

**“Me convertí en negra”: colonialismo, inmigración y performatividad en *Americanah*
de Chimamanda Ngozi Adichie**



Eliana Guerrero Manzano

Universidad del Cauca

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Departamento de Español y Literatura

Popayán

2017

**“Me convertí en negra”: colonialismo, inmigración y performatividad en *Americanah*
de Chimamanda Ngozi Adichie**

Eliana Guerrero Manzano

Monografía de grado para optar al título de Licenciada en Español y Literatura

Dirigido por

Dra. Aura Cecilia Erazo Dorado

Universidad del Cauca

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Departamento de Español y Literatura

Popayán

2017

In memoriam

Deisy, sin apellido: querida madre

Mario Manzano Alegría

William Herney Manzano

Raquel Montilla de Manzano

A

*Deisy, sin apellido: querida madre
Por ti soy descendiente de cimarronas africanas*

*A Nury Manzano y Julio Guerrero, amados padres
Amor, razón de vivir y bendición de mi vida
Por ustedes soy hija performativa de la diáspora*

*A Samir Sánchez
Mi polo a tierra, amor, alma y ternura de mi vida
Maka gi, mkpuru obi nke obi m. Gi, obi utu zuru ezu.*

*Nosotras, las hijas destetadas del África,
dándo a luz en nuestra madrastra América.*

María Suarez Rivero y Chabela Ramírez Abella

*La paradoja de la educación es que,
cuando comienzas a ser consciente,
examinas la sociedad en la que te educan.*

James Baldwin en *Querida gente blanca*

Nota de aceptación

La directora y los jurados de la monografía de grado titulada “Me convertí en negra”: colonialismo, inmigración y performatividad en *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie, elaborada por Eliana Guerrero Manzano, una vez revisado el escrito final y aprobado la sustentación de la misma, autorizan a su autora para que realice las gestiones administrativas correspondientes a su título profesional.

Dra. Aura Cecilia Erazo Dorado

Directora

Jurado

Jurado

Popayán de 2017

Contenido

Agradecimientos	9
Introducción.....	10
El espectro de Frantz Fanon en <i>Americanah</i>	17
<i>Americanah</i> : ¿artificio estético o tratado sociológico?	25
“El peligro de una sola historia”.....	44
polifonía, plurilingüismo y contextos dialógicos en <i>Americanah</i>	44
Concreción artística de <i>Americanah</i> y la atmósfera colonial.....	65
!Quitate de mi escalera, no me hagas oscuridad!: Reflexiones pedagógicas para un equilibrio de las historias afrodiaspóricas	76
Consideraciones finales.....	88
Referencias citadas	90

Gramática de la otredad

*¿Cómo dices en wolof la palabra “frontera” y la palabra “patria”?
¿se utilizará la palabra “tribu” como semántica de auto-identificación?
¿Y en soninké? ¿Cómo le llamas al “abandono estatal”?*

*Si quiero decir en bereber,
por ejemplo “yo soy descendiente de cimarronas africanas”,
¿se organiza la frase sintácticamente en este orden?
¿Existirá un sustantivo para designar el género femenino “cimarrona”?*

*¿Cómo se conjugan en bambara
los verbos que connoten la esperanza de la utopía?
¿qué adjetivos le encajan a la palabra “ensoñación”?
Si te tienes que despedir, ¿es la palabra “adiós” un sustantivo?*

*¿Cómo se pronuncia en yoruba la palabra “diáspora”?
¿Hay que juntar o abrir los labios para pronunciarla? ¿Duelen?
¿qué pronombres usas para el [que espera a la otra orilla del mar y para el que jamás regresa]?*

*Cuando señalas [hacia allá, en dirección a la Madre Patria, al África uterina]
¿qué adverbio escoges en lengua Bantú?*

¿Lo sabes hermana y hermano malungo? ¿Lo sabes?

¿Sabes cómo se traduce la palabra “Libertad”?

Ashanti Dinah Orozo

Agradecimientos

*Para decidir si sigo poniendo esta sangra en tierra,
este corazón que va de su parte, sol y tinieblas.
Para continuar caminando al por estos desiertos,
para recalcar que estoy vivo en medio de tantos muertos,
para decidir, para continuar, para recalcar y considerar
[...]
Para combinar lo bello y la luz sin perder distancia,
para estar con vos sin perder el ángel de la nostalgia,
para descubrir que la vida va sin pedirnos nada,
y considerar que todo es hermoso y no cuesta nada.*

Víctor Heredia

Agradezco a Dios y a Santa María de Guadalupe por la vida, por todas y cada una de las circunstancias que me han permitido ser quien soy, y sobre todo, por su fidelidad. A los que partieron y dejaron sus esperanzas representadas en mí: aquí les estoy cumpliendo. Y también a los ancestros por su legado y sus luchas milenarias.

A Nury Manzano y Julio César Guerrero, quienes me han inspirado y mi primer motor. Padres míos, esto es todo suyo, este es reflejo de su amor y abnegación. Gracias por dejarme nacer y crecer en su corazón y en sus vidas. Gracias a toda mi familia, por apoyarme y ayudarme a crecer. Yo no he podido darles toda la ternura que mi alma anida para ustedes, pero esta es una pequeña patente.

Gracias al compañero de mi camino, Samir Antonio Sánchez, por ser 'el principio y fin de todas las cosas'. Por tu fidelidad, amor, y sobre todo, tus palabras; por enseñarme a ser un alma que va de fiesta por la vida, gracias por convocar al amor.

Gracias a la fraternidad negra y afrodiaspórica por abrirme sus puertas y darme a conocer lo que otros nos niegan. Gracias a todos y cada uno de los maestros que la vida me ha permitido tener, los llevé conmigo y los recuerdo con especial cariño; espero llegar a ser una maestra como ustedes.

Gracias a mis compañeros de estudio y a unos pocos amigos por su paciencia, por las risas y también por los llantos. En fin, agradezco a todos, a los que fueron y a los que son, parte de mi vida y alma de mi corazón.

Introducción

¿Por qué hablar de feminismos? ¿Cuándo se cuestionó la retórica inclusiva del *nosotros* occidental? ¿Qué causas provocaron el nacimiento de un feminismo negro? Todos estos interrogantes encuentran su solución en las bases teóricas, políticas e ideológicas del feminismo hegemónico occidental pues hoy por hoy es considerado como una forma de neocolonización. Si bien sus aportes fueron indispensables para producir un cambio respecto al pensamiento de lo femenino, que más adelante se tradujo en una reivindicación de los derechos de la mujer, su participación en la vida pública y la abolición del sistema patriarcal de represión, su principal desacierto radicó en la universalización del sujeto político de su representación. El término *mujer* o *mujeres* como sujeto político de su representación es una falacia; según Michel Foucault el sistema jurídico crea y legitima a su propio sujeto de representación. En este sentido, este feminismo fue constituido con una base excluyente, sus políticas, ideologías e intereses homogéneos bajo el término de una identidad común, marginaban factores de tipo racial, étnico, geográfico, político, económico, social y cultural que son constituyentes de la identidad; universalizó la experiencia de *ser mujer* y determinó el carácter universal del patriarcado. Este movimiento esbozado por mujeres ilustradas de raza blanca, religión cristiano-católica, preferencia heterosexual y clase media se apropió de la Historia así como de la definición de opresión anulando las historias particulares y legitimando el feminismo occidental.

Bajo esas condiciones en la década de los setenta surge el *feminismo negro* en Estados Unidos, como una reivindicación política de reconocimiento frente al oscurecimiento, ocultación y negación del pensamiento feminista hegemónico. Su origen estuvo marcado por movimientos sociales convulsivos como el sufragismo, la lucha por los Derechos civiles y la abolición de la esclavitud. Desde sus comienzos las feministas negras fueron lúcidas a la hora de posicionarse, y fuertes a la hora de establecer alianzas: con los hombres de su propia raza en las antiguas comunidades de esclavizados, con las mujeres blancas en la lucha por el sufragio femenino y, sobre todo, con todas las mujeres negras cuando el racismo contaminó el movimiento sufragista estadounidense y cuando la emancipación incorporó las diferencias de género a las comunidades negras; situaciones que evidencian lo que desde los feminismos poscoloniales se ha denominado como *interseccionalidad*, base genealógica del movimiento feminista negro.

Sin embargo, los bosquejos de este movimiento se remontan a finales del siglo XIX. Sin lugar a dudas, Sojourner Truth con su discurso *¿Acaso no soy una mujer?* en la Convención de los Derechos de la Mujer en Akron de 1852 sentó las bases de lo que sería el pensamiento feminista negro. A diferencia del feminismo hegemónico occidental que tiene su momento fundacional en la Ilustración y reproduce la racionalidad del pensamiento ilustrado, el feminismo negro surge en un contexto esclavista. Por otra parte, el movimiento sufragista estaba impregnado de racismo, lo cual no solo abrió una brecha insalvable en el feminismo norteamericano (feminismo blanco *versus* feminismo negro) sino que se convertiría en un instrumento (más) en el proceso de objetivación de la mujer negra. El primer club de mujeres negras se organizó en

respuesta a la desenfrenada ola de linchamientos y al abuso sexual indiscriminado del que eran objeto. Ida Wells fue una de sus fundadoras; tanto ella como Anna Julia Cooper —otra socióloga afroamericana— desde posiciones sociales diferentes, se inspiraron conscientemente en sus experiencias vitales como mujeres afroamericanas para desarrollar una conciencia sistemática de la sociedad y de las relaciones sociales. De este modo, Wells introdujo uno de los temas que sería central en el feminismo negro: la forma en la que la intersección entre *raza* y *género* construye de forma desigual la sexualidad de la población blanca y de la negra.

Por su parte, Alice Walker en 1972 impartió por primera vez en el ámbito universitario americano un seminario de las realidades y experiencias de las mujeres negras, con esta acción se nombraba y reconocía por vez primera a las mujeres afroamericanas como grupo con su propia herencia cultural, social, política y económica, denominándolo *feminismo negro*. Este término pretendía establecer un movimiento de todas las mujeres negras, si bien es cierto que muchas feministas afroamericanas de finales de los setenta y comienzo de los ochenta utilizaron dicho término como sinónimo de afroamericanas, marginalizando así a mujeres negras de otras partes del mundo.

En este marco ha de considerarse que el feminismo hegemónico occidental ilustrado se desarrolló a partir de Simone de Beauvoir y su afirmación “No se nace mujer. Se llega a serlo” (1945: 409), mientras que los discursos de género en el feminismo negro parten de una negación, exclusión e interrogante, el que retoma bell hooks de Sojourner Truth: “¿Acaso no soy una mujer?”. Esta responde de forma irónica a las teorías feministas del género surgidas de la tesis de Simone de Beauvoir, afirmación que sirvió para comprender que la identidad colectiva y personal es reconstruida socialmente de manera precaria y constante. Frente a los ejercicios ‘constructivistas’ del feminismo blanco, el feminismo negro parte de una no-categoría: la *no-mujer*; lo cual permitió desde la negación hacer un ejercicio de de-construcción: destruir la negación desde donde se ha excluido de la categoría de mujeres a las mujeres negras, para avanzar, repensarse y reconstruirse desde otras categorías; formulación que produjo un reconocer como estrategia de hegemonía.

Por otro lado y paralelo al surgimiento de los primeros escritos de teoría feminista negra en la década de los ochenta se presenta la *Segunda ola del feminismo*. Esta vez sus ejes teórico-políticos se basaron, en primer lugar y bajo el lema *Lo personal es político* y seguidamente el análisis de las causas de la opresión, en el que desempeñaría un papel fundamental el concepto de *patriarcado*, reformulado por algunas autoras en términos de sistema de sexo-género. Dicho sistema fue cuestionado por las feministas negras, puesto que regresaron al periodo de la esclavitud; mediante un análisis de corte historicista mostraron cómo las mujeres negras no fueron constituidas en la sociedad norteamericana de la misma manera que las mujeres blancas. De ahí que estos ejes fueran contestados por parte de las feministas negras; denunciaban el propio concepto de género, en la medida en que formaba parte del sistema de relaciones jerárquicas, al igual que la raza. Así pues, el trabajo realizado por Patricia Hill Collins cobró protagonismo, en primera instancia por sus aportaciones al campo de la epistemología. De igual modo, en el

plano teórico redefinió el concepto de *opresión* en términos de *interseccionalidad* incorporando lo que denomina *matriz de dominación*, y adoptó *la teoría del punto de vista* para caracterizar las bases del pensamiento feminista negro, enfatizando la perspectiva de las mujeres negras sobre su propia opresión. Esto generó una tensión entre los cambios colectivos y las experiencias individuales que Collins resolvió desde un doble posicionamiento: negando la posibilidad de un punto de vista homogéneo y planteando la conformación de un punto de vista colectivo.¹

En este sentido, el innegable avance político e ideológico del feminismo negro y los aportes que introdujo en la sociedad norteamericana revalorizando el paradigma del exotismo, la sexualidad y lo primitivo que encarnaba la mujer negra. Sin embargo, en el continente africano hablar de feminismo es polémico. Como consecuencia existe un amplio abanico de posturas en cuanto a lo que es y debería ser el *feminismo en África* ya que, en este continente, esta corriente ideológica debe combinar lo estrictamente feminista con lo propiamente africano y encontrar el equilibrio entre ambos intereses. Así pues, las afroamericanas lideradas por la escritora Alice Walker decidieron autodefinirse como *Womanists*, término que apareció en el título de una obra de Walker llamada *In search of our mothers, A womanist prose* (1983), y que pretendió agrupar bajo una única identidad cultural, política, social y económica compartida a todas las afroamericanas naciendo así lo que se denomina como *Feminismo negro*. Nuevamente, evidenciamos la universalización del sujeto de representación del feminismo negro; sin embargo, la diferencia radica en que las afroamericanas no privilegiaron sus experiencias. El *Womanism* no era solo exclusivo de las mujeres negras en Norteamérica sino que también era inclusivo con los hombres. Este movimiento, si bien incluyó a todas las mujeres afroamericanas, pasó de ignorar la realidad de las mujeres africanas a incluirlas pero sin comprender su idiosincrasia. Por ello, estudiosas africanas lideraron movimientos de la lucha de la mujer y decidieron encontrar otros términos que se adecuase más al sentir y proceder de la mujer africana, pariendo de una base crítica tanto del feminismo occidental como del negro norteamericano.

En un intento de adecuar las teorías feministas a la visión de las africanas, la crítica nigeriana literaria Chikwenge Okonjo Ogunyemi empezó a hablar de *African Womanism* en 1985. Esta teoría afrocéntrica pretendió alejarse tanto del *Womanism* como del feminismo occidental. Para Ogunyemi el *womanism* aparcó temas importantes para las africanas como la pobreza, problemas con la familia del marido, presión de las mujeres ancianas sobre las jóvenes, los problemas de la poligamia, el integrismo religioso del islamismo, el cristianismo y otras creencias tradicionales; también señala la maternidad como un asunto importante para la mujer africana y que no ha sido tratado con relevancia en el *womanism*, dado que con Simone de Beauvoir cambió el paradigma del destino de la mujer desde el punto de vista biológico, no obstante, la cultura y el sistema de tradiciones juegan un papel importante, e inclusive político, frente a esta determinación por parte de las mujeres africanas.

¹ Cfr. *Feminismos negros. Una antología*.

