

Los hijos de la Xica que Manda: *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres

John Thomas Maddox IV

ABSTRACT: En la novela *Fe en disfraz* (2009), Mayra Santos-Febres ha reescrito *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz en un espacio transnacional que incluye Estados Unidos, Brasil, Puerto Rico y Venezuela para hacer el estudio de la esclavitud y la identidad afro-latinoamericana pagano, corpóreo, visceral y político. Su protagonista, la historiadora Fe, tiene relaciones al estilo kink con su colega y empleado Martín cada Noche de Brujas. En estos encuentros, Fe se viste de la brasileña esclavizada Xica da Silva, usando un vestido original de la mulata legendaria. A través del mito y los rituales, los personajes de “se abren” a una historia abyecta de sus identidades. Este artículo analiza la violación fundacional, las fiestas, las máscaras y los laberintos en las obras de los dos escritores. Muestra los paralelos entre el pachuco de Paz y la Xica de Santos-Febres. Analiza la soledad y el amor en el ensayo y la novela y termina con una lectura alegórica y política de las obras de ambos escritores. Santos-Febres presenta una adultez pan-americana que, a través de esta alegoría del “loco amor”, abre el pasado y el futuro de la historia a través de la poesía, el cuerpo, el mito y el género femenino.

KEYWORDS: Mayra Santos-Febres, Octavio Paz, Puerto Rico, identidad negra, sexualidad

Para Laura Robledo

En la novela *Fe en disfraz* (2009), la escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres reescribe el mito, el ritual y el erotismo desde la exterioridad de las normas culturales en los pueblos herederos de los procesos de esclavitud en diálogo con *El laberinto de la soledad* (1950) del pensador mexicano Octavio Paz. La autora construye subjetividades que comparten una experiencia de esclavitud y diáspora, por lo que los códigos para interpretar esa experiencia trascienden los que ofrecen las narrativas históricas eurocéntricas de la nación-estado. Como resultado, el *border thinking* de Santos-Febres alegoriza una interpretación de la esclavitud y la identidad afro-latinoamericanas que es pagana, corpórea, visceral, política y trans-nacional. Además, es una alegoría oscura que esconde la esperanza de una nueva comunidad híbrida americana fundada en el loco amor que subvierte las categorías identitarias impuestas por el colonialismo.

El texto pretende recrear el punto de vista de mujeres esclavizadas en varias partes de América durante la época colonial a través de simulacros de testimonios jurídicos sobre los abusos sexuales contra ellas. Representan a mujeres analfabetas que de otra manera no tendrían una voz en la literatura y la historia tradicionales por su énfasis en la palabra escrita. Intercalados entre estas narraciones aparecen episodios de una historia del amor prohibido durante la Era Digital entre una administradora afro-venezolana de la Universidad de Chicago, Fe Verdejo, y un investigador blanco de humanidades digitales, el puertorriqueño Martín Tirado. Fe redescubre su pasado traumático a medida que

hace investigaciones en un convento que incluye descendientes directos de Xica da Silva, la mulata cautiva que llegó a ser la dueña de su plantación como la esposa *de facto* de su amo. Fe y Martín tienen relaciones sexuales al estilo *kink* cada Noche de Brujas por tres años en ritos en los que Fe se viste de Xica.

En los ritos eróticos de sus protagonistas, los orígenes precristianos del Halloween, una fiesta sumamente secular y comercial en nuestros días, son apropiados como una manera de reinterpretar América a partir de la esclavitud. Esta fundación abyecta es una reinterpretación de la metáfora de la Chingada según el ensayista mexicano. Éste apropia el binarismo Madonna/puta para explicar el origen y las contradicciones de su país.¹ Según él, la violación que Hernán Cortés llevó a cabo contra su intérprete Malinali o la Malinche, creó la raza mestiza mexicana: “la Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El ‘hijo de la Chingada’ es el engendro de la violación, del rapto o de la burla” (32). Ella “se rajó” y se considera traicionera e ilegítima hasta hoy (173).² Podemos decir que *Fe Verdejo* es, paradójicamente, “la Chingada que Manda”, como la “Xica que Manda”, la brasileña esclavizada Xica da Silva. Los personajes de Santos-Febres “se abren” a una historia abyecta de sus identidades. Analizo el papel de los ritos y los mitos en la memoria, sobre todo, las fiestas y las máscaras. Muestro los paralelos entre el pachuco de Paz y la Xica de Santos-Febres. Enfatizo la soledad y el amor en el ensayo y la novela, y termino con una lectura alegórica y política de las obras de ambos escritores.

Primero, contextualicemos esta discusión en los debates crítico-teóricos sobre Santos-Febres. Helene Weldt-Basson señala

la centralidad del hombre blanco en la novela *Nuestra Señora de la Noche* (2006)—una elección que Santos-Febres repite en Martín. Zaira Rivera Casellas considera el vestido maldito de Xica da Silva el “reencuentro” de la historia y el presente, comparando *Fe* a representaciones literarias contemporáneas de las afrodescendientes en Puerto Rico (114). Los rituales revelan los recuerdos del sufrimiento de *Fe* desde su violación como adolescente, como analiza Chrissy Arce, la que muestra cómo la obra “inserta la brutalización del cuerpo en la historia; es más lo entretaje con el placer sexual provocado por dicha violencia” además de “la voz (y el cuerpo) silenciada de la mujer negra” (226, 244). Sin embargo, Arce no nota la influencia de la literatura latinoamericana sobre Santos-Febres. Radost Rangelova ha puesto la obra en la tradición norteamericana de la “neo-slave narrative” que Ashraf Rushdy y Paul Gilroy teorizan, dejando al lado la literatura latinoamericana (157).

Mi contribución a este diálogo es, a primera vista, una comparación inesperada: Santos-Febres es una novelista puertorriqueña que profundiza en el tema de las mujeres afrodescendientes (*Fe*, *Xica*) y Paz es un ensayista que analiza principalmente a hombres mexicanos (el pachuco, el macho mexicano), pero estas diferencias esconden semejanzas. Como en mi discusión de inmigrantes hispanos en Chicago, Yolanda Martínez-San Miguel compara a Piri Thomas con el *négropolitain* Frantz Fanon, sujetos híbridos que emigran de las colonias a la metrópoli a través del “colonialismo interno” (99). Como los protagonistas de *Fe*, Thomas y Fanon experimentan momentos fundacionales freudianos cuando se dan cuenta del proceso político de racialización y tienen que negociar con discursos metropolitanos personificados como padres en la tradición psicoanalítica (108).

Mi aporte crítico cabe dentro de la tradición del *border thinking* (pensar desde la frontera) de Walter Dignolo. Inspirado por el “mestizo consciousness” de la chicana Gloria Anzaldúa. Dignolo desarrolla un argumento elocuente a favor de una *gnoseología* poscolonial que busca abrir un espacio para conocimientos subalternos, como los de los afrodescendientes y los indígenas (63, 201). Ya que la *epistemología* que utiliza la crítica viene en gran parte de la Época Colonial y la Ilustración, la que él llama el conocimiento “moderno/colonial” por ser proyectos inseparables, la *gnosis fronteriza* (*border thinking/gnosis*) es crear un pensamiento híbrido del Occidente y otras formas de pensar, sentir o estar en el mundo, como la religión, el cuerpo, la lengua y el mito subalternos (los ritos paganos, por ejemplo), de manera conflictiva (39, 66-67, 82, 86-87, 523). Dignolo incluye a Gilroy, entre otros pensadores de la Diáspora Africana, entre los pensadores fronterizos, cuyo cosmopolitismo posmoderno Santos-Febres continúa (138). Por lo tanto, mi interpretación de una novela trans-nacional, poscolonial y “gnósicamente” híbrida que reflexiona sobre la historia de la esclavitud, la voz y el cuerpo femeninos negros narrado y protagonizado por sujetos inmigrantes latinos en los Estados Unidos es una contribución a la *gnosis* fronteriza de la literatura (347).

