con nuestras escasas manos, entonces no somos libres sino sobrevivientes” (p. 39). Por otro lado, Nay discrepa también de Mezú, quien al luchar por la abolición, según ella, “da la vida por la libertad de papel. Para mí la libertad de volver a África” (p. 69).

El regreso a África aparece como improbable, y, de hecho, contrafactual, tal como comentan algunos personajes al enterarse de los planes de Nay; así, en una parada en el viaje, todavía en tierras americanas, una mujer que les advierte sobre las dificultades, comenta que con su plan de volver a África “serán los primeros y los únicos” (p. 160), pero le da a Nay una serie de consejos e instrucciones que serán clave para seguir adelante. Con su firme determinación de regresar, Nay logra hacerse contratar por un naturalista inglés para que los lleve como ayudantes, y resulta reveladora la representación de la torpeza del inglés como

personificación de las ciencias coloniales y occidentales frente a la superioridad de sus propios saberes sobre los efectos curativos de las plantas. En esto coincide con el mencionado naturalista Descourtilz, quien registra el episodio de la partera arada que sirve de base para *Rosalie*: ambos son lectores incompetentes de las estrategias de resistencia e incapaces de reconocer otros saberes. Nay finalmente (y aparentemente) logra cumplir su deseo, aunque la trama termina, por así decir, a unos pocos metros antes de las costas africanas, todavía en el barco. Igual que en *Rosalie* queda en suspenso el cumplimiento de sus respectivos proyectos de libertad/liberación, ya que ambas tramas terminan antes de alcanzar el destino.

El Caribe, si bien no es escenario principal, está presente de diferentes maneras en su transcurso, primero como entrada y salida del continente americano, que, de este modo, queda consignado como puerta entre África y América para la misma Nay; en segundo lugar, se mencionan varias veces las relaciones comerciales de su amo Sahal con negociantes en el Caribe. En cuanto al imaginario caribeño, aparecen los relatos de Tío Conejo y Tío Tigre (p. 83); además, en sus múltiples repeticiones de por qué quiere volver a África en vez de quedarse, Nay escribe la frase: “Mi reino no es de este mundo” (p. 71), evocando, desde luego, la novela de Alejo Carpentier. El mencionado episodio de Mackandal va más allá de un mero indicio cronológico, y sirve como referencia a la efervescencia y las diferentes resistencias a la esclavitud en el espacio del Caribe. En este contexto puede pensarse la aparición de su lengua africana, hablada y cantada por Nay, como una estrategia de resistencia lingüística frente a las lenguas imperiales o, como formula Nay, “la lengua prestada” (p. 178), de modo similar a las otras dos novelas. Comparte, además, con *Rosalie* el término de infamia, que aparece ya en el mismo título, y que se refiere aquí a la “escritura de la infamia en mi omoplato” (p. 158) para denominar la marca de posesión grabada a fuego

en el cuerpo de los esclavizados, consignando, de este modo, la esclavitud en los mismos términos que Trouillot.