Ahora bien, nos encontramos con la paradoja de la existencia de un colectivo de mujeres africanas que rechazan el término feminista aunque no su contenido. No existe una confluencia de planteamientos entre sus diferentes corrientes, y además hay un desconocimiento y/o rechazo abierto por cualquier planteamiento calificado de feminista. En este sentido cabe mencionar a numerosas escritoras africanas que han hecho declaraciones públicas negándose a calificarse de feministas al referirse a sí mismas o a sus obras, ya que consideran que dicho término alude a una realidad del mundo occidental y, por lo tanto, ellas como africanas no pueden sentirse identificadas con este concepto. Sin embargo, tanto sus ideas como su obra están impregnadas de reivindicaciones a favor de una transformación social profunda que permita nuevas posibilidades para el colectivo femenino, entre otros.

En este orden de ideas, al igual que las posturas teóricas y políticas de las feministas africanas, los estudios literarios por parte de las mujeres, no fueron el apéndice de las corrientes occidentales. Si bien es cierto que la crítica feminista occidental ha sido clave para la toma de conciencia de la existencia de textos escritos por mujeres africanas, la aplicación de dichas teorías feministas en estos textos africanos se ha puesto en cuestionamiento. Desde este punto de vista, los estudios de género en África han sido un gran aporte al mundo académico y una herramienta de comprensión de sus gentes y, en particular, de las mujeres. Tradicionalmente, las mujeres africanas tenían en la literatura oral un vehículo de expresión mediante el cual daban rienda suelta a su creatividad y expresión de su subjetividad desde sus diferentes lugares de enunciación. Sin embargo, el acceso a la educación formal, y sobre todo en los niveles más altos, provocó una contrariedad, puesto que, socialmente, suponía una forma de adaptación al pensamiento occidental, lo que podía conducir a desviar las metas culturales de las sociedades africanas, además de ser un sistema educativo colonialista; la educación representó un obstáculo para que la mujer pudiera convertirse en esposa y madre. Pero poco a poco se fue adaptando a los diversos contextos proporcionando estrategias teórico-prácticas contra sistemas represivos tanto africanos como occidentales.

Así pues, se fue ampliando el panorama de escritoras y escritores africanos. Los primeros críticos de literatura africana fueron académicos europeos y americanos en los años 1950 y 1960, quienes estudiaron dichos textos desde una perspectiva occidental y masculina. El segundo grupo de críticos lo constituyeron africanos y caribeños los cuales, en gran medida, mantuvieron esa misma postura. Las pocas mujeres que hacían crítica literaria como Lilyan Kesteloot, Molly Manhood y, más tarde, Molaria Ogun-dipe-Leslie debieron utilizar las mismas herramientas que sus contemporáneos masculinos, es decir, ignorar a la mujer en la literatura africana. Incluso cuando aparecieron las primeras escritoras en 1960 como Ama Ata Aidoo, Flora Nwapa o Grace Ogot, sus obras no se consideraron objetos serios de estudio. De igual modo, en los casos en los que la protagonista de una novela era una mujer, no se estudiaba el tratamiento que la escritora daba a dicho personaje. En sus comienzos los personajes femeninos eran periféricos y servían simplemente como instrumentos simbólicos que el protagonista masculino utilizaba para solucionar sus problemas.

En este contexto de visibilización de los procesos de escritura de la mujeres negras aparecen las escritoras nigerianas como Florencia Nwanzuruahu Nkiru Nwapa, mejor conocida como Flora Nwapa (1931-1993), quien es considerada la madre de la literatura africana moderna; reconocida por recrear en la literatura la vida y tradiciones de la cultura igbo desde el punto de vista femenino. Seguidamente, Buchi Emecheta (1944) novelista y ensayista reconocida en África por su estilo documentalista; escribió siempre sobre la mujer africana y sus problemas en una sociedad dominada por hombres, y en 1979 publicó la que sería su mayor éxito: *Las delicias de la maternidad* en la que reconstruye el mito de la maternidad, convirtiéndose en la primera novelista africana que articuló la opresión patriarcal de las sociedades africanas. Así mismo, se destacan Adaobi Tricia Nwaubani (1967) quien en el 2010 recibió el Premio *Commonwealth Writer's* al Mejor Primer Libro por su novela *Que no vienen a usted por probabilidad*, también el Premio Betty Trask y fue nombrado por el *Washington post* como uno de los mejores libros de 2009; también Lola Shoneyin (1974), Adaora Lily Ulasí (1932) quien ha experimentado con el género policíaco en lengua británica y Helen Ovbiagele (1944), entre otras.

Ahora bien, la paradoja del feminismo negro y africano se ha redireccionado por medio de los discursos emitidos por la nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (1977). Ella se autodefine como una *feminista africana feliz*. Sus obras han reivindicado no solo a las mujeres sino a la cultura africana tan desconocida y estereotipada en Occidente. Su discurso *El peligro de una sola historia* cuestiona la veracidad de la Historia oficial que ha marginado otras culturas; así mismo su última novela, *Americanah* (2013) expone las cuestiones de tipo de racial que tiene que enfrentar el ser humano en su condición de inmigrante, y cómo se va construyendo la identidad.

Esta breve contextualización del feminismo negro y del africano con sus disidencias y aportes es necesario para comprender desde el factor interseccional de la presente monografía de grado que está suscrita al proyecto de investigación *Literatura, decolonialidad y performatividad de género en siete autoras contemporáneas* y que pertenece a la línea de investigación del Departamento de Español y Literatura denominada *Problemas de la literatura y la cultura hispanoamericana*. Si bien esta línea del departamento está direccionada al ámbito hispanoamericano, mi aporte, desde mi posición de mujer negra y siendo coherente con quien soy, es visibilizar el trabajo literario, intelectual y poscolonial que se viene haciendo desde las fraternidades afrodiáspóricas.

En mi monografía de grado el objetivo es describir, analizar y comprender el colonialismo vigente en las sociedades poscoloniales por medio del proceso de construcción estética que ha realizado la nigeriana y feminista Chimamanda Ngozi Adichie en *Americanah*; de igual forma, esta obra pone de relieve problemáticas como la construcción de la identidad, las relaciones sociales y raciales de poder y los estereotipos normativos del género, problemas que son resueltos a la luz de la resignificación de la performatividad.

Así pues, el marco teórico que dio las bases de esta monografía fueron los postulados de la poética sociológica de Mijaíl Bajtín en *Estética de la creación verbal* (1985), los cuales dieron luz

para entender el proceso de construcción estética de la obra estudiada. De igual modo, lo propuesto por la filósofa y activista norteamericana, Judith Butler, con su teoría de la performatividad de género y la transformación social en *Deshacer el género* (2006); a pesar de que su teoría está enfocada en los problemas de género, es posible hacer una resignificación de tales conceptos, a fin de que puedan ser adaptados a la comprensión del fenómeno racial. Y, finalmente, los planteamientos de Frantz Fanon, que fueron un apoyo para comprender el problema del colonialismo y su legado. Para cumplir con los objetivos el trabajo está sistematizado de la siguiente manera:

El espectro de Frantz Fanon en Americanah es una suerte de introducción al problema colonial y las formas de blanqueamiento que el ser negro adopta en virtud de los cambios sociales en sociedades transnacionales. Así pues, hay una aproximación a la situación social y política de Nigeria, al igual que un estudio descriptivo de lo teorizado por Fanon en su obra *Piel negra, máscaras blancas*. Todo ello con el fin de abrir el mundo novelesco y comprender cómo operan las estructuras sociales y raciales de poder que son modelizadas en la obra de Chimamanda Ngozi Adiche.

Seguidamente, *Americanah: ¿artificio estético o tratado sociológico?*, es una respuesta a un modo de recepción materialista de la obra en el despliegue de su avalancha crítica. Carlos Battaglini cuestiona el estatuto literario de la obra relegándola a la importancia del tratamiento sociológico; sin embargo, mi postura como estudiosa de la literatura me obliga a hacer una descripción analítica del proceso de creación verbal de la autora, según los postulados bajtinianos, en los cuales el hecho literario se erige como un fenómeno social que porta con toda la socialidad e historicidad del momento de su modelización estética.

El peligro de una sola historia: plurilingüismo, polifonía y contextos dialógico en Americanah es el estudio del hablante y su palabra como sujeto social e histórico en el devenir verosímil del mundo novelado. De este modo, evidenciamos el direccionamiento del material translingüístico del cual está compuesto la obra y hace patentes los mecanismos de construcción a nivel socio-discursivos en los contextos dialógicos por los cuales transita el héroe novelesco. A continuación, *Concreción artística de Americanah y la atmósfera colonial*, la concreción del mundo novelado de acuerdo a las coordenadas espaciales y temporales de la arquitectónica novelesca en el cronotopo, que responde a la comprensión y valoración que como lectora, es decir, como co-relato de la totalidad artísticas, estoy obligada a hacer.

Y, por último, *“¡Quítate de mi escalera, no me hagas oscuridad!”: reflexiones pedagógicas para un equilibrio de las historias afrodiáspóricas* son una suerte de reflexiones pedagógicas que aportan a la reparación la deuda histórica de la población afrodescendiente, negra, palenquera y raizal del territorio colombiano. Se plantea la necesidad de un cambio en el sistema educativo para que este sea un reflejo de su población multiétnica y pluricultural. Así pues, el área de las humanidades y, propiamente, la literatura fungen como entes académicos reparadores que

desinvisibilizan la alteridad negra y sus aportes a la construcción de la nación, en este caso desde la riqueza de la lengua y las obras literarias.

Finalmente considero que la importancia de mi monografía de grado radica en que como mujer negra, estudiosa de la literatura y desde mi lugar de enunciación, estoy contribuyendo a la dignificación de mi ascendencia, mediante un trabajo intelectual que ha tocado mi sensibilidad. Seguidamente, es un aporte a los estudios que desde la diáspora africana se hacen para comprender otras realidades pero que tiene puntos de encuentro con nuestras vivencias políticas, sociales y culturales, fruto del colonialismo; además de ser un aporte intelectual a la reparación de la deuda histórica con el pueblo negro, afrodescendiente, palenquero y raizal.

El espectro de Frantz Fanon en *Americanah*

¿Qué esperabais, pues, cuando retirasteis la mordaza que cerraba estas bocas negras?² La humanidad negra está aquejada por el peligro que implicó que una sola historia haya sido contada: les fue arrancado su pasado histórico y el *ser negro* apareció en la esfera social como un objeto, un ser deshumanizado que solo serviría de fuerza de trabajo esclavizado en aras de la modernidad. Bajo el velo de una empresa evangelizadora, el ilustre proyecto civilizatorio europeo no fue un proyecto filantrópico ni mucho menos un aporte a la disminución de la ignorancia ni a la expansión de Dios; sería una negación hipócrita seguir reproduciendo esta falacia cuando no fue sino la ambición de extender una economía con la explotación de los recursos naturales de Abya Yala y la esclavización y deshumanización de los pueblos africanos.³ Así pues, en pleno siglo XXI los pueblos africanos y su diáspora llevamos a cuestas el peso del legado colonialista; sin embargo, las posturas disidentes del discurso eurocéntrico siguen trabajando para desmontar los estereotipos que se han perpetrado como consecuencia de las estructuras sociales de poder.

En este sentido, la literatura, en su calidad de fenómeno social y estético, ha sido una de las formas de contar historias alternas que permiten comprender otras realidades que no son reconocidas por la Historia oficial, de marcado corte eurocéntrico, erigiéndose, de esta forma como una herramienta de conocimiento y reivindicación de las culturas marginadas, invisibilizadas y satanizadas por las dinámicas de poder. Frente a los fenómenos y relaciones sociales, políticas, culturales e ideológicas, el artista posee una comprensión ético-cognoscitiva que le permite explorar distintas realidades para plasmarlas estéticamente y entrar a jugar en las lógicas de construcción del imaginario social desde el ámbito literario; y por tanto, adquiere un compromiso ético-estético respecto a lo modelizado en su obra.

En este orden de ideas, y con el objetivo de deconstruir el imaginario occidental respecto de África, el devenir histórico y social de la población negra, los estereotipos de género y raciales de ser mujer negra, africana⁴ e inmigrante y la construcción de identidad en sociedades transnacionales,⁵ aparece en la escena de la literatura africana moderna una de sus figuras más

² Frase introductoria de Jean-Paul Sartre en el prólogo de *Los condenados de tierra* de Frantz Fanon.

³ Cfr. Aimé Césaire. *Discurso sobre el colonialismo*.

⁴ A pesar de hablar desde su condición de género, posición geográfica y ascendencia cultural, considero que su obra dimensiona de tal modo el factor de las relaciones raciales de poder que su compromiso también se extiende a la diáspora africana, por cuanto hay factores comunes que le atañen.

⁵ En primer lugar parto del concepto de *identidad*. Según Judith Butler, la identidad es un proceso constitutivo del ser humano, en tanto esta se produce por la reiteración de determinadas prácticas sociales normativas. Por ende, la identidad no es un esencialismo ni una condición inherente del ser desde el momento del nacimiento: “Tener una identidad constituida en la reiteración de los discursos implica a su vez a estar ligada a la inestabilidad, en tanto, es producida por la intersección de los discursos. Ni esencialismo, ni férrea determinación a un discurso único. Butler ofrece resquicios discursivos que abren la posibilidad a nuevas significaciones, capaces de ir en contra del canon de la identidad. Este es el camino a seguir según esta teórica, lo que todo cambio humano trata es la

importantes: Chimamanda Ngozi Adichie. La narrativa ngoziana y en particular su última novela, *Americanah* (2013), vislumbra los problemas del colonialismo vigente en las estructuras sociales, políticas e ideológicas de los escenarios que son trabajos en su obra, tal es el caso de Nigeria, Estados Unidos e Inglaterra, y cómo se logra construir procesualmente una identidad al margen de los estigmas sociales.

Pero, ¿es válido seguir hablando de raza en el siglo XXI? A menos que la humanidad empezara a adquirir un grado de daltonismo fenotípico, el reconocimiento racial y étnico como herencia colonialista son factores determinantes, puesto que el cuerpo, como territorio político, es portador de múltiples significaciones que están ligadas a conceptos que pueden parecer retrógrados en nuestro tiempo, tales como las dialécticas: civilización *vs* barbarie, negro *vs* blanco, colonizador *vs* colonizado, entre otras. No obstante, el cuestionamiento y teorización de temas sociales e ideológicos referentes a la raza y la etnicidad son complejos porque es el imaginario de la victimización el que prevalece frente a cuestiones sustanciales como el racismo, la segregación y los etnocidios; ya Judith Butler mencionaba que el cuerpo es un fenómeno social y está expuesto a la violencia, uno de los peores rasgos de la humanidad, y que tal vulnerabilidad del cuerpo se acrecienta bajo ciertas condiciones sociales (2006), y sumado a ello la invisibilización y tendencia al control de estas realidades, inclusive en el campo literario: “El editor lee el manuscrito y me dice: «Soy consciente de que aquí la raza es importante, pero debemos asegurarnos de que el libro trascienda del contexto de la raza»” (Ngozi 2013: 429).