1. El mito y el ritual “abren” una nueva relación con la historia para Paz y Santos-Febres

Ahora, analicemos cómo Santos-Febres dialoga con Paz en su novela. Para el ensayista mexicano, al lado del tiempo lineal y lógico de la modernidad, en México sigue existiendo un tiempo mítico y cíclico, marcado por los ritos como el Día de Muertos (19). Esta interrogación de la historia hace que la novela sea algo más que un juego erótico. El *performance* en carne propia de ritos sadomasoquistas recrea las varias formas del culto a la muerte y a la fertilidad de muchos pueblos precristianos.³ Estas fiestas de la carne unen a Martín y a *Fe* a los ancestros no sólo mentalmente sino también corpóreamente, como afirma Arce (228). Este “abrir” del cuerpo es de suma importancia, pero su hermetismo no es el del macho mexicano sino el ascetismo académico. Aunque sean cultos y cosmopolitas, viven aislados del mundo, encerrados en bibliotecas y oficinas delante de pantallas y solos, muy solos. Su regreso a los bacanales paganos es una manera de detener la sublimación del anhelo creado por el aburrimiento del escenario académico y el deseo de descubrir al otro, en este caso las amantes esclavizadas del pasado.

Martín está intentando a superar la lectura y la escritura para sentir el pasado y así otorgarle significado. Sigue él:

He aquí *la summa contradictio*: el tiempo no existe y todo lo que existe es tiempo. Tan solo se materializa a través de ritos que sacralizan ese inmenso vacío, lo vuelven fijo, fijado con sangre....Eso es la Historia, una tenue línea que va uniando en el aire a los ancestros —a esos pobres animales sacrificados en la pira del tiempo—...Y ahora entiendo por qué *Fe Verdejo* se prestó para que el rito encontrara ruta en su carne y por qué me buscó hasta encontrarme. (92–93)

La novela reinterpreta los encuentros tabúes y sadomasoquistas como *performances* “en carne viva,” como los paganos de antaño, ya sean africanos poseídos, indígenas totémicos o místicos gálicos. La afirmación de que “el tiempo no existe” implica que la supuesta marcha lógica, lineal y objetiva no significa nada a la humanidad sin los rituales que le otorgan significado y que lo unen a los ancestros del pasado (88). Santos-Febres argumenta que “esa ‘fe’ (premoderna) de la que tanto habló Carpentier...era la razón fundamental por la cual distintas perspectivas chocaban en la visión de la misma realidad. La historia, como sucesión trascendida de eras y de figuras, se desplomaba ante esta fe que hacía que la historia se repitiera...” (*Sobre piel* 216). Martín viene a *Fe* en un estupor borracho, sin inhibiciones y entregado a las pulsiones (56), pero después de un proceso de lucidez gradual (76, 100, 110, 113), la encuentra puntualmente, ansioso y con los ojos abiertos. Su primer encuentro con la investigadora, lo cual él codifica al sublimar sus deseos, reflexionando sobre su relación con la historia, se describe

no en pensamientos sino en actos, sensaciones y emociones ("me condujo hasta la silla," "me sentó," "se quitó," "un ruido," "pude ver," "suspirando," "no pude contenerme") (57–58). Su lucidez se intensifica por medio del cuerpo cuando los dos se abren con una navaja y mezclan sus sangres, evocando los sacrificios humanos de los aztecas pero también representando una humanización y un mestizaje dolorosos (111). La frontera de su pensamiento/sentimiento es el filo de la navaja.

2. La fe y la memoria, las fiestas y el pachuco

El mexicano afirma que las *fiestas* son el único momento cuando el "encerrado" macho mexicano—amnésico, violento, silencioso, conservador—se "abre", "se raja", en comunión con los demás durante los gritos y las orgías de las fiestas (10). Silvano Santiago afirma que, para Paz, la máscara es la negación de la personalidad, y que se afirma contradictoriamente por lo que "afasta" 'se aparta' o esconde (155). Las caretas crean identidades abyectas. Como el reconocimiento de los elementos aztecas e híbridos de la Virgen de Guadalupe, o Tonantzin, en "Los hijos de la Malinche", Martín y Fe están re-paganizando Halloween, una fiesta importada a Puerto Rico de los Estados Unidos (13). Luego, ellos transfieren el mismo sincretismo a la historia de los africanos esclavizados en Latinoamérica.

Este "abrir" del latinoamericano amnésico y "encerrado"—incluso el boricua y el brasileño—es una manera de mirar, metafóricamente, un espejo para reconocer la identidad propia por primera vez (Paz 8). Latinoamérica, para Santos-Febres, sigue en una especie de "adolescencia" cultural por no reconocer suficientemente la historia de la esclavitud de mujeres africanas (Paz 1). Para Paz, el extremo de este olvido de la historia era el pachuco, un *clown* disfrazado en un *zoot suit* (traje) exagerado que anda buscando peleas sin saber por qué (4).

Santos-Febres alude al pachuco a través del escenario de la novela corta. Martín vive en la Villita 'Little Village', un barrio mexicano-americano que todavía conmemora fiestas mexicanas (99). Chicago tiene una de las poblaciones chicanas más grandes de los Estados Unidos. Como Paz, Santos-Febres está brincando la frontera—es decir, el charco—entre su patria y los Estados Unidos, creando un retrato moderno y cosmopolita de una Latinoamérica globalizada o, como diría Paz, "abierta" al exterior (41). Según la autora, el Día de los Muertos en Chicago es un símbolo de las fronteras confusas del mundo globalizado y diaspórico que problematiza el binarismo sajón/latino (*Sobre piel* 190). También considera el cuerpo en la literatura caribeña como la "frontera" entre lo social y lo íntimo (90). Podemos decir que Fe quiere ser la "Chicana que Manda", estoica y poderosa, pero acaba abriéndose poco a poco, primero en términos académicos y luego en términos emocionales, regresando al pasado para entender el presente. Como Santos-Febres afirma, "el enfrentamiento entre el cuerpo y la página, su materialidad expresada en los lenguajes de lo erótico

y de lo orgánico, actúan como un puente que conecta al cuerpo con la memoria y con la historia silenciada en el Caribe.... para llegar al saber profundo sobre el ser (espiritual, primordial, no-orgánico)" (*Sobre piel* 90). Así que la frontera de la autora coincide con la de Mignolo.

Cruzando las fronteras mente/cuerpo, México/Puerto Rico/Estados Unidos/América, Santos-Febres está reinterpretando al pachuco de Paz con fines similares. Por ejemplo, Fe se siente como una intrusa en la academia y Santiago ve al pachuco de Paz como un "intruso" en los Estados Unidos (22):

A já assinalada relação distanciada e provocadora do personagem em relação ao meio ambiente gringo, o gosto pelo disfarce e a opção por uma poética de vida inventiva.... naturalmente ambíguo, que, ao ser exibido ao Outro na praça pública, o salva da mesmice humilhada que é típico do subalterno.

La relación distanciada y provocadora ya mencionada del personaje en relación al medioambiente gringo, el gusto por el disfraz y la elección de una poética de vida inventiva.... naturalmente ambiguo, que, al ser exhibido al Otro en la plaza pública, lo salva del aburrimiento humillado que es típico del subalterno (47).

Santos-Febres argumenta que el mundo globalizado posmoderno no es el de Paz (*Sobre piel* 189), pero Santiago nota que éste fue el primer ensayista canónico que apreciaba la importancia de las diásporas latinoamericanas, y así fue un modelo clave para la novela (22). Van Haesendonck también reafirma la centralidad de la "errancia" puertorriqueña a la identidad nacional (32–33). Es más, el pachuco, como los *performances* de Fe, es una identidad fluida, sin esencia, un "no-ser": "No es una intimidad que se vierte, sino una llaga que se muestra, una herida que se exhibe" (Paz 8). Comparemos esta evaluación con la del caribeño de Van Haesendonck: "En otras palabras, lo expulsado corresponde a su no-yo", así que el chicano, tanto como el puertorriqueño, es un (no-) ser abyecto en su literatura (61). La estética exagerada pachuca es como el travestismo—y los dos son como el traje *kink* de Fe. Aunque hay muchos aspectos del pachuco que se asocian con la masculinidad violenta, Santiago reevalúa la caracterización de él como "vacío" que Paz realiza:

'Chaga', 'herida', eis as imagens da auto-flagelação suicida que o poeta encontra para aprender o enigma do vazio, isto é, para surpreender o estágio atual e lamentável da questão identitária das Américas ao Sul....