En cuanto a la voz narrativa resulta interesante no solo el hecho de que en esta reescritura es la misma Nay quien toma la palabra —en vez de Efraín, narrador y protagonista de *María*, transformando de este modo, en el decir de Lorde, el silencio en discurso y acción—, o su doble configuración entre madre e hijo, sinotambién el hecho de que los relatos de ambos aparecen, de modo explícito aunque “discreto” como escritos, lo que se plasma en frases como esta: “Entro a mi camarote y escribo estas letras” (p. 150). Es en este sentido que la novela constituye en su interior un “writing back”. El hecho de presentar a Nay como mujer letrada constituye una transgresión de una representación en términos realistas, ya que, como remarca Hurtado, “podría responder más a una imagen de mujer del siglo XXI, tiempo desde el que escribe la autora, pues la conciencia de sí misma la empodera frente al discurso dominante” (p. 266), pero esto se vincula, a mi modo de ver, a lo que Curiel denomina, en relación con su propio proyecto descolonial, como “‘cimarronaje intelectual’ que significa escaparnos del síndrome colonial en la manera en que hacemos conocimiento” (p. 124). Dentro de este texto (escrito por Nay) aparece varias veces la memoria de la travesía y de la llegada a América, subrepticamente, obedeciendo a la lógica asociativa de la memoria. Así, cuando escucha el nombre “Jamaica” su memoria la lleva al momento de su llegada 15 años antes: “La conocí a través de un velo de pus. Un sol ambiguo me lastimó los ojos y mitigó el frío de mis huesos” (p. 42). A diferencia de la transmisión oral de la memoria en *Rosalie* y en *Humus*, esta no articula aquí en el modo dialógico. Esto se relaciona, a mi modo de ver, con una configuración elemental en *La hoguera*: Si bien Nay aparece en el transcurso de la trama vinculada con otras mujeres, estos vínculos siempre son pasajeros, como la mujer mencionada que le ayuda al momento de viajar de regreso a África; ella no es parte de una instancia colectiva tal como se aprecia en *Rosalie*.

La agencia de Nay resulta, más que de una instancia colectiva, de su representación como mujer decidida, sexualmente independiente y autónoma, aunque no puede escapar a los abusos por parte de su amo. El regreso a África como única opción válida para ella se opone a la de Lisette, y podría apuntar igual que en la novela haitiana hacia el futuro del país, en el que los afrocolombianos seguirán marginalizados hasta la actualidad, por lo que conlleva un pronóstico pesimista.

REFLEXIONES FINALES: UN *CORPUS* CARIBEÑO DE LA ESCLAVITUD EN PERSPECTIVA DE GÉNERO

Las tres novelas se relacionan con el espacio del Caribe, dividido por sus diferentes lenguas imperiales, pero unido por un mismo mar e historia, que aún en la novela colombiana —situada cerca del Atlántico— está presente mediante la leyenda de Mackandal y múltiples referencias a su imaginario y su geografía.

Si bien las tres tramas se apoyan en diferentes formas de resistencia como cimarronaje, asesinatos, microrresistencias y, sobre todo en las novelas francófonas de agencia colectiva, comparten el enfoque en las voces —ficticias, desde luego— femeninas. En este sentido, en los tres textos aparecen los motivos específicos de la esclavitud experimentada por las mujeres: la violencia sexual, el abuso, la relación de cercanía y al mismo tiempo subalternidad en el espacio de la casa de los amos, etc. Los “desenlaces” —“abiertos” de manera diferente en cada caso— proyectan el porvenir de los tres países en los que se sitúan las narraciones: Lisette, con la decisión de hacerse cimarrona, anticipa la revuelta que daría lugar a la primera República negra; Nay vuelve a África como único lugar viable para realizar su deseo de libertad y autodeterminación, anticipando implícitamente (y escapando en algún sentido) el rol de los afrocolombianos en la historia de Colombia; Kanor con su narración coral y como “heredera”, en tanto franco-antillana, de una historia que a comienzos de los años 2000 comienza a hacerse un lugar en el espacio público, tal como plantea Vergès.

Cada cual, de manera propia, entabla diálogos con el pasado y el archivo (deficiente e incompleto), así como las representaciones en los textos canónicos (como en el caso de *La hoguera*) de la esclavitud en diferentes modalidades y resuelven la cuestión planteada por Hartman: “How does one revisit the scene of subjection without replicating the grammar of violence?” (p. 4). Confrontan de manera diversa el dilema de la ausencia (o la escasez) de palabras registradas en el archivo; en efecto, las tres son, para recurrir nuevamente a Hartman, “a history written with and against the archive” para crear “a counter-history at the intersection of the fictive and the historical” (p. 12). Lo hacen a nivel de producción, a modo de reescritura y/o “writing back”, como novela histórica revisionista o en una textualidad más experimental que cuestiona la aptitud de los géneros occidentales de la ficción histórica; a nivel diegético, por otro lado, integran la memoria comunicativa como modo experiencial de transmisión de la memoria de la trata y de la esclavitud. Finalmente, cabe destacar el carácter colectivo de las tres novelas pensadas como *corpus* que se desprende de la lectura comparativa en la que no solo se evidencia una amplia coincidencia de motivos, tópicos y perspectivas, sino también un mismo impulso de suplir las lagunas del archivo.