El martiniqués Frantz Fanon teorizó dicha cuestión en 1952, dejando por sentada la particular cuestión de que pertenecía irreductiblemente a su época;⁶ no obstante, a 65 años de su publicación, las cuestiones raciales y sociales de poder siguen siendo temas de discusión. El título de su obra *Piel negra, máscaras blancas* es una metáfora que alude a las estrategias del negro antillano para ser asimilado en la sociedad francesa. Ahora bien, a pesar que el trabajo realizado por Fanon está enfocado en los problemas del negro antillano, también considera que lo expuesto puede ser encontrado en “el seno de toda raza que ha sido colonizada” (2009: 54), lo cual es válido tanto para los Estados africanos como para Abya Yala.

Los postulados fanonianos tienen como principal enfoque el problema del lenguaje, en tanto sistema portador de una cultura, y las relaciones sociales de poder enfocadas en lo racial como

‘subversión’ de la identidad. De este modo la identidad queda reconceptualizada, no como un ‘yo’ sustancializado, pieza inerte del lenguaje que refiere a entidades, sino como práctica de significación” (Della Ventura González 2016: 25). Ahora bien, la globalización como un hecho social, político y económico que ha conducido a una interconexión mundial de los seres humanos, sus culturas y prácticas sociales e ideológicas, por lo cual el proceso identitario es permeado por esta lógica, y más aún cuando esta implica salir del espacio nacional e instaurarse en nuevo contexto donde operan de otro modo los aparatos ideológicos del Estado. Así pues, la identidad se construye en un espacio transnacional donde confluyen distintas lógicas de organización social, pero todas ellas permeadas sin lugar a dudas por la situación colonial.

⁶ Cfr. “Leer a Fanon en el siglo XXI”. En: *Piel negra, máscaras blancas*.

herencia colonialista. Estos postulados han sido modelizados estéticamente en el producto literario de Chimamanda Ngozi Adichie, así pues, como expresó Stuart Hall, “el efecto espectral de Fanon”⁷ se vislumbra en *Americanah*. Esta obra literaria confirma que los estudios de Fanon no son obsoletos en el siglo XXI, por tanto será necesario partir de un hecho fundamental: el peso que recae en el ser negro desde la construcción ontológica occidental, y propiamente desde el problema del manejo lingüístico, problemática manifestada en el proceso de construcción identitaria del héroe novelesco.

Pues bien, la obra de Chimamanda Ngozi Adichie evidencia el problema del colonialismo y su legado, motivo pretextual contextualizado en los escenarios presentados: Lagos y Nsukka en Nigeria, Princeton, Baltimore y New Haven en Estados Unidos y Londres en el Reino Unido. Partamos de la situación social y política nigeriana que define el marco de la problemática novelesca; la independencia y posterior descolonización de los Estados africanos modernos implicó “el traspaso del poder político a una élite política que nació y creció en medio de prácticas, estructuras y valores e —invariablemente— intereses coloniales” (Emeka Akude 2007: 1), de modo que hubo una perpetuación de dicho régimen que condujo a una mentalidad estática que repercutió en la politización de las identidades étnicas y religiosas provocando inestabilidad y una serie de prácticas políticas violentas como la guerra civil y las dictaduras militares posteriores.

De ahí que, la consecuencia directa fuera la corrupción estatal, pues aquellos proyectos que harían de Nigeria un estado industrializado, se transformaron en oportunidades de enriquecimiento personal, problemáticas evidenciadas en las constantes suspensiones de fluido de energía eléctrica al igual que el recrudecimiento de la situación económica de los empleados públicos; en consecuencia, hubo inestabilidad en las instalaciones educativas y de salud, así como un incremento de la tasa de desempleo.⁸ En resumidas cuentas, la obra de Chimamanda Ngozi Adichie modeliza un fragmento del fracaso del Estado nigeriano, situación que obliga al héroe novelesco a abandonar el país con el fin de posicionarse en el mercado de las oportunidades extranjeras. A esa sazón para los nigerianos, el extranjero, llámese Estados Unidos o Reino Unido, representa la posibilidad de escapar del estancamiento social y económico del país.

Pues bien, salir del país o de ‘su sabana’, como lo llama Fanon, hace vigente la situación colonial representada en el factor fenotípico de la dialéctica negro/blanco. Tal dialéctica hace que “En el mundo blanco, el hombre de color se [tope] con dificultades en la elaboración de su esquema corporal” (Fanon 2009: 112), dificultad que lo lleva a la asimilación de las prácticas axiológicas blancas y, por ende, a una pérdida de la identidad étnica, en vista de que todo lo negro es deshumanizado e inferiorizado por un prejuicio de corte colonialista: “[...] el prejuicio de color no es sino odio irracional a una raza por otra [...] como el color es el signo exterior

⁷ Cfr. Memorias del subsuelo. Fanon, África y la poética de lo real.

⁸ Cfr. Fracaso y colapso del Estado africano: el ejemplo de Nigeria.

más visible de la raza, se convierte en el criterio y en el ángulo bajo el que se juzga a los hombres sin tener en cuenta sus logros educativos o sociales” (Burns en Fanon 2009: 116). Convenimos, teóricamente, en que la asimilación es el proceso inicial del héroe novelesco en su nuevo contexto de desarrollo, veamos cómo fue tal proceso y cuáles son las rupturas que establecerá al adquirir conciencia de su ser.

Partamos de un hecho fundamental dentro del movimiento de negritud: el problema del lenguaje y la consecuente conciencia del mismo como resistencia semiótica. Gran parte de los activistas del movimiento de negritud en los Estados africanos y la diáspora en general han usado la palabra como medio de creación artística mediante el cual reivindican, performan y se apropian del idioma del colonizador. Como afirma Audre Lorde: “Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo. Quizá nos permitan obtener una victoria pasajera siguiendo sus reglas del juego, pero nunca nos valdrán para efectuar un auténtico cambio” (Lorde en Rodríguez 2011: *s.p.*); el *ser negro* tiende a adoptar los patrones fonéticos del otro, en este caso del otro-blanco, para ser aceptado, condición que si bien es resaltada por aquella alteridad blanca, solo legitima una condición admitida de inferioridad frente a este y, por tanto, su reconocimiento será una tabla de salvación que, aparentemente, le permite escalar a nivel social.

Si bien la obra de Chimamanda Ngozi Adichie está escrita en inglés, idioma legado por la colonización británica, hay fragmentos en igbo —lengua nativa de su etnia— que cuestionan la asimilación lingüística y reconocen y validan una lengua que comporta significaciones e imaginarios que pertenecen a su posicionamiento en la cultura; es oportuno mencionar que el mercado moderno capitalista emplea determinadas lógicas de aceptación dentro de las cuales el manejo imperial de su código es indispensable para alcanzar un lugar en tal escenario, sin embargo, hay implicaciones éticas, estéticas y políticas en el uso del lenguaje que deben vincularse con el compromiso autorial de rupturar los imaginarios y estereotipos sociales. En este sentido, el *idioma del amo* servirá para denunciar los artificios y estrategias nefastas de su casa.

De modo similar, el problema del lenguaje se manifiesta en la construcción de la heroína novelesca. Si bien, la narración de *Americanah* está motivada por el retorno a Lagos (Nigeria), la tierra natal de Ifemelu, su estadía en los Estados Unidos fue la causa inminente del descubrimiento racial, las rupturas performativas, las etnografías raciales de la sociedad estadounidense y el motivo por el cual es necesario hablar de raza. Arnal Sarasa (2004) cuestiona los postulados de la teoría de la inmigración como proceso de integración a una sociedad nueva y plantea que el ser humano, en tanto ser vivo y social, está en un proceso constante de adaptación a los cambios que el entorno presenta; así pues, la performatividad⁹ de

⁹ La performatividad y sus adjetivos derivan de la propuesta teórica de Judith Butler que propende hacia una transformación social. “A partir de la ampliación de las ideas de John Austin sobre la teoría de los actos de habla; de la concepción de ideología y aparatos ideológicos de estado de Louis Althusser; de la visión construccionista de la sexualidad de Michel Foucault; de la teoría de la deconstrucción de

nuestra heroína está sustentada no solo por su proceso de adaptación al contexto estadounidense, sino que también forma parte de su proceso natural en el devenir verosímil del mundo novelado. Aunque no podemos negar que el problema racial es descubierto en virtud de este nuevo contexto.

En este sentido, además de la significación que su cuerpo aporta a la otredad, su voz, el uso fonético del idioma inglés es lo que permite hacer el rastreo de su etnicidad. De acuerdo con Fanon “hablar es existir absolutamente para el otro [...] hablar es emplear determinada sintaxis, poseer la morfología de tal o cual idioma, pero es sobre todo, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización” (2009: 49). La voz de Ifemelu es portadora de su origen étnico y el reconocimiento de tal ascendencia hace que obtenga un tratamiento infantil de parte de su otredad.

Esta forma de tratamiento en el orden lingüístico obedece a la perpetración del tratamiento de inferioridad con cual viven los pueblos colonizados. Franz Fanon lo llama *petit-nègre*: “Un blanco que se dirige a un negro se comporta exactamente como un adulto con un chiquillo, se acercan con monadas, susurros, gracias, mimos” (p. 58), y también manifiesta que el *petit-nègre* expresa la idea de “Tú, quédate en tu lugar” (p. 59), dado que el colonialismo arrancó la cultura, pasado y memoria histórica a los pueblos africanos y a su diáspora, por lo tanto ‘no hay nada que reconocer’ y el negro debe aparentar la misma ignorancia cultural. En ese orden de ideas,

Jacques Derrida; del psicoanálisis lacaniano; así, como de los planteamientos feministas desde Simone de Beauvoir, Judith Butler erige su teoría de la performatividad del género, en el marco del paradigma de la política de la deconstrucción antiesencialista” (Duque 2010: 28). En primer lugar, es necesario partir de las resignificaciones que hace de diferentes conceptos, en primer lugar del concepto de *género*. Dicha resignificación carga con la impronta de Michel Foucault; el género ha sido entendido como la exteriorización del sexo; “Butler toma de Foucault la idea de que no existe un sexo biológico y un género construido, sino que lo único que hay son cuerpos construidos culturalmente y no existe la posibilidad de sexo “natural”, porque los acercamientos al sexo siempre están mediados por la cultura y la lengua. Con esto Butler dinamita el sistema de sexo/género, ya que no habría forma de distinguir entre sexo y género; ambos serían un continuo” (Nazareno 2015: *s.p.*). De ahí que no deban existir categorías normativas para los géneros dado que estos no son ni verdaderos ni falsos, solo son ‘efectos de verdad’ de un discurso de identidad primaria. Sin embargo, el género viene a ser una actuación: “Considerar al género como una forma de hacer, una actividad incesante performada, en parte, sin saberlo y sin la propia voluntad, no implica que sea una actividad automática o mecánica. Por el contrario, es una práctica de improvisación en un escenario constrictivo. Además, el género propio no se «hace» en soledad. Siempre-se está «haciendo» con o para otro, aunque el otro sea sólo imaginario (Butler 2006: 13). Así pues, su resignificación del género apunta a una construcción que el *yo* hace en función de la alteridad y del contexto y que no necesariamente corresponde a la actuación normativa que implica su sexo biológico. De ahí que devenga la *performatividad del género* como “una actuación reiterada y obligatoria en función de normas sociales que exceden al individuo” (Butler en Nazareno 2015: *s.p.*). En ese sentido, apropio el concepto de performatividad en el sentido butleriano para que este actúe no solo en la esfera queer (para el cual fue teorizado) sino en virtud también de la construcción identitaria del sujeto, por cuando no hay una identidad estable, preexistente y perpetua en él, sino que se va construyendo de acuerdo a las necesidades del contexto; por ende, la performatividad será trabajada como una construcción que el héroe dual andrógino hace, una actuación en función de un determinado contexto social y que permea tal proceso constitutivo de su ser y hacer en el mundo.

nuestra heroína es consciente de la diferencia que encarna, no solo por el peso histórico de lo que su corporeidad expresa, sino por el desconocimiento del nuevo entorno; en razón a esto su propósito será aprender a *hablar bien* el idioma del colonizador así como su idiosincrasia.

Por lo enunciado es comprensible en la dinámica colonizadora moderna, que un negro que se exprese correctamente en el idioma del colonizador está asumiendo el mundo del blanco (Fanon 2009); es decir, un manejo adecuado del lenguaje es una estrategia de blanqueamiento. Esta postura es adoptada por nuestra heroína por múltiples razones, entre ellas, obtener un empleo y no recibir un tratamiento infantil. Si bien, adoptó dicha estrategia lingüística, con el tiempo se percató de la falencia de ceder a las imposiciones colonialistas:

Empezó a sentir la mancha de una creciente vergüenza propagarse por toda ella, por darle las gracias, por formar con las palabras de ese chico, «Habla como estadounidense», una guirnalda que colgarse en el cuello. ¿Por qué era un cumplido, un logro, hablar como una estadounidense? Había ganado; Cristina Tomas, la pálida Cristina Tomas bajo cuya mirada se había encogido como un animalito derrotado, ahora le hablaría con normalidad. Había ganado, ciertamente, pero su triunfo estaba lleno de aire. Su fugaz victoria había dejado en su estela un espacio vasto y reverberante, porque había adoptado durante demasiado tiempo, un timbre de voz y una manera de ser que no eran los suyos (Ngozi 2013: 230).

Los compañeros de secundaria de la heroína reproducen la idiosincrasia nigeriana de venerar cualquier país fuera del continente africano, a tal punto de rayar en el malinchismo: “Sentía veneración por quienes iban al extranjero. Cuando Kayode regresó de un viaje a Suiza con sus padres, Emenike se agachó para acariciarle los zapatos, diciendo: «Quiero tocarlos porque han pisado la nieve»” (p. 91); tal comportamiento obedece a una imposición estructural de blanqueamiento que, en este caso, está determinada por el conocimiento de la metrópoli, en la medida en que contribuirá al alejamiento de su negrura: “El colonizado habrá escapado de su sabana en la medida en que ha hecho suyos los valores culturales de la metrópoli. Será más blanco en la medida en que haya rechazado su negrura, su sabana” (Fanon 2009: 50).

A pesar de ello, Ifemelu toma la decisión de no usar el acento estadounidense como una ruptura contra los estigmas imperantes. Sin embargo, cuando regresa a Lagos (Nigeria), sus amigos esperan de ella una *americanah auténtica*: aunque ha cambiado aspectos de su personalidad y su identidad ha sido permeada y performada por el medio, aún mantiene vivos los deseos de llegar a su tierra, anhela los platos tradicionales y *ser ella misma*: “Al principio Lagos la agredió [...] Y por consiguiente, tenía la vertiginosa sensación de caer, de caer en el interior de la nueva persona en quien se había convertido, de caer en lo extraño conocido” (Ngozi 2013: 489); sin embargo, la percepción que suscita en sus compañeros es contradictoria: “—¡«Americanah»! —le decía Ranyinudo con frecuencia a modo de pulla. Ves las cosas como una americana. Pero el problema es que no eres una americanah auténtica ¡al menos si tuvieras el acento americano, toleraríamos tus quejas!” (p. 490).