'Llaga', 'herida', he aquí las imágenes de la auto-flagelación suicida que el poeta encuentra para aprender el enigma del vacío, es decir, para sorprender la etapa

actual y lamentable de la cuestión identitaria de las Américas al Sur....
(41).

Como Fe, el *performance* del *zoot suiter* ocurre "por ter perdido os referenciais dados pela história e a geografia natais...e por não acatar os novos referenciais em que deve encaixar (o *american way*)" 'por haber perdido los puntos de referencia en que debe encajar (el *american way*)' (47). Como Fe, y las mulatas a quienes intenta dar voz y cuerpo, el traje del pachuco "o disfraz e o comportamento o tornam agressivo e sedutor" 'lo disfraza y el comportamiento lo vuelven agresivo y seductor' (48) como la violencia *kinky* de la investigadora. Como el travesti, el *zoot suiter* lleva "la moda a sus últimas consecuencias y la vuelve estética" (3-4). Paz los describe como "dandis", pero no es difícil ver en el pachuco de Paz un precursor de los travestis de Sarduy y, evidentemente, Santos-Febres (7). De hecho, el pelo largo y la ropa extravagante de los pachucos eran uno de los modelos para los jóvenes estudiantes *hippies* según Santiago, así que son precursores de Fe en términos que abarcan el cuerpo, la mente y las fronteras permeables entre los dos (71), haciéndolos "sujetos abyectos" como los caribeños, si seguimos a Van Haesendonck (70).

El *kink* performativo de la novela muestra inter-textualidad con el capítulo "Todos Santos, Día de los Muertos" de Paz (18; Santos-Febres 104). En el capítulo XXII, el narrador Martín se repugna frente a la "fiesta de plástico" en la que se ha convertido Halloween e intenta reencontrar sus orígenes paganos en la fiesta de Sam Hain (103). Por otro lado, para él y para Fe, durante sus juegos eróticos, "Sam Hain es de nuevo conjurado. Sam Hain en su disfraz.... la Historia.... se repite y regresa al sagrado rito de su origen" (104). Así regresa a la "edad de oro" mítica que describe Paz (60). Uno puede comparar la falsedad de Halloween con la "comida sustentadora" del Día de Muertos en la Villita, la que celebra la muerte, con el orgasmo de Martín, el que "se ofrece" como la "ofrenda" de semen que Martín deposita en la boca de Fe durante su primer encuentro (56-58). Mientras Agne quiere vivir en la Villita, a Martín y a Fe les da igual si mueren allí, algo implícito en el aviso de Martín de que es posible que el lector encuentre su cadáver allí, simultáneamente una confesión de su peligro deseado y su soledad profunda ya que no pretende "vivir" solo como un hombre moderno y civilizado (56). Luego, durante su segundo encuentro, Santos-Febres establece un paralelismo entre las "Ofrendas a la Muerte [sic]" y la *cena/performance* de los amantes, la que es una Santa Comunión (de-/re-)sacralizado de vino y carne humana (99). Están entre Occidente y un más-allá poscolonial y erótico.

A diferencia de las fiestas de Paz, los rituales de Fe y Martín son secretos. Sólo se están abriendo el uno al otro. La crítica Jossianna Arroyo ha mostrado la importancia del ritual secreto—en su caso, masónico—en la literatura boricua (xii). Los hombres masones se quitan sus identidades públicas y se hacen vulnerables al punto de la muerte metafórica en sus rituales para reconstruirse

en una comunidad única y apenas conocida por los no-iniciados (xii). Arroyo ve el secreto como una fuerza biográfica y política que puede unir más de una subjetividad, como las de Fe y Martín, para fines políticos (1). Las logias masculinas formaban "tecnologías" filosóficas en secreto, maneras de pensar la subjetividad, la identidad y la comunidad para crear agencia entre los oprimidos, algo subversivo en el contexto violento de la esclavitud (8). Si el masón negro representa la "libertad subyugada" para Arroyo, el erotismo de la mujer esclavizada es igualmente liberatorio para Fe y Martín, como mostraré, y estas mujeres forman la base de una comunidad igualmente híbrida y trans-nacional (7, 9).

Teniendo en cuenta los rituales sexuales de Fe y Martín, reflexionemos sobre la polisemia del título de la novela, desde la interpretación más literal y concreta a la más abstracta y metafórica. "Fe en disfraz" puede significar: 1. Mujer negra disfrazada. 2. Investigadora disfrazada. 3. Creencia en un disfraz. 4. Creencia disfrazada. Estas distintas interpretaciones comunican cómo la investigación y las biografías de Fe y Martín están entrelazadas. Ambas historias tienen como fuente común la esclavitud.

Primero, examinemos "mujer negra disfrazada" e "investigadora disfrazada". Fe es administradora en la Universidad de Chicago, una reina en un templo norteamericano del conocimiento. El escenario de Chicago también es importante para la obra, porque queda al centro geográfico del laberinto norteamericano. Para Paz, el que escribe desde la frontera de nuevo, la geografía de México es como una pirámide azteca donde las fronteras y costas forman un cuadro de los cuatro puntos cardinales y la capital al centro es una prisión de donde uno intenta escapar de las crisis de identidad a través de una búsqueda existencial (Quiroga 65). Fe, por otro lado, vive al centro frío de un país obsesionado por el trabajo, en la costa del lago (frontera) que separa los Estados Unidos de Canadá, el destino de muchos cautivos prófugos en la época de la esclavitud. Como ellos y como Paz, ella está buscando una salida de, o por lo menos un camino por, el laberinto de la esclavitud y la identidad femenina negra a través de los testimonios jurídicos (53). Según Santos-Febres:

El cuerpo tampoco es para cumplir con ninguna ideología —ni siquiera con la liberación sexual.... Creo que para acabar de crecer como mujeres tenemos que revisar las maneras en que habitamos nuestros cuerpos. No verlos como objetos de intercambio, o como encarnación de utopías, sino encontrar una manera de aprender a conocerlos, prelingüísticamente, acaso más allá del discurso.... Al fin podremos todas salir de la cárcel de la carne. (*Sobre piel* 63)

Paradójicamente, hablar del cuerpo inefable y liberarlo sin ideologías de liberación es la (anti-) utopía de Santos-Febres. En el mismo ensayo, ella sigue con una exégesis de la diminutiva protagonista africana de "A menor mulher do mundo" de la brasileña Clarice

Lispector: "Fue hoy que nos escapamos, hoy tan sólo. Mañana el ojo de la ciencia, del consumo, de la depredación estará dispuesto a una nueva cacería" (*Sobre piel* 64). Por eso, los cuerpos paganos—y no la razón ilustrada—de la pareja asumen el control sobre sus estudios de los subalternos y de ellos mismos en la novela. Por eso, cruzan al otro lado de la frontera entre sus identidades occidentales y la otredad.

Cuando Martín propone que ilustren una base de datos, Fe quiere ser la "cara" que representa a las mujeres "olvidadas" por la historia: "—¿No es obvio, Martín? Se parecían a mí." (53).⁴ Esta epifanía sobre la otredad de Fe es una de muchas que Martín experimenta a lo largo de su relación, una iluminación que ocurre a través del compartir del dolor y el gozo, tanto académicamente como sexualmente. Su desnudez, cuando están juntos, es una manera de quitar sus "mascaras" profesionales como el mexicano de Paz quita la "máscara" estoica de su cara y su mente durante la locura de las fiestas (19).