En cuanto a sus respectivos posicionamientos políticos en relación con la relectura de este archivo de la diáspora forzada y de la resistencia, cabe constatar una diferencia entre los tres textos. Así, las novelas de Trouillot y Kanor parecen estar más acorde con las ideas de *creolité* y *relationalité* articuladas por Glissant que conllevan la construcción de una identidad-relación que:

–est liée, non pas à une création du monde, mais au vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures;

–est donnée dans la trame chaotique de la Relation et non pas dans la violence cachée de la filiation;

–ne conçoit aucune légitimité comme garante de son droit, mais circule dans une étendue nouvelle;

–ne se représente pas une terre comme un territoire, d'où on projette vers d'autres territoires, mais comme un lieu où on "donne-avec" en place de "com-prendre". (p. 158)

Por el contrario, la novela de Fernández Ochoa con su rechazo a una posible libertad a conquistar en tierras americanas, se encuentra más cercana a Marcus Garvey y su proyecto de regreso a África, nutrido de un imaginario más esencialista. Lo que, en cambio, las tres autoras comparten es su descendencia de esa diáspora y, por tanto, la herencia de esa memoria. En este sentido, inventan/imaginan una genealogía no solo para sus protagonistas y las mujeres afrodescendientes en el Caribe y Latinoamérica, sino también para sí mismas, en un sentido similar al que reivindicara Audre Lorde ya en los años 1980: "The transformation of silence into language and action is an act of self-revelation" (p. 3). Por último, es allí donde se puede verificar la contestación del archivo en el sentido de Foucault como la ley de lo que puede ser dicho, o, como reformula Assman: "The archive is the basis of what can be said in the future about the present when it will have become the past" (p. 102). Al ampliar mediante sus textos el archivo, apuntan, precisamente, hacia el futuro.

REFERENCIAS

- Ascencio, M. (2002). *Amargo y dulzón*, Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.
- Assmann, A. (2010). Canon and Archive. En A. Erlil, & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97-108). De Gruyter.
- Aurelia, D. (2011). In Search of a Third Space: Fabienne Kanor's *Humus*. *Small Axe* 15(3), 80-88. Recuperado de: <https://muse.jhu.edu/article/461810>.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros ensayos*. Itaca.
- Calhoun, D. (2021). A Fugue for the Middle Passage? Suicidal Resistance Takes Flight in Fabienne Kanor's *Humus* (2006). *The French Review*, 95(2), 127-144. <https://dx.doi.org/10.1353/tfr.2021.0267>

- Carpentier, A. (1969). *El reino de este mundo*. Seix Barral.
- Condé, M. (1986). *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*. Mercure de France.
- Erlí, A. (2016). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Universidad de los Andes.
- Fernández Ochoa, A. (2015). *La hoguera lame mi piel con cariño de perro*. Casa de las Américas.
- Foucault, M. (2019). Lives of Infamous Men. N. Luxon (Ed.). *Archives of Infamy: Foucault on State Power in The Lives of Ordinary Citizens*. University of Minnesota Press.
- Francis, G. (2016). Entretien avec Fabienne Kanor, “l’Ante-llaise par excellence”: Sexualité, corporalité, diaspora et créolité. *French Forum* 41(3), 273-288. <https://dx.doi.org/10.1353/frf.2016.0035>
- Genschow, K. (2020). Haitiano/as en Santiago de Chile. Representaciones del ‘otro’ latinoamericano/chileno/haitiano como paria en *Perro bomba* (2019). *Itinerarios*, 32. 77-97. DOI: 10.7311/itinerarios.32.2020.05
- Glissant, É. (1995). *Poétique de la Relation*. Gallimard.
- Gymnich, M. (2017). Writing Back. D. Götsche, et al. (eds.). *Handbuch Postkolonialismus und Literatur* (pp. 235-249). Metzler.
- Hartman, S. (2008). Venus in Two Acts. *Small Axe*, 12(2), 1-14. <https://muse.jhu.edu/article/241115>
- Herbeck, J. (2013). Entretien avec Fabienne Kanor. *The French Review*, 86(5), 964-976. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/23511427>
- Hurtado, Á. (2019). La hoguera lame mi piel con cariño de perro como contraescritura de María. *Poligramas*, 49, 247-273. <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i49.8446>
- Jean-François, E. (2017). Espace océanique, parole archipélique et polyphonie mémorielle dans *Humus* de Fabienne Kanor. *Women in French Studies*, 25, 77-92. <https://doi.org/10.1353/wfs.2017.0006>
- Kanor, F. (2006). *Humus*. Gallimard.