El estigma de la adaptación cultural recae en la heroína; si bien salió de su país, no adquirió los rasgos del blanqueamiento que impone la estructura colonialista y, que al retornar a su tierra,

la posicionarían como superior; ruptura tanto el paradigma de adaptación del inmigrante como el postulado fanoniano de asimilación y transformación lingüística del negro que llega de la metrópoli. Esta ruptura que obedece una consciencia crítica de rebeldía frente a los procesos normativos que, en cuanto mujer negra e inmigrante debía encarnar para ser socialmente aceptada y, por tanto, figurar como ser, como humana.¹⁰ Pero no todo es bienaventurado en este proceso, puesto que por la exposición a la metrópoli empieza a configurar una problemática interna respecto de su *yo*; ella se convertirá en una actuación que no concuerda con sus principios, ideales y convicciones, su disposición psico-social la conducirá a dejar todo aquello que ha erigido para sentirse plena retornando a su terruño. De este modo, el lenguaje es el imperativo que devela ese espectro fanoniano en la obra de Chimamanda Ngozi Adichie y que será fundamental en el estudio descriptivo y analítico del lenguaje que se desarrollara en capítulos posteriores.¹¹

Y el último aspecto por el cual percibimos el espectro fanoniano en esta obra literaria es, sin lugar a dudas, *el drama del desembarcado*. La novedad de Chimamanda Ngozi Adichie es rupturar este estigma planteando que si bien hay un drama, este carga con la impronta performativa de una construcción ontológica del ser. El problema del lenguaje regresa: “Por ahora vayamos al encuentro de los que vuelven. El «desembarcado», desde su primer contacto, se afirma: sólo responde en francés y a menudo no entiende el criollo” (Fanon 2009: 53). No obstante, el espacio transnacional ha hecho aflorar en la heroína una conciencia que se traduce en una resistencia o ‘cimarronaje’ lingüístico al regresar al uso de las formas fonéticas, morfológicas y sintácticas de su país natal. En Nigeria es tan fuerte la impronta de lo que significa regresar de Norteamérica que todos tiene expectativas normativas del nuevo ser y hacer del retornado. Así pues, la heroína novelesca es una falacia de los estigmas sociales, pues si bien ha cambiado como fruto de la exposición a otro contexto, el acento —como extensión corporal— sigue denotando las huellas de su africanía. Por otro lado, hay quienes sí detentan tal drama y que en la novela está representado por la existencia del Club Nigeropolitano:

La reunión del Club Nigeropolitano: un pequeño grupo de gente bebiendo champán en vasos de papel, junto a la piscina de una casa en Osborne State, gente elegante, derramando todos *savoir faire*, cultivando cada uno una rareza de su propia cosecha [...] Ifemelu conocía a algunos de ellos. Charló con Bisola y Yagazie, las dos con el pelo al natural, en trenzas enroscadas, un halo de espirales encuadrando el rostro. Hablaron de las peluquerías de allí, donde las peluqueras se las veían y se las deseaban para peinar el pelo al natural, como si fuera una erupción alienígena, como si ellas mismas no tuvieran el cabello también así antes de derrotarlo con sustancias químicas [...] Eran los santificados, los retornados, que habían vuelto con una reluciente capa de mas (Ngozi 2013: 516-517).

¹⁰ Judith Butler explica la categoría de lo *humano*. Entabla una dialéctica crítica entre lo que es lo humano y lo no-humano: “El humano se concibe de forma diferente dependiendo de su raza y la visibilidad de su raza [...] su etnicidad y la categorización de dicha etnicidad. Algunos humanos son reconocidos como menos humanos y dicha forma de reconocimiento con enmiendas no conduce a una vida viable” (Butler 2006: 14-15).

¹¹ *Cfr.* El peligro de una sola historia: polifonía, plurilingüismo y contextos dialógicos en *Americanah*.

Sus reuniones son la muestra de un nivel de superación y estatus sociales por haber regresado de la metrópoli. A pesar de esto, nuestra heroína disiente de aquel posicionamiento y se pronuncia de forma crítica ante el detrimento de la sociedad nigeriana:

Lagos no ha sido nunca, no será nunca, ni ha aspirado nunca a ser como Nueva York, ni como ningún otro lugar, dicho sea de paso. Lagos siempre ha tenido indiscutiblemente su propia identidad, pero eso uno nunca lo sabría en una reunión del Club Nigeropolitano, un grupo de jóvenes retornados que se dan cita todas las semanas para lamentarse de las numerosas diferencias entre Lagos y Nueva York [...]. Otros han venido con otros sueños en los bolsillos y un afán de cambiar el país, pero nos pasamos la vida quejándonos de Nigeria, y aunque nuestras quejas sean legítimas, me imagino a mí misma como observadora externa diciendo: ¡Vuélvete por donde has venido! (p. 534-535).

Lo modelizado por la heroína responde a lo que Fanon explicó como una mutación fenotípica absoluta: “Con esto queremos decir que los negros que vuelven junto a los suyos dan la impresión de haber culminado un ciclo, de haberse añadido algo que les faltaba. Vuelven, literalmente, henchidos de sí mismos” (2009: 50; nota al pie). Dicha mutación obedece a distintas lógicas y sistemas de dominación colonial que performan la identidad ya sea por la asimilación o la ruptura de las mismas, condición última que sustenta el cuerpo y axiología de la heroína del mundo modelizado en *Americanah*. Finalmente, este pequeño esbozo de corte fanoniano permite explicar, grosso modo, la situación colonial en virtud del lugar de enunciación, así como las rupturas que el sujeto establece en su construcción ontológica como respuesta a las imposiciones normativas de las sociedades.

***Americanah*: ¿artificio estético o tratado sociológico?**

¿Cuál debería ser el mundo novelado de una obra africana auténtica? Lo que sabemos del continente africano es una versión oscurecida, estigmatizada y marginal que dista mucho de su realidad; todo su imaginario social y cultural se ha reducido a hambrunas, crisis humanitarias y sociedades tribales rodeadas de animales salvajes; en razón a esto, las sociedades africanas modernas ven en la literatura un recurso ético-estético de reivindicación del discurso de la historia oficial. Durante las dos últimas décadas del siglo XX, la literatura africana moderna ha sido permeada por las voces de las mujeres, quienes están de-construyendo su imagen, sus identidades y las estructuras sociales, de tal forma que están suscitando nuevas narrativas que desestabilizan el discurso androcéntrico, al mismo tiempo que los paradigmas y estereotipos occidentales respecto de ellas y su entorno. Un ejemplo contundente de ello es la nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie con su obra más reciente, *Americanah* (2013).

Su nombre es referencia obligatoria para hablar de literatura africana moderna. A sus 39 años ha sido merecedora de varios premios de la academia norteamericana, es embajadora de una marca de maquillaje, ha traicionado a su cultura al definirse como feminista¹² y también ha sido alabada por grandes autores como el difunto Chinua Achebe, y ¿qué es lo que ha hecho? Le ha hablado al mundo del peligro que conlleva la única historia que ha impuesto el colonialismo vigente en nuestras sociedades y le ha dicho al mundo que *todxs* deberíamos ser feministas. Por lo tanto, cualquier valoración de su obra debe tener en cuenta su posición como sujeto social y político bajo la unidad de su responsabilidad, en primer lugar, como mujer y escritora y, en segundo lugar, como feminista africana. No obstante, en la avalancha crítica de su última obra ha llamado mi atención la valoración de Carlos Battaglini, el bloguero de *Las palmeras mienten*.

¹² El feminismo en África suscita grandes polémicas: “[...]existe una reticencia manifiesta de muchos hombres y mujeres africanos hacia el feminismo puesto que, con frecuencia, éste se asocia con posturas radicales: ‘Feminism is often equated with radical feminism and with hatred of men, penis envy, non acceptance of African traditions, a fundamental rejection of marriage and motherhood, a favoring of lesbian love, and an endeavour to invert the power relationship of genders’ [“A menudo se equipara el feminismo con el feminismo radical y el odio a los hombres, envidia del pene, no aceptación de las tradiciones africanas, rechazo frontal del matrimonio y la maternidad, promoción del amor lesbio, y esfuerzo por invertir las relaciones de poder entre géneros” (Traducción propia)] (Arndt 2000: 710). El feminismo se vive en África como amenazador al ser algo ajeno a sus costumbres, provocando miedo y rechazo por el hecho de ser algo desconocido y extraño” (Pérez Ruiz 2010: 12).

“Mucha inteligencia, poca literatura”,¹³ “¿Chimamanda es una escritora o una socióloga?”¹⁴ y “Ser un buen escritor es complicado”¹⁵ son los títulos de los post críticos de Battaglini. Si bien exalta la trama novelesca, también expone la falta de madurez de la escritora al plantear que la salvación de su obra es su relevancia sociológica más no su valor literario. Sin embargo, como estudiosa de la literatura y de las corrientes feministas contemporáneas considero que su apelación está articulada con los problemas metodológicos de la ciencia literaria de los años de apogeo de las estéticas materiales; sin embargo, más que el análisis del lenguaje es el análisis del tratamiento de los temas lo que critican sus reseñas, desdeña el tratamiento de los mismos y cuestiona el estatuto literario de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie.

Al respecto de este tipo de estudios materiales, el crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje de la Unión Soviética, Mijaíl Mijailovich Bajtín (1895-1975), plantea su teoría de la creación verbal y la poética sociológica. Sus postulados teóricos nacieron como un nuevo enfoque de la teoría literaria y en contra del formalismo ruso, que se había dedicado exclusivamente a analizar los aspectos lingüísticos de las obras literarias, desarticulando el estudio estético de las mismas. Por ende, propone dejar el concepto de *forma* para empezar a hablar de las *formas arquitectónicas del texto*, concepto integrador que contiene tanto los componentes lingüísticos y formales como el reconocimiento de la naturaleza social, ideológica e histórica del texto literario. A su vez, este nuevo enfoque sociológico de la obra literaria permite evidenciar la impronta marxista dada la relación entre literatura e ideología; sin embargo, la obra no pierde su carácter estético debido a que está sustentada en el lenguaje que, como sistema de signos, es la base de la literariedad y al mismo tiempo, como sistema de comunicación, es la base de los valores sociológicos. En ese sentido, todo proceso de creación literaria es una práctica social que comporta la valoración social, ética y estética del autor respecto a lo modelizado en el producto literario. Por ende, es oportuno realizar una descripción valorativa del proceso de creación verbal de *Americanah* a la luz de esta teoría sociológica del hecho literario y, de este modo, discutir el estatuto literario del cual carece la obra, según Carlos Battaglini.

En su calidad de autora real y responsable de lo modelizado en sus obras, Chimamanda Ngozi Adichie es un nombre de referencia obligatoria para hablar de literatura africana. Ella se define como una contadora de historias, además de lectora precoz. Nace en Abba, estado de Anambra (Nigeria) el 15 de septiembre de 1977 y pertenece a una familia católica convencional de clase media, ascendiente de la tribu igbo. Su infancia estuvo marcada por regímenes militares

¹³ Mucha inteligencia, poca literatura. Disponible en: <http://laspalmerasmienten.com/mucha-inteligencia-poca-literatura-resena-literaria-americanah-chimamanda-ngozi-adichie-1-3/> (Acceso 14/02/2017).

¹⁴ ¿Chimamanda es una escritora o una socióloga? Reseña literaria de AMERICANAH de Chimamanda Ngozi Adichie (2) de (3). Disponible en: <http://laspalmerasmienten.com/chimamanda-una-escritora-una-sociologa-resena-literaria-americanah-chimamanda-ngozi-adichie-2-3/> (Acceso 14/02/2017).

¹⁵ “Ser un buen escritor es complicado”. Reseña literaria de AMERICANAH de Chimamanda Ngozi Adichie (3) de (3). Disponible en: <http://laspalmerasmienten.com/buen-escritor-complicado-resena-literaria-americanah-chimamanda-ngozi-adichie-3-3/> (Acceso 14/02/2017).

represivos, dadas las convulsiones sociales y políticas de su país que fue azotado por tres golpes de Estado. Creció en Nsukka, ciudad universitaria en la que su padre era profesor de Estadística y su madre era secretaria. El placer por la lectura y la importancia de la educación fueron los pilares de su vida familiar; fue una precoz consumidora de literatura inglesa y norteamericana; de ahí que, su proceso de escritura fuera permeado por las obras que leía:

Escribía exactamente el mismo tipo de historias que leía. Todos mis personajes eran blancos de ojos azules, que jugaban en la nieve, comían manzanas, bebían cerveza de jengibre y hablaban seguido sobre el clima. Esto a pesar de que vivía en Nigeria: no teníamos nieve, comíamos mangos, y no hablábamos del clima porque no era necesario.¹⁶

Sin embargo, este panorama cambió cuando conoció los libros africanos, aunque no hubiese muchos disponibles, ni fueran fáciles de encontrar como los extranjeros. Fue gracias a autores como el nigeriano Chinua Achebe, padre de la literatura africana moderna, y el guineano Camara Laye que descubrió que personas con la piel color chocolate y el cabello rizado podían existir en la literatura.

Luego de terminar sus estudios de secundaria tomó algunos cursos de Medicina y Farmacia en la Universidad de Nigeria durante un año y medio. No obstante, a los 19 años se traslada a Estados Unidos con una beca de dos años para estudiar Comunicación y Ciencias Políticas en la Universidad de Drexler en Filadelfia. Por otra parte, Chimamanda reconoce que antes de viajar a Estados Unidos no se reconocía como africana; la falta de conocimiento de su continente era evidente en sus compañeros y demás personas de su entorno, pues al hablar de África lo hacen como si se refirieran a un país y no a un continente, porque su percepción procede de las imágenes populares y de la literatura occidental. Este primer contacto con la sociedad norteamericana le permitió conocer la actitud de lástima y de asombro que generaba el hecho de ser africana.

Chimamanda se graduó con la distinción *Summa cum laude* en la Universidad de Oriente en 2001 y luego completó una Maestría en Escritura creativa en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore. En octubre de 2003 lanzó su primera novela, *La flor púrpura* (*Purple Hibiscus*). El libro ha recibido muchos elogios de la crítica, fue nominado para el *Orange Fiction Prize* (2004) y fue galardonado con el Premio de la *Commonwealth Writer's Prize* al mejor primer libro (2005). Seguidamente, su editorial envió un manuscrito al escritor Chinua Achebe de la que sería su segunda novela, la historia de la independencia de Biafra y la posterior guerra civil en Nigeria entre 1967 y 1970: *Medio sol amarillo* (*Half of a Yellow Sun* 2006). Achebe respondió:

No solemos asociar la sabiduría con los principiantes, pero aquí tenemos a una nueva escritora que posee el don de los narradores milenarios. Adichie sabe lo que está en juego

¹⁶ Ideas que inspiran. Chimamanda Adichie: “Todo lo que conocemos de África proviene de la literatura occidental”. Disponible en: www.lanacion.com.ar/1857764-ideas-que-inspiran-chimamanda-adichie-todo-lo-que-conocemos-de-africa-proviene-de-la-literatura-occidental (Acceso 11/03/2017).

y qué hacer al respecto. Ni tiene miedo ni se siente intimidada por el horror de la guerra civil de Nigeria. Adichie llega casi completamente hecha.¹⁷

Obtuvo el *Orange Prize for Fiction* por esa novela en 2007. También tiene una Maestría en Estudios africanos de la Universidad de Yale en 2008. En 2009 publica una colección de relatos breves titulada *Algo alrededor de tu cuello* (*The Thing Around Your Neck*), y cuatro años más tarde (2013) publica su tercera novela, *Americanah*, que la hizo merecedora del *Chicago Tribune Heartland Prize* y el *National Book Critics Circle Award* y fue nombrado por *The New York Times* como uno de los mejores diez libros del año. Asimismo esta novela será llevada al cine tras despertar el interés de Lupita Nyong'o y Brad Pitt.