3. Los drapes de Xica

Pero a diferencia de Paz, Santos-Febres escoge el disfraz del vestido, el que no cubre la cara sino el cuerpo (57). Los paralelos con los *drapes* del pachuco son múltiples: el *clown* chicano, según Paz, se siente completamente alienado de las culturas mexicana y anglo (Santos-Febres 3; Paz 3). De igual manera, el vestido de Fe revela más de lo que esconde. La investigación de Fe se hace cada vez más aparentemente autobiográfica y corpórea cuando gana una beca para recoger historias orales de la "Chica que Manda" [sic], Xica da Silva [sic] (24). Arce nota la hiper-erotización de Xica, pero elide el hecho de que la "X" de su nombre es un disfraz para exotizarla y llamar la atención del público de la novela y la película de ese nombre en 1975 (Portal Brasil), ya que su nombre histórico siempre era "Chica", como afirma la historiadora preeminente de su vida Júnia Ferreira Furtado (12, 301–02). La pronunciación de la /s/ fricativa portuguesa "Chica" o "Xica" (Francisca) como la africada española "Chica que manda" (la joven que da órdenes) revela que la fascinación que siente Fe por la antigua esclava evoca los traumas de su propia infancia (42). Sigmund Freud diría que es la "chica" dentro de Fe quien hace que ella lea todo lo que puede sobre Chica y que la busque en carne propia. La administración universitaria es un lugar de poder donde casi nunca llegan las mujeres negras y es para Fe un lugar de gran soledad (38). No sorprende que se identifique con esta heroína fuerte pero alienada de la historia (42). Desde luego, hay elementos autobiográficos en este retrato de una profesora negra: la misma autora afirma en *Sobre piel* que sentía presión social de evitar o acoger el estereotipo de la mulata sensual que se radica en la esclavitud (116). Por otro lado, ella critica el ambiente académico feminista que encontró en las universidades, considerándolo puritano y ciego a la mujer como *sujeto* (y no objeto) de deseo (21). De hecho, según la joven Santos-Febres, la "intelectual feminista" parecía estar obligada a la "sobriedad, inteligencia, elocuencia,

competitividad y una 'sexualidad independiente controlada y saludable'" para así poder ser tomada en serio como intelectual (*Sobre piel* 27). Como para Santos-Febres, el *performance* de la identidad es, para Fe, una forma de salir (y a la vez adentrarse en) del laberinto de la identidad femenina, negra y académica (*Sobre piel* 25).

Pero Fe va más allá de los libros, usando la voz y el cuerpo. Ella viaja a Minas Gerais, un estado que, como Chicago en Estados Unidos, está en el interior de Brasil, y lo que representa una pirámide paciana de la esclavitud al otro lado de América. Allí, ella se encuentra con una monja vieja y mulata en un convento con raíces en el siglo XVIII (77). Las monjas llaman a la mulata Xica la "verdadera mujer" de su amo João Fernandes de Oliveira aunque el amo y la esclava no podían casarse (75). Su fama es una visión pura y linda de la democracia racial brasileña, como la pura Virgen de Guadalupe de México, a la que Santos-Febres alude y parece asociar con Agnes por su pureza y estabilidad (56). Es la versión armoniosa y cerrada de la "abierto" y abyecta Malinche en el ensayo de Paz. Van Haesendonck describe el trauma abyecto del colonialismo en Puerto Rico con el mismo término: "herida" (38). Hay una conexión autobiográfica entre la Xica de la novela y Santos-Febres, la que considera su formación en un colegio de monjas el lugar donde aprendió a ser una mujer tradicionalmente femenina, dando la prioridad a la decencia para poder casarse (*Sobre piel* 25). Al enriquecerse, Xica puso a todas sus hijas en el convento para darles una vida más decente (78). Pero si seguimos la lectura paciana de la novela, podemos comparar a las monjas con Sor Juana Inés de la Cruz, la que Paz ayudó a elevar al estatus que ocupa hoy en la crítica literaria en *El laberinto* y en *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe* (1982). Paradójicamente, según Quiroga: "Paz sees Sor Juana as a victim of the closed and hermetic universe of colonial times" (81). La novelista también admite su deuda con Sor Juana en *Sobre piel* por medio de la lectura de la crítica Josefina Ludmer: "La monja mexicana nombra al cuerpo, lo pone al centro de su discurso y lo propone como otro texto en donde se puede leer su pasión por el saber" (122). Podemos comparar los cortes de pelo de la poeta mexicana, un autocastigo por haber estudiado la gramática "demasiado para una mujer" con los cortes en la piel de Fe durante su *kink*, un registro en el cuerpo y un *performance* de sensaciones del trauma de haber aprendido de sus propios orígenes—históricos, genéticos, académicos, epistemológicos— en la esclavitud (*Sobre piel* 122). Como las voces de las esclavas, "el cuerpo es el texto que queda fuera del discurso pero que, al describirlo mediante el lenguaje, evidencia aquello que la voz no puede pronunciar" y lo negro es, para la autora, "el límite de lo reconocible, de lo inteligible.... Es el cuerpo, es lo animal, el origen antes de la palabra" (*Sobre piel* 123, 144). La monja *mineira* le cuenta a Fe sobre un vestido lujoso y carísimo que el amo de Xica mandó a hacer para su presentación a la sociedad (77). La asceta, descendiente directa de Xica, considera el vestido tabú y por eso lo preserva hasta regalárselo a Fe (77). El traje parece estar condenado: todas las mujeres que se lo ponen se

hacen "proscritas" (78). Es decir, que son exiliadas o condenadas en público como criminales. Sin embargo, también significa que son excluidas de la escritura, *pro-scribere*. Son limitadas a un mundo oral y desterradas de la literatura y la historia tradicional, o como afirma Arce "la mujer esclava nunca ha podido participar de una sexualidad 'legítima' ni 'normal' por lo que su cuerpo llega a encarnar el tabú del que nos habla Bataille...." (230). Xica es la Chingada, al igual que Fe.

Las "mujeres ilegales" del texto, otro término que las une a la Chingada (Malitzín, la que Santos-Febres menciona por nombre [Fe 46]) y a las inmigrantes mexicanas indocumentadas de los Estados Unidos hoy, son, en la novela, prostitutas o cortesanas, mujeres en la compañía de hombres debido a intercambios desiguales de dinero y poder (78). Según Santos-Febres, "las mezclas raciales y los cambios de género son ilegítimos. El travestismo es una acción que pone en escena y le da cuerpo a la lógica de lo ilegítimo" (*Sobre piel* 129). Fe está quitando la máscara de la democracia racial armoniosa de Latinoamérica, mejor representada por la mulata sensual de Gilberto Freyre en *Casa-Grande e Senzala* (1933) (290). Paradójicamente, Fe se quita una máscara psicológica al vestir el traje de Xica. Así, ella asume la posición de la esclava manumisa, pero en sus propios términos. Por eso Rivera Casellas afirma que la autora supera "la victimización mediante la escritura" (114). Cuando ella se pone el vestido durante sus actos sexuales, éste se vuelve grotesco como la desfiguración epistémica los cuerpos negros: "después de hablar/escribir/pensar/traducir, se mueven y regresan a su cuerpo, la mirada Occidental no puede sino verlos (de nuevo) como lo terrible, como lo irracional, lo ininteligible. . ." (*Sobre piel* 206). Al principio del *performance*, Martín sólo percibe el vestido como "un manojo de sedas y de cintas" que suena como cadenas (de esclavos) (57). El arnés del traje corta la piel de Fe y los amantes comparten el dolor y el placer de Fe (57), realizando un "performance de la tortura" (Arce 228) que veo como un canibalismo azteca paciano (47). Paz afirma que abrirse, corpóreamente o psicológicamente, es "rajarse" (Paz 10). Santiago reafirma que "o desclasificado por excelencia é o rajado, aquele que revela o íntimo, que revela a si em disfarces—boquirroto, infiel, canalha e cagão. Ao se abrir ao(s) interlocutor(es), o rajado se inferioriza" "el desclasificado por excelencia es el rajado, aquél que revela lo íntimo, que se revela a sí mismo sin disfraces—bocón, infiel, canalla y cagueta. Al abrirse al/los interlocutor/es, el rajado se hace inferior" (45). Quiroga ha notado que, ya en la poesía de Santos-Febres (*Abro mi sangre*, 1998–2000), su escritura es "membrana rota por donde hunde la mano del asesino, la sangre señala la complicidad del asesino con la violencia, el territorio líquido en el que no parar es dejar que corra, que suelte, que sangre la estirpe de la sangre como estirpe de sangre asesina. Si la palabra es membrana, todo nace envuelto en sangre. No es un acto de voluntad sino más bien un dejarse ir" (17). Podemos decir que Fe y Martín "se rajan" también al "abrirse" y "sangrarse" para buscar raíces abyectas. El corte del vestido es un acto abyecto de violencia fundacional como lo es la poesía de Santos-Febres. Fe está "afeminándose" en el vestido sangriento

para revelar lo que esconde como "chingona en el trabajo", porque la mujer tiene una falta total de autocontrol en el ensayo de Paz: "Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su 'rajada', herida que jamás cicatriza" (14). La identidad de Fe, fundada en el trauma, se revela en *performance* como el pachuco: "No es una intimidad que se vierte, sino una llaga que se muestra, una herida que se exhibe" (4). Santiago nota que el pachuco y la mexicana se convierten en "parias" fuera de contexto por sus traumas expuestos (150). Por otro lado, el crítico brasileño pregunta:

na rachadura não está a metáfora justa que apreende e descreve a profundidade da identidade latino-americana pos-colonial, a de uma mulher/homem rajada, oca, figura abjeta por excelência?

no está en la rajadura la metáfora justa que aprende y describe la profundidad de la identidad latinoamericana poscolonial, la de una mujer/hombre rajada, hueca, figura abyecta por excelencia? (150)

El exceso del pachuco, menospreciado por Paz por su rebelión sin causa, es, para Quiroga, una subversión por medio de la representación de una comunidad invisible, gesto que Santos-Febres repite en su novela (70).