- Larrier, R (2009). In[her]itance: Legacies and Lifelines in Evelyne Trouillot's *Rosalie L'Infâme*. *Dalhousie French Studies*, 88, 135-145. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/40838098>
- Lorde, A. (2007). The Transformation of Silence into Language and Action. Lorde, Audre. *Sister outsider: Essays and Speeches* (pp. 40-44). Crossing Press
- Mbembe, A. (2020). El poder del archivo y sus límites. *Orbis Tertius*, 25(31), e154 <https://doi.org/10.24215/18517811e154>
- Meyer, L. (2022). 'Une créole comme toi': Creolized Reproductive Justice in Évelyne Trouillot's *Rosalie L'Infâme*. *Journal of Haitian Studies*. 28(2), 122-141. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/27233984>
- Miller, C. L. (2007). *The French Atlantic Triangle: Literature and Culture of the Slave Trade*. Duke University Press.
- Morrison, T. (1987). *Beloved*. Knopf
- Rubiera, D. (1997). *Reyita, sencillamente*. Instituto Cubano del Libro.
- Simonis, A.; Rohde, C. (2014). Einleitung: Das kulturelle Imaginäre. Perspektiven und Impulse eines kulturwissenschaftlichen Schlüsselkonzepts. *Comparatio*, 6(1), 13-27. Recuperado de: <https://comp.winter-verlag.de/article/COMP/2014/1/3>
- Schwarz-Bart, S. (1972). *Pluie et vent sur Téliumée Miracle*. Seuil.
- Swanson, L. (2022). (Re)Framing the Midwife: Rewriting Archival and Postcolonial Intertexts in *Rosalie L'Infâme*. *The Journal of Haitian Studies*, 28(2), 142-165. <https://doi.org/10.1353/jhs.2022.a901947>
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Ediciones La Cebra.
- Trouillot, É (2003). *Rosalie l'Infâme*. Éditions Dapper.
- Trouillot, É. (2016). *Rosalía La Infame*. Ambos Editores.
- Trouillot, M.-R. (1995). *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Beacon Press.
- Vergès, F. (2006). *La mémoire enchaînée. Questions sur l'esclavage*. Albin Michel.
- Vété-Congolo, H. (2014). L'humus de la 'memidentité' ou la métaphysique de la pawòl dit contre l'oubli: l'exemple de *Humus* de Fabienne Kanor. *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*

ture, 82(1), 116-130. Recuperado de: <https://crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1439&context=pf>

Villalón, R. (2024). Sobre feminismo descolonial y praxis colectiva. Una entrevista a Ochy Curiel Pichardo. *Gender & Society*, 38(1), 114-137. <https://doi.org/10.1177/08912432231216692>

Zimmerman, T. (2018). Infanticide and/as Unspeakability in Évelyne Trouillot's *Rosalie l'Infâme*. *Journal of Romance Studies*, 18(3), 397-419. <https://doi.org/10.3828/jrs.2018.24>