Chimamanda Ngozi Adichie es acusada de no escribir novelas auténticamente africanas. Un día un profesor la apeló de este modo, situación que la llevó a pensar qué era la autenticidad de su continente y en que radicaba la africanidad.

¿Qué es lo que espera Occidente de los relatos africanos? ¿Pobreza, miseria, guerra? El profesor argumentó que sus personajes se parecían demasiado a él, un hombre educado, de clase media. De lo que Chimamanda dice: mis personajes conducían vehículos, no morían de hambre; entonces, no eran auténticamente africanos.¹⁸

En 2014 publica el ensayo *Todxs deberíamos de ser feministas* (*We should all be feminists*) — inicialmente un TEDx Talk—, en el cual explica cómo fue su proceso de adhesión al feminismo, puesto que muchos consideran que este movimiento es para las mujeres amargadas que no consiguen marido, que odian a los hombres y que además es antiafricano. De este modo, da un trascendental y emblemático discurso sobre lo que significa ser feminista en el siglo XXI, dando por sentado que no es una cuestión solo de mujeres sino que también atañe a los hombres. Incluso, algunos de sus postulados han incidido en el tema musical *Flawless* de Beyoncé.

Su afirmación como feminista ha sido el blanco de las críticas. Dicha adjetivación la hace una traidora de su cultura, pero ella se declara *feminista negra, feliz y africana*; a esta declaración se le suma: *que no odia a los hombres y a quien le gusta llevar pintalabios y tacones altos para sí misma y no para los hombres*. Esta última acotación tiene relación con su apuesta política en el feminismo, pues es la nueva embajadora de BootsNº7, una marca de maquillaje británico. Su apuesta responde al estigma de que las mujeres feministas rechazan el maquillaje y la moda. A pesar que en los últimos años algunas mujeres han luchado por la reivindicación de la belleza

¹⁷ Chimamanda Ngozi Adichie. El don de una narradora milenaria. Disponible en: www.ahorasemanal.es/chimamanda-ngozi-adichie-el-don-de-una-narradora-milenaria (Acceso: 09/10/2016).

¹⁸ Chimamanda Ngozi Adichie. El don de una narradora milenaria. Disponible en: www.ahorasemanal.es/chimamanda-ngozi-adichie-el-don-de-una-narradora-milenaria (Acceso: 09/10/2016).

normativa rechazando los artificios corporales; una muestra de ello es la reivindicación de Alicia Keys en #nomakeup. Al respecto Ngozi Adichie declara:

Quería ser parte del mensaje que explica que a las mujeres a las que les gusta el maquillaje también están haciendo cosas serias e importantes con sus vidas. Estas pueden co-existir, las mujeres son múltiples cosas. Creo que es el momento de parar esa idea de que si eres una mujer seria no puede ni debe importarte la manera en la que te muestras.¹⁹

Así mismo, con su apuesta política en el feminismo apela, desde la estética, a temas raciales como un factor contundente: si bien considera que las industrias de maquillaje ahora son las incluyentes respecto a los diversos tonos de piel, también objeta la definición tan estrecha de lo bello; de igual modo, plantea que el feminismo y la idea de feminidad no deberían ser excluyentes. Otro punto importante es la reivindicación del cabello afro: la lucha entre lo natural y lo químico que intentan hacer tomar al cabello una forma distinta de la que tiene.²⁰

Una de las cualidades escriturales más resaltada es que su escritura da voz a aquellas identidades que han sido marginadas por la historia oficial; su conferencia El peligro de una sola historia, expuesta en octubre de 2013, plantea la necesidad de un equilibrio, puesto que una sola historia contada desde un solo punto de vista conlleva a crear estereotipos que pueden ser los causantes de la exclusión y la marginación de ciertos grupos sociales, idea que retoma del escritor Chinua Achebe:

La única historia —continúa— crea estereotipos y el problema con los estereotipos no es que sean falsos sino que son incompletos. Hacen de una sola historia la única historia. Es cierto que África es un continente lleno de catástrofes. Pero hay otras historias que no son sobre catástrofes y es igualmente importante hablar sobre ellas.²¹

Finalmente Chimamanda fue incluida en la lista de las cien personas más influyentes del mundo en 2015. Radhika Jones, jefa de redacción adjunta de la revista Time, destacó los méritos de esta escritora nigeriana que se está convirtiendo en una figura con proyección mundial.

A la descripción etnográfica expuesta de la escritora en su calidad de autora real se suman una serie de condiciones o competencias, que según la concepción bajtiniana del proceso de creación verbal, permiten ejercer su voluntarismo autoral en el mundo novelado. Así pues, la

¹⁹ Chimamanda Ngozi Adichie: diversidad, feminismo y barras de labios. Disponible en: www.lavanguardia.com/de-moda/belleza/20161124/412117990361/belleza-boots-maquillaje-chimamanda-ngozi-adichie-feminismo.html (Acceso 11/03/2017).

²⁰ Cfr. Chimamanda Adichie: "Creo que algunas personas no conocen el pelo afro y la belleza del mismo". Disponible en: <https://afrofeminas.com/2017/03/10/chimamanda-adichie-creo-que-algunas-personas-no-conocen-el-pelo-afro-y-la-belleza-del-mismo/> (Acceso 03/05/2017).

²¹ Ideas que inspiran. Chimamanda Adichie: "Todo lo que conocemos de África proviene de la literatura occidental". Disponible en: www.lanacion.com.ar/1857764-ideas-que-inspiran-chimamanda-adichie-todo-lo-que-conocemos-de-africa-proviene-de-la-literatura-occidental (Acceso 11/03/2017).

primera competencia de la que goza Chimamanda Ngozi Adichie es el dominio de las formas lingüísticas, fonéticas y comunicativas de la lengua inglesa, idioma oficial de su país. Sin embargo, también posee el conocimiento de las variantes de dicha lengua en el contexto estadounidense y británico. En su novela el acento es un elemento importante en la adaptación de los héroes a los nuevos entornos, en razón a ello constantemente hace acotaciones de este tipo: “Había regresado de un corto viaje a Estados Unidos con peculiares afectaciones, fingiendo que no entendía el yoruba, añadiendo una «erre» arrastrada a cada palabra que pronunciaba en inglés” (Ngozi 2013: 90); y critica la adaptación lingüística: “Ifemelu decidió dejar de imitar el acento estadounidense en un día soleado de julio [...] tenía una chirriante conciencia del uso de ese acento, hablar así para ella era un acto de voluntad” (p. 227). A ello se suma, no solo el manejo de la lengua inglesa sino que como ascendiente igbo posee un manejo lingüístico de dicha lengua nativa. Muestra de ello son los diálogos sostenidos entre los personajes nigerianos, que mezclan el inglés y el igbo: “*Akota ife ka ubi, e lee oba*²² [...] *Acho afu ako n’ akpa dibia*²³ [...] *E gbuo dike n’ogu uno, e luo na ogu ogu, e lote ya*²⁴” (p. 86).

Seguidamente, el proceso de creación de su obra requirió de múltiples saberes que le dan verosimilitud al mundo novelado. La competencia enciclopédica le ha permitido desplegar por el universo cultural, histórico e ideológico de los tres países en los cuales se desarrolla su obra, además de otras disciplinas que inciden en su proceso de creación. El conocimiento de obras literarias como *Hechizo en la ruta maya*, *Si desea seguir viviendo*, *Los sueños de mi padre*, *Cane*, *Luz de agosto*, *La próxima vez el fuego*, entre otros; narrativa y poesía de J.P. Clark, Eslaba Irobi y Yusef Komuyakaa y autores estadounidenses e ingleses como James Hadley Chase, Graham Greene, Jean Toomer, Ann Petry y Gayl Jones entre otros, contribuyen en el desarrollo de la trama novelesca, ya que evidencian cómo se forjan los imaginarios de otros contextos a partir de las modelizaciones literarias.

Así mismo, la experiencia vivida por la autora posibilita la exposición de la realidad social y política de su país, así como su posterior condición de inmigrante en los Estados Unidos, lo que le permite tomar una postura crítica frente a los comportamientos y prejuicios de los otros. Además Chimamanda Ngozi Adichie es magíster en Estudios Africanos, razón por la cual se posiciona vivencial y críticamente frente a su país natal y su idiosincrasia; y también estudió Comunicación, saber modelizado en los post del blog que la heroína utiliza para hacer una crítica, desde el enfoque racial, de la sociedad estadounidense. Y, finalmente, su competencia axiológica o responsabilidad por lo enunciado en su obra está permeada por su condición de mujer negra, feminista y africana comprometida con las problemáticas de su tiempo y de su contexto.

²² Proverbio igbo: “Si se arranca de la tierra algo más grande que la granja, se vende el establo” (Ngozi 2013: 85).

²³ Proverbio igbo: “En la bolsa del curandero hay de todo” (Ngozi 2013: 86).

²⁴ Proverbio igbo: “Si matas a un guerrero en una pelea de tu pueblo, te acordarás de él cuando luches contra el enemigo” (Ngozi 2013: 86).

Ahora bien, ¿con qué fines necesitamos conocer los datos etnobiográficos de la autora real? “El artista nada tiene que decir acerca de su proceso creativo: todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalarnos su obra; y así es únicamente allí hemos de buscar ese proceso [...]” (Bajtín 1985: 15). Para Mijaíl Bajtín el autor real representa una *contradictio in adjecto*, debido a que este “[...] como persona real forma parte de la totalidad de la obra pero no forma parte de la obra”.²⁵ En esa medida los datos etnobiográficos posibilitan una comprensión del tratamiento y la relación establecida con el fragmento de realidad modelizado en su obra; al respecto de este, el autor real toma una postura valorativa que puede ser de solidaridad o de conflicto.

En lo que respecta a la postura del autor frente a su héroe es significativo el excedente de visión que tendrá sobre el mismo; dado que cada quien está situado en una determinada posición que le permite ver más allá de lo que es inaccesible para el otro y, de este modo, ejercer la voluntad creadora. Tanto el autor como el personaje son correlatos de la totalidad artística; sin embargo, el autor es la ‘conciencia creadora’ y se sitúa en una escala de conocimiento superior para abarcar la conciencia total tanto del personaje como del mundo novelado:

La fórmula general de la actitud general y estéticamente productiva del autor frente a su personaje [...] es la de una inmensa extraposición del autor con respecto a todos los momentos que constituyen al personaje; es una colocación desde fuera espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje (p. 22).

Este mecanismo contribuye a la objetivación estética de lo creado y permite al autor tomar una postura valorativa de su personaje para —mediante el lenguaje— hacer una estilización o una parodia de su ser y su hacer en la modelización novelesca. Esta postura valorativa la podremos evidenciar en la construcción del héroe como totalidad de sentido, que será expuesta más adelante.

En este punto podemos situarnos crítica y estéticamente frente a la autora real y su forma de posicionarse socioculturalmente en la literatura africana y mundial. Así pues, Nigeria durante la década de los ochenta y los noventa; y Estados Unidos e Inglaterra en la primera década del nuevo milenio es el fragmento de realidad escogido. Un acercamiento histórico a estos contextos es pertinente, en la medida en que representan la visión y las problemáticas que serán modelizadas. Históricamente, los Estados africanos modernos han sido formados sobre las bases de los procesos colonizadores e imperialistas, en los cuales estos eran portadores de materias primas y no existían intereses de generar Estados sostenibles de forma autónoma; además de las estrategias colonizadoras que se valieron del entreveramiento ideológico entre etnias y religión para mantener el poder.

²⁵ Una mirada estética a la lectura y la escritura, desde Bajtín. Disponible en: www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-00872008000200005 (Acceso 11/02/2017).

Nigeria surge como nación independiente del tutelaje británico en 1960, razón por la cual no había una base económica y política sólida, lo que condujo a un modelo de gobierno corrupto. En virtud de esta situación hubo golpes de Estado y regímenes militares represivos constantes que buscaban una evolución política y económica. Sin embargo, hasta la década de los noventa el régimen de Abacha no conseguía tales fines. Este fragmento es modelizado en *Americanah*; en efecto, sabemos por los datos etnobiográficos de Chimamanda Ngozi Adichie que durante su infancia y debido al trabajo de padres en la Universidad de Nsukka fue víctima de estos regímenes. De modo similar, los héroes de la trama novelesca viven dicha controversia política y se ven obligados a salir de su país en busca de oportunidades académicas, dadas las constantes interrupciones del ciclo universitario.

Este fragmento de realidad es un extenso periodo de tiempo y una multiplicidad de espacios que han afectado negativamente a nuestra autora, por lo que su relación es conflictiva: constantemente encontramos críticas, ironías y problematización del comportamiento, los estereotipos y las ideologías de los contextos. Recordemos que la conciencia del personaje es un reflejo modelizado de la conciencia del autor: “[...] estos blancos se creen que todo el mundo tiene sus mismos problemas mentales” (2013: 316), tratamiento crítico frente al otro-blanco y la generalización de aspectos psico-sociales; “Queridos negros no estadounidenses, cuando tomáis la decisión de venir a Estados Unidos, os convertís en negros. Basta ya de discusiones. Basta ya de decir yo soy jamaicano o soy ghanés. A Estados Unidos le es indiferente” (p. 287).

Una vez concluido el voluntarismo creativo de la autora real será el narrador, como artificio estético, quien nos guíe por la arquitectónica novelesca. El autor real vierte en este toda su carga axiológica, cognitiva y estética para iniciar el proceso de composición arquitectónica y permitir al lector conocer su visión de mundo. Este narrador es un hablante que, a su vez, puede participar o no de los eventos narrados de acuerdo con el voluntarismo autoral; además, es el encargado de estructurar el mundo novelado y construir a los personajes, dándoles una ubicación espacio-temporal en la escala axiológica valorativa. En este sentido, quien nos conduce por los nudos semánticos argumentales de *Americanah* es un *narrador anónimo omnisciente* (no hay registros en la obra que nos permitan establecer su nombre, género, edad o rol social); y también la heroína de la trama novelesca quien, en determinado momento, funge como narradora de la metaficción virtual que es introducida en la estructura de la obra como parte las estrategias narrativas utilizadas.

Un concepto importante en la construcción del narrador es el concepto de *extraposición*. Como acto significativo en la creación estética es “la amorosa autoeliminación con respecto al espacio vital del personaje” (1985: 22); y que también implica el nivel de responsabilidad y participación en los acontecimientos narrados. Así pues, la extraposición del narrador principal es máxima, dado que narra los acontecimientos en tercera persona y no participa de ellos en ninguna forma, solo los modeliza y valora; el narrador de *Americanah* está situado en una suerte de Olimpo narrativo que le permite tener el control de las fronteras novelescas. No obstante, cede la voz a los personajes de la obra permitiendo que estos como sujetos dialógicos puedan expresarse y

dar a conocer su visión de mundo, que puede entrar o no en conflicto con el héroe dual andrógino²⁶ de la obra, contribuyendo tanto a la construcción estética del mundo novelado como al desarrollo personal, emocional y cognitivo del héroe.