Estos juegos eróticos son la puesta en escena de la historia de amores "ilegales" históricos a los que alude la autora en *Sobre piel*, citando a Xica como ejemplo (116, 119). La *mise en scène* es una especie de "travestismo", como afirma la autora en *Sobre piel*, donde explica la protagonista travesti de *Sirena Selena* como alegoría de la violencia fundacional del Caribe, "el primer latigazo del deseo" (121). (La conexión de la esclavitud y el placer es clara.) *Sirena*, la protagonista de su novela *Sirena Selena vestida de pena* (2000), comparte añoranzas similares con Fe:

A través de este travesti adolescente encontré mi manera de representar al Caribe; ese que viste su pena y su miseria de fantasía y exotismo para nombrarla, cantarla en boleros, llorarla en escena. Para develar la complejidad de las islas caribeñas, debía encontrar cómo nombrarlas desde el doble eje de la seducción y la pena...." (*Sobre piel* 112)

La crítica Alejandra Rengifo nota la importancia de la seducción de *Sirena*, la que la pone en una tradición de erotismo bataillesco en la obra de la autora que reafirma la importancia de la representación del cuerpo femenino negro que se abre y se transforma a través de las actividades sexuales, las que son una búsqueda psicológica a través de la violencia y la violación (513-14). Esto reafirma el argumento de Van Haesendonck de que, en la literatura, la intelectual puertorriqueña intenta crear, paradójicamente, un sujeto abyecto, o, diría yo, una subjetividad malinchesa: "Sobrevivir en este otro

Puerto Rico, el del espanto, implicaría necesariamente adoptar el lugar de una 'mancha patológica'. Saberse espectáculo sería la única manera de ejercer una forma mínima de crítica en un contexto político y social sumamente problemático" (87). Al regresar a la fundación traumática de sus identidades a través del erotismo, Fe, Martín y Santos-Febres pueden reevaluar la cultura puertorriqueña con los ojos abiertos.

A Fe le atrae "la Xica que Manda" cuyas hijas se escapan del convento porque ella quiere controlar su propio pasado. A ella misma le atraía cierto tipo de monasticismo cuando niña. Primero, ella quiere ser como las santas y princesas europeas o blancas: "Juana la Loca, Ana de Austria, Mary of Scotts, Ana de Borgoña, Santa Águeda, Santa Teresa de Jesús, Sor Juana" (esta última reafirma mi lectura paciana) (88). Estas mujeres fuertes y excéntricas son versiones históricas y excéntricas de las "princesas" que suelen ser los modelos de las niñas, aunque ninguna de estas parece tener el tradicional "final feliz" sino la muerte y el rechazo que rodean a Fe como adulta (37). Pero cuando se hace estudiosa, "sus esclavas" vienen de toda América: Brasil (Xica [78], Diamantina [27]), Costa Rica (María y Petrona [39]), Colombia (Ana María [49]) y Venezuela (Pascuala [61]), además de Estados Unidos y Cuba (23). Mientras sus modelos son princesas blancas, su nombre todavía es el que le da su madre: "María Fernanda" (88). Todavía no ha hecho su transición hacia su fe más carnal y más pagana. Pero cuando ella crece, ella adopta un nombre, Fe Verdejo, que se asemeja a los propuestos para las mujeres por el colombiano Fernando Vallejo, el gran crítico de la Iglesia Católica y representante del erotismo latinoamericano, como es evidente en *La Virgen de los Sicarios* (1994) y *La puta de Babilonia* (2007). Pero el cambio de identidad de "María Fernanda" a "Fe" revela mucho sobre el pasado de su madre: ella también es expulsada de un pensionado católico porque un joven blanco la embaraza (87). Como los Hijos de la Malinche, Fe es una hija bastarda encerrada que comienza la vida ignorante de su propia historia abyecta, parte de una estirpe traumatizada y matriarcal que se origina en el emparejamiento de los amos y las mujeres esclavizadas. Pero además de estos traumas, la investigadora recuerda que el "mapa de sus ancestros" siempre fue escrito sobre su piel en keloides (89). Éstas son cicatrices hinchadas que supuestamente son únicas a los afrodescendientes, un idioma que Martín intenta descifrar cuando ya son adultos como las heridas de las mexicanas y los pachucos de Paz (110). El cuerpo de Fe rellena la ausencia que su "alma"—es decir, su interpretación marianista de ella misma—no puede rellenar. Buscar su pasado personal en la documentación no es suficiente. Como adulta, ella ha revisado lo que la palabra escrita puede decir y revelar sobre la historia de la esclavitud (16). Ella ha recogido y preservado varios documentos de las vidas de las cautivas. Ella y Martín los han divulgado a través de la tecnología más moderna, las humanidades digitales tan alabadas de la última década, pero éstas son nada más que los discursos de la "razón" del siglo veintiuno que evolucionaron de los discursos paganos de antaño (17). En este sentido, las humanidades digitales

impresionantes y las bibliotecas voluminosas son un ejemplo de "fe" o "creencia" (otra traducción de la "gnosis") disfrazada en la razón occidental, la que ignora el cuerpo. La humanidad ha sublimado la historia de la institución horripilante de la esclavitud, haciéndola aséptica y cómoda. Mucha de la historia de la esclavitud ha sido ignorada o tapada para ser más abordable. Debajo de estas máscaras está la fe, la carne pagana, los deseos palpitantes y el dolor que constituyen las vidas de los esclavizados y los investigadores. Sea la Iglesia o sea la inteligencia la que preserva la historia de la esclavitud, todavía solamente arañan la superficie. Santos-Febres busca reemplazar esta máscara con la careta del cuerpo, consciente de que las dos aluden a un trauma inefable.

4. La melancolía pornográfica y el loco amor

La soledad de Martín personifica una soledad que manifiesta, como el pueblo mexicano según Paz, una profunda alienación de sí mismo y los demás. Sin embargo, Paz escribe en 1950 y Santos-Febres en 2009, lo que cambia la relación entre la humanidad y la tecnología. Antes de cumplir sus deseos con Fe, Martín siente un anhelo profundo al leer los mensajes electrónicos de ella (45), al igual que cuando lee los testimonios de las mujeres esclavizadas (45). Santos-Febres ha notado la soledad de las costumbres sexuales de nuestros días: "El deseo sexual es algo que se practica en la privacidad más escondida de los cuartos (o el Internet) y/o bajo el sacrosanto contrato del matrimonio (con sus debidas capitulaciones)...La aberración del deseo lo 'privatiza'. Aún más lo vuelve consumo subterráneo..." (*Sobre piel* 20). Aunque no había Internet en su época, Paz argumenta algo parecido:

En nuestro mundo el amor es una experiencia casi inaccesible. Todo se opone a él: moral, clases, leyes, razas y los mismos enamorados. La mujer siempre ha sido para el hombre "lo otro", su contrario y complemento.... dos prohibiciones impedían, desde su nacimiento, la elección amorosa: la interdicción social y la idea cristiana del pecado. Para realizarse, el amor necesita quebrantar la ley del mundo. (83)

El loco amor al que se refiere Paz es necesariamente tabú, carnal y no-cristiano.⁴ En eso se asemeja a la pornografía, haciendo necesario una aproximación a través del género sexual.

Mientras Santos-Febres ha conectado el *performance* de la identidad, tanto de las mujeres como de los travestis, con el trabajo de Judith Butler (*Sobre piel* 22) y Severo Sarduy (123), hay otra figura fundacional que conecta el *performance* erótico con Paz: el novelista mexicano Salvador Elizondo. La relación de Paz y Elizondo es muy conocida y la influencia de Paz era inevitable cuando Elizondo escribió su obra maestra, *Farabeuf, o la crónica de un instante* (1965).⁵ En esta novela, dos amantes del siglo XX se erotizan mirando las fotos del último instante de vida de la víctima de la brutal tortura china de los cien cortes o *leng tch'é*. En

Farabeuf, el *jouissance* paradójico de la víctima, al llegar al límite del dolor, erotiza a los videntes modernos, los que aparentemente se preparan para un *performance* masoquista de lo mismo. Como afirma Dulce Aguirre:

Esta perspectiva, sin embargo, encuentra su justificación en el sentimiento erótico, de fascinación mezclada con placer, que la mujer siente al ver la fotografía del supliciado chino tomada por el Dr. Farabeuf, sensación que igualmente experimenta el hombre que es la "voz principal" de la novela: se dice de ambos que la figura del torturado era "el símbolo de una profanación exquisita" (17).

A lo largo de la novela se hace mención repetidamente sobre la fascinación que, en todos los personajes, despierta la contemplación del suplicio (18), aquel "tormento voluptuoso que inunda el mundo como un misterio exquisito y terrible"(19) y que es, para ellos, el instante cuyo significado define su existencia. Los testimonios de las africanas maltratadas y el *kink* de los amantes en *Fe* sirven una función similar. Aunque Santos-Febres no llega a tal extremo de erotizar la muerte tan fuertemente, la pequeña muerte de Georges Batailles (el orgasmo) sí es de interés para los amantes carnívoros y caníbales de su novela (*Sobre piel* 83). Como en la obra de Elizondo, el pasado horripilante de la esclavitud es motivo de dolor y deseo para el lector y los protagonistas posmodernos. Como Elizondo, Santos-Febres está intentando pensar más allá de los valores occidentales.

Por otro lado, en la época posmoderna, un hombre de carácter adolescente masturbándose delante de una pantalla como Martín—tanto mirando pornografía como leyendo la historia (67, 95)—no es ninguna sorpresa. Según el marxista *queer* Chris Chitty, la pornografía ha comercializado el deseo sexual totalmente, haciéndolo banal:

I would argue that our experience of the world, our postmodern attunement to the world...is profoundly pornographic. In our society of the image, pornography, which according to its Ancient Greek root (*pornographia*), is an illustration (*graphō*) in the place of (-ia) the prostitute (*pornē*), marks a fundamental transformation of this "oldest of professions" by the age of mechanical, and now cybernetic, reproduction.

Mientras espera sus encuentros con Fe, Martín está añorando cosas, personas y actos que se supone que no puede tocar, tanto en el caso de Fe como en los de las cautivas y las actrices/prostitutas. Chitty nota que, en la pornografía:

With the help of editing, the human body is cut up into thousands of visual planes, time is broken up into

separate visual experiences of simultaneous action — here, the technique of the close-up permits glimpses, aspects, forensic fragments of the sexual act multiplying a visual experience into a sequence of moments and perspectives for potential erotic attachment.

Chitty refiere al consumo de la pornografía como un "carnaval of flesh unparalleled in its global proportions". Paz afirma que las fiestas son el único contexto en que el mexicano se conecta emocionalmente con el otro y se comunica con él: "'me he vendido con Fulano'.... Esto es 'me he rajado'" (11). Para Chitty, el deseo del solitario sujeto posmoderno por el objeto pornográfico revela, conscientemente o inconscientemente, una melancolía y un duelo profundos: "To overcome this form of social death requires a project to portray these fragments of life worlds as dead, to foreground the painful and hidden loss, rather than burying it from view". Por eso, el deseo de Martín por estos documentos fragmentarios exhibe una pulsión hacia conocerse a sí mismo y elaborar su propia melancolía por medio del cuerpo en sus relaciones con Fe. Al nivel del lenguaje, los mensajes cortos de Fe son como las narrativas fragmentarias de las esclavas, hecho que los hace semejantes a imágenes pornográficas: "Te espero puntual. Si quieres, trae una botella de vino" (98). Santos-Febres ya considera el ensayo (académico, etc.) como producto del deseo y el cuerpo en *Sobre piel*: "Impotencia, desfloración, penetración y caricia, en el origen del arte de ensayar palpita una transposición. Freud la llamaría sublimación.... el ser humano, bestia al fin, no puede imaginarse el acto de pensar sino como otra experiencia del cuerpo...." (157). Según Chitty, el anhelo hacia la pornografía tiene la misma estructura de las utopías socialistas, la del deseo por la comunión.

En el caso de Martín, parece que él anhela por Fe, la que revela el "Otro" dentro de él mismo. Fe le exige que se afeite con una navaja toledana delante del espejo (como Narciso) y allí él nota, la única vez en la obra, su propia nariz ancha que "quizás, declare algún signo de mulatez" (19), usando el discurso paciano: "Fe me lo ha hecho ver, la herida que habita en mi piel" (20). Martín busca a Fe para encontrarse a sí mismo en la historia, continuando la tradición literaria puertorriqueña del mito de Narciso (Van Haesendonck 33). No es por casualidad que el hijo de la Chingada histórico, hijo de Cortés y Malinali, se llamaba Martín Cortés, hijo de Doña Marina. Este Martín fue torturado y matado como las esclavas de Santos-Febres para proteger la herencia de Cortés (Cushing Flint 28). Martín busca a Fe para imaginar una nueva comunidad en el futuro.

Paz diría que Fe y Martín viven el loco amor del surrealista André Breton. (83). Por eso, es una violación de las normas sociales que contribuyen a la soledad que Paz describe. Santos-Febres ha afirmado que es una deformación urbana y que las ciudades crean una soledad que busca constantemente cierto tipo de amor: "... confundiendo el deseo con la trampa, alimentando una soledad que nos consume, nos lanzamos veloces a las avenidas en busca del amor añorado, somos los tecnológicos amantes del siglo

XI" (*Sobre piel* 48). En su *performance* de Halloween, Fe y Martín se rebelan contra las normas puritanas de su profesión al tener una relación romántica entre desiguales. Santiago argumenta que, por la influencia de Breton, Paz fue "o primeiro entre os intérpretes canônicos da América Latina que não esconde a fêmea na hermenêutica patriarcal colonialista" 'el primero entre los intérpretes canónicos de Latinoamérica que no escondió a la mujer en la hermenéutica patriarcal colonialista', pero Santos-Febres profundiza mucho más en la identidad femenina, informada por generaciones de feministas y enfocándose en las afrodescendientes (137). Martín está repitiendo el "pecado" realizado por los amos desde el principio de la esclavitud: tener una mujer estable y blanca, su prometida Agnes (18) y una mujer negra y prohibida, como las mulatas de Freyre. Por convertirse en Xica, Fe regresa a su violación en la época de su formación narcisista como individuo: en Venezuela, un joven rico y aceptado por su familia, Aníbal Andrés, le quitó su inocencia después de su quinceañero, pero ella siente dolores y placeres secretos e inexplicables (89). Su reacción mixta y abyecta es la desnudez de una máscara que se ha caído. Como dice Van Haesendonck:

El sujeto abyecto no necesariamente es amoral al tener a disposición lo que podría llamarse la 'estrategia del disfraz': puede también disfrazarse con valor simbólico para bien, en el sentido de supervivencia. Un sujeto abyecto puede ser tan frágil en cuanto a su consistencia ontológica, que una 'máscara' simbólica puede funcionar como respaldo sincero. El rechazo ciego del sujeto abyecto es, por tanto, tan nefasto como su aceptación ciega. (77)

Después de ser *chingada*, Fe se convierte en una aparente *Chingona* en el trabajo—el estudio de las mujeres esclavizadas.