Y por último en lo que respecta a las relaciones estéticas está la figura del personaje o *héroe* sobre quien reposa la arquitectónica novelesca y que, al igual que el narrador, es un sujeto hablante con un posicionamiento social e histórico en el acontecer verosímil del mundo novelado. *Americanah* presenta un héroe dual andrógino, es decir, la relación estética entre autor-personaje es doble puesto que son Ifemelu y Obinze los héroes de la obra y sobre los cuales gira el eje arquitectónico estructurador de la trama novelesca. Sin embargo, es necesario resaltar que hay una mayor extensión en la narración de las totalidades estéticas que contribuyen a la construcción del personaje femenino respecto del masculino, lo que nos induce a conjeturar que hay una mayor solidaridad del narrador respecto a la heroína, en razón a los extensos capítulos de su desarrollo.

Convenimos en presentar el héroe de la trama novelesca como un *sujeto dual* puesto que son dos los héroes que estructuran la arquitectónica novelesca: Ifemelu, la parte femenina y Obinze, la parte masculina. En ellos se dinamiza el juego de género que plantea la autora, dado que en su construcción evidenciamos que no hay preponderancia de los roles normativos asignados al género; por el contrario, Ifemelu comporta una axiología ‘masculina’ y Obinze una ‘femenina’. En ese sentido, viene a ser un *héroe dual andrógino* que presenta las dos facetas de los géneros normativos en una relación performativa. Ahora bien, para construir la arquitectónica composicional del héroe dual andrógino, en tanto ser social e histórico en el devenir verosímil del mundo novelado, es necesario partir del pretexto novelesco y la estructuración de la arquitectónica novelesca porque permitirá una mejor comprensión de la totalidad del héroe.

Americanah presenta tanto una estructura novelesca como una historia fragmentada a nivel temporal y espacial. La narración intercala el presente que, en una primera instancia, se realiza

²⁶ El término *andrógino* “proviene del sustantivo ἀνδρόγυνος, ἀνδρογύνου (pro. androgúnos, androyúnu) compuesto por ἀνήρ, ἀνδρός (pr.anér, andrós) cuyo significado es *hombre, varón, esposo* y por γυνή, γυναικός (pr. guné, gunaikós) *mujer, esposa, señora*. En griego designa afeminado por impotente, hermafrodita y también eunuco. Este vocablo pasó al latín como *androgynus, androgyni* que significa mujer con temple de hombre. Debe notarse que el concepto original de este vocablo tiene tanto el valor de impotente como el de poseer dos sexos”. ¿Qué es un andrógino? Disponible en: <https://diccionarioactual.com/andrógino/> (Acceso 14/05/2017). Una acepción más común del término indica una existencia de rasgos corporales ambiguos o una coexistencia de los rasgos de ambos sexos, todo ello a nivel corporal.

La adjetivación del héroe dual novelesco como un ser andrógino no obedece a una composición corporal tal como indica dicha valoración; hago uso del término por cuando concretiza de forma exacta la axiología del héroe novelesco, dado que la mujer detenta una axiológica masculina mientras que el hombre posee una axiología femenina, según las categorías sexuales heteronormativas. En consecuencia hay una ruptura de dichas categorías normativas sexuales y un cuestionamiento frente a las mismas, dado que incluso la biología aporta datos que sustentan que tanto el hombre como la mujer poseen las hormonas de los contrarios y ello permite que exista un equilibrio hormonal.

desde una peluquería en Estados Unidos; el pasado histórico o pretérito que se desarrolla entre Lagos y Nsukka (Nigeria) y en Inglaterra y, finalmente en algunos casos, se habla en un futuro condicional (prolepsis), que por supuesto estará directamente relacionado con la narración del pasado histórico. Hay una continua amalgama de tiempos verbales, lo que hace compleja la obra y no permite una comprensión diacrónica de los eventos. Ahora bien, *el viaje* es el motivo de la trama novelesca; en primera instancia, el viaje de Ifemelu, que comienza con la salida de la tierra natal y el regreso a la misma luego de más de una década de ausencia, siendo consciente de todos los cambios y evoluciones que ello ha implicado; y en segunda instancia, el viaje ilegal de Obinze y su consecuente regreso en calidad de deportado. Estos motivos dan la razón a la que obedece el título de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie: *americanah*, persona nigeriana que va a los Estados Unidos y regresa a su tierra natal con demasiadas afectaciones y con aire de superioridad.

Pues bien, la narración inicia con una imagen hipotética de la heroína, que en el curso de la lectura ira siendo esclarecida. Sentada en una peluquería de trenzadoras africanas en Trenton (Nueva Jersey), durante las próximas seis horas que durará el proceso de trenzar su cabello, el lector se inmiscuye en los nudos, rupturas y triunfos de su vida en Nigeria y en Estados Unidos. La narración en tercera persona hace uso del presente histórico, el modo pretérito logra darle inmediatez a los sucesos narrados; de este modo, la voz pasada se actualiza borrando la historicidad de lo narrado. Esta estrategia narrativa parte del recuerdo y permite volcar al héroe al pasado para evidenciar su proceso de crecimiento y evolución; ella era una adolescente de clase media baja, que asistía a una escuela secundaria de clase media alta, gracias a su grupo de amigos conoce a Obinze, quien es el gran amor de su vida, *leitmotiv* que atraviesa la trama novelesca.

Si bien, el primer capítulo abre paso a la construcción hipotética de la heroína, el segundo capítulo usa la misma estrategia narrativa para formar hipotéticamente al héroe. Un hombre de posición social y económica acomodada, padre y esposo, radicado en Nigeria y con propiedades e inversiones en el exterior. Parte del recuerdo: en el modo pretérito de la narración, la fiesta de su amigo Chief funge como pretexto para configurar su ser y hacer en la trama novelesca. Él fue un adolescente de clase media, criado por su madre, una profesora universitaria, quien le transmitió el amor por la literatura aunque sus gustos distaran en virtud de la brecha narrativa estadounidense *vs* inglesa que había entre ambos y que más adelante sería traspasada a la heroína; de igual modo su axiología evidencia la crianza en un hogar letrado y con valores éticos.

En este orden de ideas, al terminar la secundaria ingresan a la Universidad de Nsukka, no obstante, el régimen militar no permite un flujo en el ciclo académico. Esta es la razón del viaje que desean emprender, aunque es ella quien obtiene el visado y viaja a los Estados Unidos con una beca parcial de estudio, por tanto se da la separación geográfica del héroe dual andrógino de la arquitectónica novelesca.

Ifemelu vivirá en la sociedad estadounidense durante más de una década, en la que pierde, conscientemente, el contacto con su novio. Su condición de mujer y su situación social y económica, sumado a la carencia de una oferta laboral que le permitiera subsidiar la parte de sus estudios y necesidades diarias que no cubría la beca, la obligan a ceder a un encuentro sexual para obtener dinero; tal situación tiene un impacto fuerte y rupturador en su axiología y psiquis, motivo por el que rompe el contacto con Obinze, héroe andrógino, quien luego de estudiar en Nsukka y gracias a su madre, que lo postula como ayudante de investigación, logra viajar a Londres con un visado de seis meses. Sin embargo, su estadía se prolongó en busca de un matrimonio falso que le posibilitara obtener los papeles legales para radicarse como ciudadano inglés, pero no tuvo suerte y regresa en calidad de deportado a su país, donde desarrollando a ciertos negocios turbios logra convertirse en un ‘nuevo rico’, con una bella esposa y una hija.

Por su parte, Ifemelu termina sus estudios de Comunicación y se convierte en una observadora asidua de la sociedad norteamericana, que la lleva a establecer denuncias interseccionales en un blog crítico, fungiendo como narradora de una metaficción virtual que se instala en el tejido arquitectónico de la obra. Durante tal estancia establece dos relaciones amorosas: primero con un hombre blanco-burgués y luego con un hombre afroamericano, profesor de Yale, relaciones que permean su proceso identitario. Pese a ello, carga con inseguridades y desasosiegos que solo cesarán, según ella, si regresa a su tierra natal, solo que su retorno está marcado por su nueva identidad: el proceso de adaptación a la sociedad estadounidense la ha convertido en lo que los nigerianos jocosamente llaman *americanah*, título de la novela de Chimamanda Ngozi Adichie; no obstante, su nueva axiología ruptora este paradigma.

Retomando el argumento teórico bajtiniano, una de las características más importantes del personaje novelesco es la *conclusividad* definida por el concepto de *totalidad*, que contribuye a definir la corporeidad del héroe. Así pues la primera totalidad es la *espacial*, que remite a la descripción y valoración de la posición del personaje en el mundo, así como su exterioridad (exterioridad física, fronteras y acciones), gracias al excedente de visión del autor: “El análisis de los valores plásticos y espaciales que son extrapuestos a la conciencia del personaje y a su mundo, a su orientación cognitiva y ética en el mundo, y que lo concluyen desde fuera, desde el conocimiento que tiene el otro de él, desde la conciencia del autor-contemplador” (Bajtín 1985: 32). En este sentido, el pensamiento bajtiniano coincide con los postulados de las intelectuales orgánicas feministas respecto al cuerpo como un actor político, que en el contexto sociocultural es portador de múltiples significados. A ello se suma, la importancia del reconocimiento del otro y de su valoración dado que “El valor de mi personalidad exterior en su totalidad [...] tiene carácter de préstamo, es construido por mí pero no es vivido directamente por mí” (p. 50).

Convenimos pues en que Ifemelu, como parte de la dualidad del cuerpo del héroe andrógino, es una mujer negra, nigeriana y ascendiente igbo. Su formación está marcada por su madre, una mujer afectada por el aparato religioso, situación que la ha llevado a establecer normas de

fervorosa y cultos matutinos en su hogar; además constantemente cambia de iglesia en búsqueda de una que alabe mejor al Señor. Seguidamente, Obiuanuju, mejor conocida en la trama novelesca como la tía Uju, mujer formada en el ejercicio académico de la medicina y quien mantiene una ‘relación’ con uno de los generales militares, que en el momento era de gran peso en el gobierno militar en Nigeria y con quien tendrá un hijo, Dike, razón por la cual viaja a Estados Unidos para que este goce de una mejor nacionalidad y educación, y ella pueda ejercer su oficio. Igualmente, Ifemelu vive los dramas propios de una adolescente: noviazgo y amistades, todo ello permeado por el prestigio de la belleza, prestigio que ha cedido a los cánones occidentales de blanqueamiento de la piel y alisado del cabello, contrariando la naturaleza del cuerpo de la mujer negra.

Ahora, como fruto del viaje Ifemelu detenta un posicionamiento como mujer negra, africana²⁷ e inmigrante radicada en Estados Unidos desde hace más de una década. En virtud de su identidad y reconocimiento étnico-racial, su cuerpo, como primer territorio, es un vehículo de significación que determina, sin lugar a dudas, las relaciones con el entorno social, las cuales están mediadas por diferentes factores interseccionales, y en este caso particular el más importante es la raza y lo que de ella deviene. Ifemelu desconocía la clasificación racial puesto que en su tierra natal los conflictos eran otros; sin embargo, la condición de inmigrante de la que goza y que es motivo de discusión en la trama novelesca le permite expresarse conscientemente de todo aquello que su cuerpo denota: “Yo vengo de un país donde la raza no era motivo de conflicto; no pensaba en mí como negra, y me convertí en negra precisamente cuando llegué a Estados Unidos” (Ngozi 2013: 373).

Dicha conversión en *negra* es una ironía que devela la importancia que para una sociedad como la estadounidense denota la raza. La confrontación racial es un motivo constante en la cotidianidad de la heroína, sumado no solo al reconocimiento fenotípico sino la connotación del ser africana; recordemos pues que el imaginario de África ha estado construido sobre la base de los estereotipos hegemónicos de poder como legado de la colonización. Y por si fuera poco, su lugar de procedencia es Nigeria. Sus compatriotas son considerados ruines, corruptos y acaparadores de las oportunidades estadounidenses: “Sí, Nigeria muy corrupto. Peor país corrupto de África. [...] yo nunca me casaría con un nigeriano [...] no todos, pero muchos hacen cosas malas. Incluso matar por dinero” (p. 245).

Como mujer negra y joven, Ifemelu está marcada con la virtud del exotismo que encarna ser una mujer africana. A ello se suma, el establecimiento de tres relaciones sentimentales: la primera con Obinze, el gran amor de su vida, hombre negro, nigeriano y ascendiente igbo, hilo amoroso que atraviesa de principio a fin la trama novelesca y completa la dualidad del héroe andrógino. En segundo lugar, Curt, un hombre blanco y rico estadounidense y finalmente,

²⁷ No hay un reconocimiento de su país de procedencia sino de su continente, dado que por lo general, el desconocimiento del África es tal, que a veces se habla de él como si fuese un país; reduciendo el imaginario convulsivo, las luchas y problemas étnicos, religiones, políticos, culturales y económicos de sus Estados en virtud del legado, aún vigente, de las prácticas coloniales.

Blaine, hombre afroamericano y profesor de la Universidad de Yale. Cada una de estas relaciones amorosas ha influenciado, rupturado y performado aspectos de la identidad y modo de ser de nuestra heroína, en virtud del contexto social y fenomenológico de cada una de ellas.

Un aspecto importante tanto de su proceso adaptación como de su corporeidad es el acento. Cada idioma posee sus variables tanto fonéticas como sintácticas y semánticas en virtud de su contexto. Así pues, el inglés norteamericano posee diferencias estructurales respecto del británico y por supuesto con el inglés de los Estados africanos; en estos se mezcla el inglés dialectal con las lenguas nativas, y fonéticamente presenta diferencias evidentes. De ahí que, Ifemelu posea un acento distinto que encarnaría una diferencia más:

E Ifemelu cayó en cuenta de que Cristina Thomas hablaba así por *ella*, por su acento extranjero, y se sintió por un momento como una niña pequeña, patosa y babeante [...] había hablado inglés toda su vida, encabezado el club de debate en la secundaria y siempre había considerado el dejo nasal estadounidense algo a medio formar [...] y en las semanas posteriores, a medida que se imponía el frío del otoño, empezó a ejercitar el acento norteamericano (p. 177).

Respecto a su hacer, la heroína salió Nigeria por el inconstante ciclo académico de la Universidad de Nsukka, producto de un nuevo golpe de Estado y llegó a Estados Unidos en calidad de estudiante becada. El choque cultural la convirtió en una observadora asidua de la idiosincrasia estadounidense, con perspectiva crítica de su tierra natal, condición que le permitió crear un blog de estilo de vida, titulado *Raza a diversas observaciones acerca de los negros estadounidense (antes denigrados con otra clase de apelativos) a cargo de una negra no estadounidense*, donde expone de forma interseccional todas aquellas situaciones de la cotidianidad que están marcadas por el sesgo racial que el sistema-mundo invisibiliza.

Esta disposición espacial estaría incompleta sin la valoración cultural, dado que el ser humano en tanto ser social *es* construido a partir de la experiencia del reconocimiento de los otros:

Se puede hablar acerca de una necesidad estética absoluta del hombre con respecto al otro, de la necesidad de una participación que vea, que recuerde, que acumule y que una al otro; sólo esta participación puede crear la personalidad exteriormente concluida del hombre; esta personalidad no aparecería si no la crease otro; la memoria estética es productiva y es ella la que genera por primera vez al *hombre exterior* en el nuevo plano del ser (Bajtín 1985: 39).

Así pues, la necesidad estética de completud del héroe es suplida con la valoración de los otros personajes. Sus padres destacan aspectos de su carácter que ayudan a forjar su identidad:

Debes refrenar tu proclividad natural a la provocación. Te has hecho notar en el colegio, donde se te conoce por tu insubordinación, y ya te he dicho que eso ha empañado tu distinguido historial académico [...] Siempre lo he dicho: con semejante comportamiento sería mejor que fuera un chico [...] su problema es que no siempre sabe cuándo mantener la boca cerrada (Ngozi 2013: 74).

Estas acotaciones evidencian la visión tradicional de los roles femeninos y masculinos del imaginario social modelizado; sin embargo, Ifemelu rompe con ciertos rasgos característicos de la feminidad normativa: “Ifemelu no está mal pero trae problemas. Es de las que discuten. Es de las que hablan. Nunca está de acuerdo [...] Me dio la impresión de que eres de las personas que hacen las cosas porque quieren hacerlas, y no porque las hacen los demás” (p. 84).

En Estados Unidos, Ifemelu es vista desde su condición de inmigrante y de mujer africana, puesto que el paradigma occidental es el imperante, tal es el caso de los amigos de Curt: “La veían como una mujer interesante, poco habitual por su tendencia a expresar sus opiniones sin tapujos. Esperaban de ella ciertas cosas y le perdonaban ciertas otras porque era extranjera” (p. 270). Ahora bien, el blog de estilo de vida le ha permitido exponer su visión de las situaciones interseccionales del contexto en que habita y que también incide en la valoración que los otros hacen de ella, un ejemplo son los comentarios de Shan, la hermana de su novio Blaine: “Supongo que será por tus antecedentes exóticos, todo ese asunto de la africana auténtica” (p. 411). Ifemelu carga con el peso del exotismo africano, gracias al cual le son concedidas ciertas licencias: “Porque es africana. Escribe desde fuera. En realidad no siente todo eso sobre lo que escribe. Para ella, todo es peculiar y curioso. Así que puede escribirlo y recibir todos esos elogios e invitaciones para dar charlas” (p. 432).

El narrador, en su posición de observador olímpico, describe a nuestra heroína como audaz y atemorizante, “Tan acostumbrada como estaba a afilar sus palabras, a esperar el asomo de terror en los ojos de los chicos” (p. 80), una chica intimidante acostumbrada a decir lo que pensaba y aparentando ser muy segura de sí misma, aunque era una falacia: “Cuanto más escribía, menos segura se sentía. A cada post se desprendía una escama más de su propia identidad, y al final se sintió desnuda y falsa” (p. 14). El narrador describe de este modo los momentos rupturadores y de catarsis de la heroína en su proceso de adaptación a la sociedad estadounidense, ya que las relaciones amorosas y sociales y el blog creado habían le generado inseguridad porque no estaba a gusto consigo misma y con lo que hacía: “Y había cerrado los ojos, asimismo, al cemento depositado en su alma. Su blog iba sobre ruedas [...] disfrutaba de una beca de investigación en Princeton y una relación con Blaine, [...] y a pesar de todo tenía cemento depositado en el alma” (p. 15).

Y finalmente, el regreso a su país es un indicativo de degradación de su nueva identidad: por la normatividad instaurada en el imaginario social al ser una retornada, la heroína debería ser una *americanah*: “Ya no estaba segura de que era nuevo en Lagos y qué era nuevo en ella misma” (p. 492). Sin embargo, aquí radica su ruptura.

En lo que respecta al héroe andrógino, como habíamos expresado antes, la narración de su construcción identitaria, ser y hacer son relatados con poca profundidad en relación con la construcción de la heroína, a quien formalmente se le asigna un mayor espacio en la narrativa novelesca. Así pues, Obinze Maduwesi es retratado como un joven de clase media,

perteneciente a una familia de intelectuales, nacido en Abba y de ascendencia igbo; ante el fallecimiento de su padre es criado por su madre en Nssuka, la ciudad universitaria. Obinze es de baja estatura, tienen la cabeza rapada y su vestimenta es signo de su educación y posición social, tanto así que llegó a influenciar a sus demás compañeros: “Obinze llegaba al colegio todos los días con la camisa pulcramente remetida, y pronto todos los Figuras se la remetían también” (p. 77). Era un joven entusiasmado con la idea de los Estados Unidos, idea alimentada con las series y programas televisivos que frecuentaba así como por la lectura de su narrativa. Con su madre había una relación libre de las problemáticas típicas que atañen a padres e hijos: “[...] era una relación fluida, marcada por el humor, libre de restricciones, libre de miedo a las consecuencias; no tenía la forma habitual de una relación madre-hijo” (p. 96).

A causa de una disputa que protagonizó su madre en dicho estamento universitario se ven obligados a trasladarse a Lagos. Tal disputa esta sesgada por el problema de género, dado que su madre era una mujer con convicciones éticas y morales bien cimentadas: acusó a un profesor de desviar fondos y este la abofetó, más ella no responde de igual forma. A cambio impulsó una manifestación ante tal irrespeto, puesto que “Insistió en que no debería haber sido abofeteada porque era un ser humano en sentido pleno, [y] no porque no tuviera marido para salir en su defensa” (2013: 82-83).

Tiempo después de conocer a Ifemelu, la relación sentimental entablada y el distanciamiento tanto geográfico como afectivo a causa, principalmente, del viaje, Obinze viaja a Londres en calidad de asistente de investigación (mentira de su madre ligada al deseo de que su hijo progresara). Su corporeidad adquiere, socialmente, los rasgos de un hombre negro, africano e inmigrante ilegal, pues no tiene el visado. En razón a ello y a su precaria situación económica viste el gran abrigo de su primo Nicholas y los hombros encorvados, como expresión corporal que denota su estado anímico de desolación. Tiempo después regresa a Nigeria en calidad de deportado. Chief, amigo de su prima, será quien le permita ascender social y económicamente a una posición privilegiada, convirtiéndose así en un ‘nuevo rico’.

La segunda totalidad en la construcción del héroe es la *temporal*. En este caso ya no es la corporeidad exterior del héroe sino su interioridad, su alma vista desde la perspectiva estética; Bajtín nos remite a la *comprensión simpática* que es “un reflejo de una valoración totalmente nueva; es la utilización de la posición arquitectónica de uno en el ser fuera de la vida interior del otro” (1985: 95), es decir, que es posible acceder a la interioridad del personaje mediante su expresividad externa. De igual modo, sería inconcebible pensar la construcción temporal del personaje sin la intervención de los otros —en este caso, del narrador y de los otros personajes—, puesto que, a pesar de que sea la interioridad el factor estudiado, es imposible que el *yo* pueda abarcar toda esta conciencia.

Yo mismo soy la condición de posibilidad de mi vida, pero no soy su protagonista valioso.
Yo no puedo vivenciar el tiempo emocionalmente concentrado que abarca mi vida, así
como no puedo vivenciar el espacio que me enmarca. Mi tiempo y espacio son tiempo y

espacio del autor, no con respecto al otro, a quien abarcan, pero no estéticamente pasivo: se puede estéticamente justificar y concluir al otro, mas no a uno mismo (1985: 97).

Desde su instalación en la sociedad estadounidense y el consecuente proceso de adaptación, la heroína performa su identidad en razón de los parámetros sociales en los que debe encajar: “Caracterizaba su vida cierto desposeimiento, una estimulante crudeza, sin padres ni amigos ni hogar, los hitos conocidos la convertían en quien era” (Ngozi 2013: 148). No obstante, poco a poco se fue insertando en su nuevo ritmo de vida, cambios abruptos que están marcado narrativamente por un cambio en las estaciones climáticas: “Su *otoño* de semiceguera había empezado, el otoño de las perplejidades, de experiencias a las que se enfrentaba consciente que existían resbaladizas capas de significado que se le escapaban” (p. 173); “Sus días habían quedado inmovilizados por el silencio y *la nieve*” (p. 206). “A comienzos de la *primavera*, un día como otro [...] se miró en el espejo, se hundió los dedos en el pelo, denso, esponjoso y magnífico, y no pudo imaginarlo de otra forma. Se enamoró de su pelo, así de sencillo” (p.278). “Ifemelu decidió dejar de imitar el acento estadounidense un *día soleado de julio* [verano]” (p. 227).

Sin embargo, la entrada a la universidad hizo que su ánimo cambiara: “Sentía un deseo voraz de comprenderlo todo sobre Estados Unidos, de vestirse una nueva piel de conocimiento inmediatamente” (p. 179), y para ello recurrió a la literatura: “Leyó los libros de la lista de Obinze pero además, al azar, sacaba un libro tras otro de los estantes [...]. Y mientras leía, empezaron a cobrar sentido las mitologías de Estados Unidos, fueron quedándole claros los tribalismos de Estados Unidos” (p. 180).

Su relación amorosa con Curt, un blanco de clase alta estadounidense, la había convertido en una persona distinta, sin preocuparse por cada centavo que se esfumaba de su cuenta bancaria, pues el dinero paso a un segundo plano y empezaba a sentirse segura por la comodidad que él le proporcionaba, comprendiendo como *ser* en cada situación: “Se había desprendido de su antigua piel” (p. 261). No obstante, la relación se desvanecería pronto por las relaciones de poder de Curt, lo que propició una infidelidad de parte de Ifemelu: “Durante semanas Ifemelu se tambaleo de aquí para allá, intentando recordar a la persona que ella había sido antes de Curt. Pero esa etapa anterior era una mancha desinhibida de color pizarra y ya no sabía quién era ella en otro tiempo” (p. 384). Lo mismo sucedería más adelante con Blaine: su intelectualidad y postura crítica frente a la realidad, así como su nobleza, hacían que Ifemelu se sintiese menos: “A veces, se sentía como la aprendiz de Blaine” (p. 465); con el tiempo tal desosiego se apoderaría tanto de sí, que la llevó a considerar y ejecutar el plan de regreso a Nigeria: “Ifemelu había empezado a contemplar su pasado. Un desosiego se había adueñado de ella” (p. 435); mas, ya de vuelta en Lagos “tenía la vertiginosa sensación de caer, de caer en el interior de la nueva persona en quien se había convertido, de caer en lo conocido extraño (p. 489).

Por su parte, Obinze en su situación actual sentía que “[experimentaba] una sensación de abotargamiento a causa de todo lo adquirido —la familia, la casa, los coches, las cuentas bancarias— y de vez en cuando lo asaltaba el impulso de pincharlo todo con un alfiler, desinflarlo todo, ser libre” (p. 34). A pesar de la estabilidad económica y familiar aún no está satisfecho: “Ya no sabía, de hecho nunca lo había sabido, si le gustaba su vida porque realmente le gustaba o si le gustaba porque así debía ser” (p. 34); “Su mente no había cambiado al mismo ritmo que su vida, y sentía una brecha entre él y la persona que supuestamente era” (p. 42). Su esposa, Kosi, una mujer hermosa pero “tan corriente, tan predecible y doméstica y abnegada” (p. 580) no le brindaba una felicidad plena: ella encaja perfectamente con los parámetros normativos del ser mujer.

Como inmigrante ilegal en Londres, Obinze recibió un mensaje de Ifemelu, quien después de mantenerlo al margen de su vida durante años, de forma inesperada vuelve a contactarlo: “La echaba de menos con anhelo desgarrador. Estaba dolido. Se preguntaba hasta la saciedad que podía haber sucedido. Cambió, se encerró más en sí mismo” (p. 308). Su situación fue empeorando pues no encontraba apoyo en sus amigos y/o familiares residentes en Londres, y ello provocaba un estado de tristeza, soledad y desorientación que empeoran cuando las autoridades empiezan su proceso de deportación: “Obinze se sintió inanimado. Un objeto de debía ser despachado. Un objeto sin aliento, sin mente. Un objeto” (p. 360). Llega a su país en calidad de deportado, frustrando sus sueño y esperanzas prometedoras en el extranjero. La presión y el imaginario social aportan, dado que el extranjero es símbolo de oportunidades, y el hecho de regresar a la tierra natal en el caso nigeriano implica un retorno presuntuoso por todo lo obtenido, dictamen social que en él, como hombre, figura normativa social y cultural, no debe fallar.

Finalmente la conclusividad del personaje se logra con la *totalidad semántica* o la valoración del héroe como totalidad de sentido, que nos traslada a la posición estética y el impacto del personaje en el mundo novelado.

[...] la orientación semántica del héroe en su existencia adquiere una importancia estética: se trata del lugar interior que ocupa el único acontecimiento del ser, de su posición valorativa dentro del ser, es una posición que se aísla del acontecimiento y se concluye artísticamente (Bajtín 1985: 123).

En este sentido, la relación entre el autor y el héroe dual andrógino de la obra adquiere la forma de *tipo*: “[...] el tipo está alejado de los confines del mundo y expresa la orientación del hombre hacia los valores concretizados y limitados por la época y el contacto de valores” (p. 160). De ahí que comprendamos que el héroe que encarna la forma de tipo tiene un impacto limitado en su entorno, en virtud de las circunstancias que este presenta; no logra trascender y causar un impacto más allá de los límites de su mundo privado.

El héroe dual andrógino de *Americanah* está condicionado por la forma de *tipo*. Su axiología y actos estéticos dependen en gran medida de su contexto y de la afectación que este causa en él.

Ifemelu deja por sentado que en Nigeria, su tierra natal, no existía el problema racial, sino que dicho conflicto nació como producto de la llegada a una nueva realidad con sesgos raciales, para los cuales debió adaptarse, superarlos y rupturar los estigmas sociales: “Yo vengo de un país donde la raza no era motivo de conflicto; no pensaba en mí como negra, y me convertí en negra precisamente cuando llegué a Estados Unidos” (Ngozi 2013: 373). Si no fuese en razón de su nuevo contexto, su identidad, su cuerpo y su modo de pensar no hubiesen sido performados racialmente, al igual que el blog y las relaciones sociales que estableció. Por su parte, Obinze arrastra el peso de ser un inmigrante ilegal y el deseo de progresar en la sociedad inglesa fracasó al ser deportado. Sin embargo, gracias a Chief adquiere un estatus social y económico privilegiado. Aun así, el héroe dual andrógino responde a las limitaciones de su entorno, así como a la solución del problema de identidad que atraviesa la trama novelesca y al drama amoroso del héroe, pretexto novelesco desde el cual se forjan relaciones que posibilitan una comprensión integral del factor no solo racial sino económico y cultural, todo ello forjado en el imaginario patriarcal de los roles de género, que se pretende rupturar.

Por esto, el impacto que causan Ifemelu y Obinze en su mundo es limitado. No obstante, podríamos argumentar que Ifemelu llega a rozar las fronteras del carácter con su actuación como narradora metaficcional y su postura en el blog, que gracias a la inmediatez y a la difusión comunicativa del internet, es transmitida a diferentes personas, quienes a su vez exponen sus posturas valorativas y al mismo tiempo conocen y comprenden las experiencias de los otros: “Has empleado esa voz tuya, tan irreverente, intimidatoria, divertida y estimulante para crear un espacio donde mantener conversaciones reales sobre un tema importante” (p. 14). El héroe dual andrógino busca resolver su problema personal que está inmiscuido también en las relaciones sociales y raciales de poder que imperan en su entorno de desarrollo. El *leitmotiv* amoroso que atraviesa a la trama novelesca es resuelto parcialmente con el encuentro de los héroes, dado que no es el final idílico, tradicionalmente esperado, el que atañe al héroe sino una suerte de complicidad amorosa en virtud de la situación marital de Obinze.