Martín, por otro lado, está encerrado en su infancia solitaria hasta que se emborracha como adolescente y aparentemente viola a una joven vestida de María Antonieta (97), el doble ochocentista de Xica, mientras que está vestido de Don Juan Tenorio (97), un disfraz español que se repite en la forma de la navaja toledana que hace parte de sus juegos sadomasoquistas con Fe (106). La "Creencia en los disfraces" es ver en los *performances* de fiestas pasadas y en la fiesta carnal de sus actos sexuales, un acto de elaboración psicoanalítica. Fe y Martín tienen sus primeras relaciones en un diván como los analizandos de Freud, revelando sus traumas secretos (85). Poco a poco, con cada herida abierta, cada keloide lamido, cada gota de sangre compartida, Martín entiende o siente mejor el dolor de Fe. Pero, como el macho de Paz, Martín también tiene un trauma enterrado. Por eso, su desnudez es significativa durante el *performance*. Martín, como Fe, es huérfano, como todos los hijos de la Chingada (Santiago 199). Las Noches de Brujas de Fe y Martín son un redescubrimiento del otro y una profundización en el yo de cada uno, o, como afirma la autora "leer y por ende escribir

es un acto en libertad en donde el yo se manifiesta como otro y el otro como 'yo'.... no hay yo sin los otros" (*Sobre piel* 209).

Cuando Martín se da cuenta de su propio pasado como Don Juan/burlador/violador, también siente vergüenza por sus actos. Martín se disfraza del "burlador" (traidor, engañador, violador) de Sevilla del "Siglo de Oro". Según Paz, "sólo un español puede hablar con autoridad de Onán y Donjuán [sic]" (36). El onanismo reafirma la soledad de Martín pero su revelación con Fe de sus propios orígenes mulatos le ayuda a elaborar el trauma de ser hijo de la Chingada. Todos los mexicanos son, para Paz, hijos de la Malinche y tienen que negociar con los dos personajes del trauma original. También es así para la historia de los afrodescendientes en América. Santos-Febres busca rescatar "a la temida, a la desfigurada cultura negra. Sin su estudio sistemático y sin la libre inclusión de pensadores negros en la práctica intelectual del país, no podemos trasponer la trampa de nuestra identidad enfermiza" (*Sobre piel* 153). Esta enfermedad no es la inferioridad racial que el crítico Antonio Pedreira veía en Borinquén y sí una crisis existencial como la que retrata Paz.

5. Una alegoría romántica de confluencia americana

La novela de Santos-Febres es, por su tema diaspórico y escenario trans-nacional, una *confluence narrative* 'narrativa de confluencia' según la define Antonio Luciano de Tosta. El crítico afirma que las diásporas y los grupos marginados como los afrodescendientes no sólo forman parte de la memoria colectiva de las naciones americanas sino también forman comunidades transnacionales, hecho que exige una aproximación comparatista (1). Además, a través del deseo y la repulsión que evoca el género erótico que Santos-Febres amarra al lector a esta historia a los niveles morales y emocionales (Arce 238).

La novela es una historia de amor. Santiago ya ha notado la conexión alegórica entre el Eros y el Ágape, el amor por la comunidad, lo que permite una lectura alegórica de la identidad (trans-)nacional en la novela (199). Mignolo también propone el "bilanguaging love" como una forma intercultural de pensar (486). El romance de Fe y Martín, lo que no es un estupro, sino *kink* doloroso, sangriento y tabú, es alegórico como los romances fundacionales decimonónicos que analiza la crítica Doris Sommer en *Foundational Fictions* (1989). Sin embargo, es llamativo que, como la relación interracial Cortés-Malinche, sea una relación ilegítima entre desiguales. Como los escritores decimonónicos José de Alencar (Sommer 114) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (138), Santos-Febres usa una relación tabú e interracial para re-imaginar la nación. Pero a diferencia de estas parejas, la mujer negra Fe es la amante más fuerte y consciente y por eso es la que abrirá el futuro de las Américas, como las mexicanas de Paz (82). De esta manera, Fe puede trascender la "muerte" social de la soledad y la alienación como Doña Inés hace cuando rescata a Don Juan Tenorio del texto decimonónico de Zorrilla. Aun así, ella no es un ángel del amor como la de Zorrilla sino una figura diabólica que acoge el dolor y el

tabú. Sin embargo, la figura decimonónica de Don Juan Tenorio se relaciona con Paz y Fe por su papel central en las celebraciones de Todos los Santos en España, la que la pieza presenta de una manera que se consideraba blasfema por su romanticismo según James Mandrell (46). A través de estas alusiones, Santos-Febres rechaza la mirada interior del insularismo de Pedreira, personificándola con la relación banal de Agnes y Martín durante sus vacaciones en la isla (68), una versión boricua del *week end* gringo banal que retrata Paz (18).

En vez de limitar la comunidad imaginada a la nación, como Benedict Anderson y Paz, Santos-Febres incluye toda América y España en su alegoría romántica (1). El *performance* de Fe es un redescubrimiento de la identidad individual y colectiva. Por eso, el origen venezolano de Fe y el origen puertorriqueño de Martín son importantes en este juego erótico y alegórico. Venezuela ha sido definida por el bolivarianismo desde 1999 con la elección de Hugo Chávez, como Santos-Febres afirma en *Sobre piel* (213). Gran parte de su retórica consistía en oponerse a los Estados Unidos y reafirmar el sueño de Bolívar del Gran Colombia, pero Santos-Febres argumenta que las injusticias del continente cuestionan las divisiones izquierda/derecha, sajón/latino (*Sobre piel* 213).

Pero en la novela, el gran símbolo de los Estados Unidos, el Monumento de Washington, se convierte en el "obelisco de carne" de Martín, el que se hunde en el caos vacío entre las piernas de Fe (116). Este loco amor es una solución a los conflictos entre los norteamericanos y el resto de América. Sobre todo, es una reconciliación de la crisis de identidad del adolescente alienado de las Américas: Puerto Rico. En otros términos, Van Haesendonck afirma que "quizá la nuestra sea la última literatura del mundo hispano-hablante que todavía se piensa como una construcción inacabada, como un deseo de ser", como la adolescencia (34). La isla representa no sólo el mestizaje latinoamericano sino un lugar de encuentro entre los dos mundos que Paz veía en oposición: el sajón y el latino (18; Santiago 36), reafirmando el argumento de *Sobre piel* que los binarismos identitarios (nosotros contra ellos) de Paz no funcionan de la misma manera en el nuevo milenio globalizado (190). La diáspora africana, en su mayoría ausente en *El laberinto*, es un puente entre las Américas y una apertura a nuevas posibilidades identitarias.

Al final de la obra, el narrador Martín mira hacia el futuro, esperanzado, sin saber qué vendrá: "la haré sudar su vergüenza hasta que brome sin palabras desde el otro lado de su miedo, desde el otro lado de su soledad. Me hundiré dentro de ella hasta que gritemos juntos. Hasta que olvidemos juntos quiénes hemos sido. Abandonarse es, a veces, la única manera de comenzar" (115). Narratológicamente, el laberinto de la trama recomienza en el texto, formando la marca, el "presente" narrativo de la novela. El/la lector/a recomienza el proceso del descubrimiento de la identidad con otros ojos después de quitar su visión superficial del pasado.

También tendrá una nueva fe (pagana) en la tradición de Paz. *El laberinto* abre con un epígrafe de Antonio Machado sobre la poesía, el que da otro nivel al primer nombre de Verdejo:

Lo otro no existe: tal es la *fe racional* [bastardillas mías], la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con *fe poética* [bastardillas mías], no menos humana que la fe racional, creía en *lo otro*, en "La esencial Heterogeneidad del ser", como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece *lo uno*. (Paz 4)

En su lectura de *El laberinto*, Santiago argumenta que hay tres "Paces" que narran: el ensayista, el etnógrafo y el poeta lírico (150). Para el crítico brasileño, Paz regresa al pasado sin regresar totalmente y atraparse en los modelos pasados (207). Mientras el etnógrafo observa y el ensayista argumenta, es el/la poeta el/la que puede imaginar futuros que ahora parecen impensables, como afirma Santiago (150). De acuerdo con éste, la poesía, para Paz, no se opone a la historia, sino la trasciende (182). El poeta se "desnuda" de la historia para imaginar otros mundos (207). Como Santos-Febres, los surrealistas veían una relación estrecha entre el poeta, la mujer y el cuerpo como creadores que tenían la posibilidad de abrir el futuro a nuevas posibilidades e identidades más auténticas y "ser plenamente" (Santiago 207). Por otro lado, Quiroga nota que "the elimination of the mask only entails salvation after understanding that the kind of authenticity that it hides covers a void" (*Understanding* 72). Como la lectura de Quiroga, Santos está proponiendo no autenticidad sino libertad creativa y cambio constante a base del descubrimiento del otro —negra, travesti— que resulta en epifanías en "lo uno," tanto personal como colectivo, lo que tiene implicaciones para toda América.

A modo de conclusión, usando el *performance* del Halloween y el *kink* sadomasoquista, Santos-Febres mezcla el tiempo mítico y las sensaciones reprimidas de la carne con el estudio intelectual de las mujeres esclavizadas de Latinoamérica, su propia forma de *border thinking*. Mientras Octavio Paz usa la Chingada, la pirámide y el pachuco como símbolos de una nación mexicana adolescente que sufre una crisis de identidad, Santos-Febres presenta una adultez inter-americana que, a través de esta alegoría del loco amor, abre el pasado y el futuro de la historia con un lenguaje que lame las heridas dejadas por la esclavitud. Si las Américas van a superar su adolescencia política y su propia alienación, tienen que aprender a escuchar a las mujeres silenciadas, tanto las de hoy como las del pasado.

NOTAS

¹ Las citas parentéticas a "Paz" se refieren a *El laberinto de la soledad* (1950) o *El laberinto* si no indico otra obra. Sigo el mismo patrón con *Fe en disfraz* o *Fe*.

² Santos-Febres también dialoga con Laura Esquivel, cuya novela *Malinche* (2007) retrata a la Malinali con más agencia y empatía.

³ Uso el "performance" en la tradición de Judith Butler (175). La introducción de Debra Castillo a *Sirena Selenia* ofrece más información sobre Butler y Santos-Febres.

⁴ Santiago explica este "loco amor" o "amour fou" como el opuesto del matrimonio cristiano: Não seria a mulher o ser humano luminoso, que se conecta diretamente—sem má-fé, trapaças e jogos—com o próprio corpo para melhor se entregar ao corpo alheio, a fim de cantar as loas devidas ao prazer oriundo do acasalamento? Não seria ela a metáfora justa para o poeta lírico, ser humano privilegiado no universo espiritual de Paz? Numa

notável reviravolta, o ensaísta-etnógrafo cede lugar ao poeta Octavio Paz, que passa a oferecer à mulher o melhor antídoto para se desvencilhar do preconceito machista, antídoto este que na verdade estará servindo também a si próprio (enquanto parte da comunidade de homens mexicanos), a fim de poder ascender à condição de grande poeta lírico. O antídoto contra as palavras grosseiras do código da hombridade encoraja a mulher a ir além da rachadura e assumir o "amour fou", [1] de que falam André Breton e os surrealistas. Lemos em Breton: "Amor, único amor que existe, amor carnal, adoro, sempre adorei a tua sombra venenosa, a tua sombra mortal. Dia virá em que o homem saberá reconhecer-te como seu único senhor e prestar-te honras até mesmo nas misteriosas perversões em que o envolves." (168-69).

⁵ Eduardo Becerra discute el diálogo Paz-Elizondo en su prólogo (21, 50). Santiago afirma que la poética de *El laberinto* continúa en *Los hijos del limo* (1974) (206).

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Dulce. "El erotismo en *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), de Salvador Elizondo". *Crítica.cl*, vol. 20, dic. 2010. critica.cl/literatura/el-erotismo-en-farabeuf-o-la-cronica-de-un-instante-1965-de-salvador-elizondo.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*, Verso, 2006.
- Arce, Chrissy. "La fe disfrazada y la complicidad del deseo". *Lección errante: Mayra Santos-Febres y el Caribe contemporáneo*, editado por Juan Pablo Rivera y Nadia Celis, Isla Negra, 2011, pp. 226–46.
- Arroyo, Jossianna. *Writing Secrecy in Caribbean Freemasonry*, Palgrave MacMillan, 2013.
- Becerra, Eduardo. "Salvador Elizondo y la novela de la 'escritura'". Introducción. *Farabeuf* de Salvador Elizondo. pp. 13–79.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*, Routledge, 1990.
- Castillo, Debra. "Anamú: La palabra efectiva de Mayra Santos-Febres". Introducción. *Sirena Selenia vestida de pena* de Mayra Santos-Febres, pp. xvii–xxvi.
- Chitty, Chris. *Sex as Cultural Form: The Antinomies of Sexual Discourse*. *Blind Field: A Journal of Cultural Inquiry*, 19 abr. 2016. blindfieldjournal.com/2016/04/19/sex-as-cultural-form-the-antinomies-of-sexual-discourse/.
- Cushing Flint, Shirley. "Treason or Travesty: The Martín Cortés Conspiracy Reexamined". *The Sixteenth Century Journal*, vol. 39, no. 1, primavera 2008, pp. 23–44.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf, o la crónica de un instante*, edición y prólogo de Eduardo Becerra, Cátedra, 2000.
- Esquivel, Laura. *Malinche: Novela*, Atria, 2008.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande e senzala*, Fundação Gilberto Freyre, 2003.
- Furtado, Júnia Ferreira. *Chica da Silva: A Brazilian Slave of the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, 2009.
- Mandrell, James. "Nostalgia and the Popularity of Don Juan Tenorio: Reading Zorrilla through Clarín". *Hispanic Review*, vol. 59, no. 1, invierno 1991, pp. 37–55.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *Coloniality of Diasporas: Re-Thinking Intra-Colonial Migrations in a Pan-Caribbean Context*, Palgrave, 2014.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*, Princeton University Press, 2012.
- Paz, Octavio. "El signo y el garabato". *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, 1986. pp. 200–06.
- . *Los hijos del limo*, 1974, Planeta, 1995.
- . *El laberinto de la soledad*, 1950, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*, 1982, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Pedreira, Antonio. *Insularismo*, 1934, Edil, 1968. *Internet Archive*, 21 oct. 2016. [//archive.org/details/Insularismo](http://archive.org/details/Insularismo).
- Portal Brasil. "Chica da Silva". *Brasil.gov.br*, 16 feb. 2012. www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2012/02/chica-da-silva.
- Quiroga, José. "Mayra Santos-Febres: Entre el hilo y la aguja". Introducción, *Instrumentos de Medición* de Mayra Santos-Febres, Terranova, 2010, pp. 13–20.
- . *Understanding Octavio Paz*, University of South Carolina Press, 2009.
- Rangelova, Radost. "Writing Words, Wearing Wounds: Race and Gender in a Puerto Neo-Slave Narrative". *Tinkuy*, vol. 18, 2012, pp. 150–58.
- Rengifo, Alejandra. "Rompiendo paradigmas y creando nuevos arquetipos: el personaje del negro en la obra de Mayra Santos-Febres". *Hijas del Muntu: Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina*, editado por María Mercedes Jaramillo y Lucía Ortiz, Panamericana editorial, 2001, pp. 507–19.
- Rivera Casellas, Zaira. "La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pelot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres [sic]". *Cincinnati Romance Review*, vol. 30, invierno 2011, pp. 99–116.
- Santos-Febres, Mayra. *Nuestra Señora de la Noche*, Rayo, 2006.

- . *Sirena Selena vestida de pena*, editado por Debra Castillo, Stockcero, 2008.
- . *Sobre piel y papel*, Callejón, 2005.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, University of California Press, 1984.
- Tosta, Antonio Luciano de Andrade. *Confluence Narratives: Ethnicity, History, and Nation-Making in the Americas*, Bucknell University Press, 2016.
- Vallejo, Fernando. *La puta de Babilonia*, Planeta, 2007.
- . *La Virgen de los Sicarios*, Alfaguara, 1994.
- Van Haesendonck, Kristian Stefaan. ¿Encanto o espanto?: Identidad y nación en la novela *puertorriqueña actual*, Iberoamericana, 2008.
- Weldt-Basson, Helene. "The White Male as Narrative Axis in Mayra Santos-Febres's *Nuestra Señora de la Noche*". *Studies in 20th and 21st Century Literature*, vol. 37, no. 1, ene. 2013, pp. 143–60.
- Zapata Olivella, Manuel. 1983. *Changó el gran putas*. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, 2010. babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054/coll7/id/2.