Hasta aquí, hemos hecho una descripción parcial del proceso de creación estética de *Americanah*, teniendo en cuenta los postulados teóricos de Mijaíl Bajtín, las relaciones estéticas, y la construcción y dotación de un nuevo sentido a un fragmento de la realidad modelizado por medio del acto estético y, que sin lugar a dudas, está mediado por los valores históricos y sociales de la obra. Por ende, podemos argumentar que Chimamanda Ngozi Adichie, en su calidad de autora real de la obra, ha hecho una modelización literaria de los valores sociales e históricos entramados en la historia del héroe dual andrógino, entrando en dialogismo con las idiosincrasias del sistema colonizador y ha expuesto los conflictos concretos con los cuales hombre y mujer, en tanto seres sociales, comunicativos, políticos y performativos se enfrentan en su devenir. Así pues, la crítica sociohistórica que realiza en su obra logra una construcción artística relevante, dado que no solo realiza la radiografía interseccional de los parámetros normativos sino que su tesis ideológica posee un valor determinante para la arquitectónica compositiva de su obra.

De este modo, las críticas de Carlos Battaglini pierden vigencia, puesto que todo acto artístico está determinado por el momento histórico y la afectación que el artista tiene de este. Si bien, *Americanah* es una novela con un sesgo estructuralmente sociológico, su valoración no puede reducirle solo a esto: el artista debe lograr que su obra conjugue tanto el arte como la responsabilidad, que es lo hábilmente ha logrado Chimamanda Ngozi Adichie al modelizar temas tan crudos como la raza, los estereotipos, el hecho de ser mujer africana, entre otros, y que está conectado con las problemáticas vigentes de las luchas feministas y de todo los movimientos antihegemónicos.

“El peligro de una sola historia”:²⁸

polifonía, plurilingüismo y contextos dialógicos en *Americanah*

La comprensión del fenómeno artístico como hecho social es una de las premisas del pensamiento translingüístico bajtiniano, pues el enunciado como materialidad composicional estético-literaria está determinado por la alteridad y el dialogismo, por cuanto el hombre se constituye como sujeto social en virtud de su relación, reconocimiento y comunicación con el *otro*. Mijaíl Bajtín expone su teoría del enunciado como fenómeno social que excede las fronteras lingüísticas y que exige la integridad conceptual y enciclopédica del autor y del lector como parte de la totalidad artística de la obra, en virtud de la responsabilidad que detenta todo acto de creación. Por ende, debe ser estudiado a la luz de su contexto social y del momento histórico y comunicativo de su emisión, dado que por fuera de estas condiciones estaría desprovisto de sentido. En esta medida, el lenguaje en la forma de enunciado es la orientación material de la ideología de la obra de arte verbal y, por tanto, como unidad mínima constituyente de la comunicación de los hablantes, requiere de un estudio que prescinda de los métodos de la lingüística tradicional y sea entendido en sus relaciones y significaciones sociales.

El lenguaje de una obra de arte verbal es la concreción del excedente de visión, una perspectiva del fragmento de realidad con una significación tanto social como axiológica; en este contexto teórico, la palabra debe ser comprendida, en su dimensión semiótica y comunicativa, como el objeto de representación de la novela. El pragmatismo lingüístico bajtiniano considera, en primer lugar, al hablante y su palabra como el objeto de representación artística en la novela; seguidamente, la novelización del fragmento de realidad y concreción de un mundo verosímil con sujetos hablantes posicionados social e históricamente en el mundo novelado, de modo que su lenguaje está marcado por su estilo y construcción social, situación que introduce la polifonía y el plurilingüismo; y finalmente, el hablante es ideólogo y su lenguaje es evidencia de ello.

No obstante, es necesario resaltar que el análisis y comprensión de este capítulo está mediado por los límites de la traducción. En este sentido, el español Carlos Milla Soler ha sido el encargado de traducir la obra de Chimamanda Ngozi Adichie, evidenciando el problema del estilo y las marcas lexicales propias, dado que su traducción está ligada a las formas del español de España, lo cual para los países hispanohablantes, si bien es comprensible, está implicando una alteración del estilo autoral.

A la luz del trazado social e ideológico presente y determinante en *Americanah*, la novedad escrituraria de Chimamanda Ngozi Adichie está mediada por la responsabilidad que, en tanto autora real y sujeto político, detenta al modelizar una de las múltiples historias que invisibiliza

²⁸ Título de la conferencia de Chimamanda Ngozi Adichie. Octubre 2009.

el discurso hegemónico, portador de una sola visión del mundo y que propicia la creación de estereotipos. De acuerdo a los fines de la novela contemporánea y de la narrativa africana lo que se pretende es desalienar al sujeto de los estigmas sociales que exotizan, satanizan e invisibilizan la alteridad; en este caso a la humanidad negra: hombres y mujeres que no han podido contar y hacer válido su pasado histórico y que aún viven de los rezagos del colonialismo imperante. De ahí que, el fragmento de realidad de *Americanah* sea una multiplicidad de tiempos y espacios que han contribuido a la construcción del héroe dual andrógino; son espacios conflictivos, permeados por imaginarios y realidades sociales donde cobran importancia la raza y/o etnicidad, la condición del inmigrante, la condición de ser mujer y hombre negro y africano; fragmentos de realidad que se constituyen, en términos translingüísticos, en el contexto comunicativo de los hablantes de la obra.

El primer artificio estético de los hablantes novelescos es anónimo, pues ningún rasgo de su registro verbal permite asignarle una identidad determinada. Sin embargo, la intencionalidad de su discurso es construir al héroe dual andrógino y mostrar las etapas de su devenir que están marcadas por trazados ideológicos que lo construyen hipotética y procesualmente y que contribuyen a consolidarlo como un héroe performativo, axiología de corte butleriano relacionada con la actuación del sujeto en virtud de las relaciones y estamentos sociales normativos. Tal construcción parte del *recuerdo* como recurso narrativo que contribuye a configurar gran parte de la obra, estrategia discursiva que permite describir, construir y analizar al héroe dual andrógino. A ello se suma la conjugación de tiempos verbales que, en consonancia con los espacios, constituyen la obra estructuralmente fragmentada de Chimamanda Ngozi Adichie.

La construcción del héroe parte del contexto en el cual está ubicado: Lagos y Nsukka (Nigeria), así como su parentela y la formación secundaria, primeros aparatos ideológicos²⁹ que performan su identidad. Seguidamente, el viaje de Ifemelu a los Estados Unidos, marcado por el proceso de adaptación y evolución en función de los paradigmas sociales imperantes y las diversas facetas de su ser y hacer; y finalmente el viaje de regreso y las implicaciones; respecto a Obinze, es determinante en su construcción a formación impartida por su madre y la secundaria; a continuación, el viaje a Londres en calidad de ayudante de investigación, su no-proceso de adaptación en virtud de la situación legal, la llegada a su tierra natal como deportado y, finalmente, su acceso a la élite de su país.

El héroe dual andrógino responde a las necesidades éticas y estéticas tanto del compromiso literario de la autora como de su definición como feminista y africana. La perspectiva racial y

²⁹ Según Louis Althusser en 'Ideología y aparatos ideológicos del Estado' en *La filosofía como arma de la revolución*, "Designamos con el nombre de aparatos ideológicos de Estado cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas". Disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/e_books/althusser/#Los+aparatos+ideol%F3gicos+del (Acceso 23/05/2017).

de género atraviesan la trama novelesca, matizadas tanto por el héroe andrógino como por el tipo de relaciones dialógicas que construye. En primer lugar, respecto al posicionamiento frente al género, el héroe responde a una construcción andrógina de mujer/hombre: aunque su tratamiento se da de forma individual, tal constitución en la novela permite el juego con los estereotipos normativos que rigen ser hombre o mujer. Y en cuanto a las relaciones dialógicas, los eventos amorosos, a los cuales subyacen relaciones sociales, juegan un rol fundamental en la construcción de la parte andrógina femenina: la relación con un hombre blanco-burgués y, posteriormente, con un hombre afroamericano, además de la relación que subyace al tejido novelesco: Obinze, hombre africano, gran amor de su vida y héroe andrógino masculino; quien, a su vez, establece una relación amorosa a la cual subyace un vínculo mercantilista, dadas sus necesidades en el contexto londinense y más adelante, en Nigeria su relación amorosa también estará permeada por su posición económica.

En este sentido, el contexto comunicativo de los hablantes novelescos está determinado por la ubicación geográfica que comporta una cultura y valores sociales implícitos en los registros verbales: en primer lugar está Nigeria, país de procedencia del héroe y, seguidamente, Estados Unidos e Inglaterra, destinos de emigración, en los cuales es evidente el choque cultural así como el posterior proceso de adaptación y ruptura. Dichos contextos comunicativos son determinantes, puesto que permiten construir los campos semánticos que configuran el flujo ideológico composicional de la obra.

Princeton, en verano, no olía a nada, y si bien a Ifemelu le gustaba el plácido verdor de los numerosos árboles, las calles limpias y casas regias, las tiendas con precios exquisitamente prohibitivos y el aire tranquilo e imperecedero de elegancia ganada a pulso, era eso, la falta de olor, lo que más la atraía, quizá porque las otras ciudades estadounidenses que conocía bien poseían olores muy característicos (Ngozi 2013: 11).

El *incipit* o primer registro discursivo que marca el inicio del proceso escriturario alude, en primer, a lugar la ubicación geográfica: Princeton, comunidad del estado de Nueva Jersey (Estados Unidos) y ciudad universitaria; seguidamente proporciona la estación climática y la temporalidad de la narración: un pasado actualizado en el presente del acto de narrar; y el posicionamiento del héroe: Ifemelu, nombre femenino que connota la pertenencia a una cultura no-estadounidense. A ello se suma una breve descripción topográfica del lugar donde se encuentra y el gusto por el mismo; el olfato funge como dato interesante que antepone la experiencia vivida en otras ciudades estadounidenses y expresa el conocimiento y la sensibilidad de la heroína.

De este modo, se a conocer el acontecer del héroe femenino andrógino, y a su vez, la postura estética del principal eje de la narración, el narrador, quien está ubicado en una suerte de Olimpo narrativo, en tanto que su registro verbal lo materializa en el uso de la tercera persona del singular, postura que implica un amplio excedente de visión y de extraposición que le permite observar desde las fronteras novelescas, describir objetivamente, construir y completar espacial y temporalmente al héroe así como contraponer las consciencias y

direccionar las interacciones dialógicas de los hablantes. Por ende, al tomar distancia y no participar de los hechos narrados, siendo solo un observador y constructor del mundo novelado su discurso obedece a una valoración discursiva de tipo objetivado directo de doble dirección: pues estiliza la vida del héroe y critica el ambiente de las sociedades posraciales; su tipo de discurso implica una hibridación solidaria-conflictiva respecto al mundo del héroe. A pesar de detentar la autoridad en el discurso y de la construcción de la trama novelesca, el narrador posibilita la interacción del héroe dual andrógino y de los personajes haciendo una contraposición de las visiones de mundo respecto al trazado ideológico y los campos semánticos.

De acuerdo al trazado ideológico de la trama novelesca es válido afirmar que la arquitectónica composicional de la obra es polifónica porque no hay una postura autoritaria del narrador; por el contrario, el narrador permite a los demás hablantes expresar su postura respecto a temas álgidos como la raza en sociedades posraciales, el imaginario del continente africano, el nacionalismo y el virtuosismo estadounidense, las dialécticas afroamericano *vs* africano, la educación británica *vs* educación estadounidense y *vs* educación nigeriana, entre otros, que muchas veces entran en conflicto con la postura del héroe femenino andrógino, lo que provoca performaciones en su construcción identitaria.

La construcción de cada uno de los hablantes está dada por su lugar de procedencia y por las experiencias vitales que les han permitido configurar las visiones de mundo, independientes de la postura del narrador y del héroe y, por tanto, de la autora real. Tal configuración de la arquitectónica novelesca confluye con el compromiso autoral de no hacer prevalecer una sola postura en las relaciones sociales y raciales de poder, sino por el contrario evidenciar la riqueza y pluralidad de consciencias y concepciones evitando el problema de una sola verdad y el peligro que implica una sola postura de la historia. El título de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, podría implicar una parodia de la población nigeriana que inmigra a los Estados Unidos, sin embargo, el narrador desde su posición olímpica construye al héroe dual andrógino desde una postura valorativa solidaria estilizada pero también evidencia las contradicciones de homogeneizar la experiencia vivida del inmigrante y, por tanto, ruptura el imaginario nigeriano de la adaptación y el consecuente desdén de la realidad social, política y cultural de este Estado africano.

Así pues, el entramado dialógico novelesco contiene la actuación performativa procesual del héroe dual andrógino en torno al cual surgen los campos semánticos del lenguaje, de ahí que devengan las relaciones sociales que entreteje y a las cuales subyace el factor racial. Como ya se indicó, la obra de Chimamanda Ngozi Adichie presenta una estructura composicional fragmentada, tanto a nivel de la narración como de la historia, por ende, su descripción y sus procesos de creación están supeditados a una organización más lineal que apuesta por una comprensión del fenómeno estético de la construcción del héroe. Los cuatro campos semánticos interrelacionados a trabajar son: *el cuerpo negro y la conciencia del mismo como actor*

*político*³⁰, *las relaciones amorosas y su correspondiente contexto social e ideológico con sesgo interseccional*,³¹ *y la crítica a los modelos sociales imperantes*.

La heroína andrógina posee una formación estructural determinada por los aparatos ideológicos de Estado que han influido en su proceso identitario como son su familia, la iglesia y el aparato educativo; no obstante, dicente de estos modelos homogeneizantes, pues desde temprana edad ha sido una mujer con un temperamento fuerte y fiel a sus convicciones; por ende su discurso es objetivado de doble dirección, crítico, intrépido y persuasivo; y su uso del lenguaje hace que la normatividad la compare con el arquetipo masculino. Su formación será permeada por tintes raciales, dado que en Nigeria los conflictos se daban en virtud del Estado social corrupto; más, en Estados Unidos adquiere una conciencia de su cuerpo y, sobre todo, lo que significa en este contexto. De este modo, su formación discursiva al igual que su construcción identitaria evidencian un proceso de evolución y ruptura, puesto que la otredad será determinante por las relaciones sociales entabladas y, en consecuencia, los diferentes contextos comunicativos que incidirán en su formación. De esta manera, es pertinente reiterar la concepción bajtiniana de que los enunciados de un sujeto porta los *ecos* de otros sujetos, es decir, las palabras ajenas de los diferentes escenarios comunicativos por los cuales transita el sujeto se evidencian en su formación discursiva y también en su axiología.

En primera instancia, *el cuerpo negro y la conciencia del mismo como actor político*. Este campo empieza a cobrar vigencia con la llegada de la heroína a los Estados Unidos, el mismo narrador reconoce: “Era verdad que en el tejido de su propia historia no aparecía bordada la raza; no la llevaba grabada en el alma” (Ngozi 2013: 432). La conciencia racial empezó con la llegada al nuevo contexto marcado por el tribalismo estadounidense, tal cohesión de sujetos en virtud de estamentos ideológicos fueron los que permitieron ese choque social, cultural y de representación. De ahí que el narrador conduzca el hilo argumental describiendo este proceso y las luchas que devienen del mismo; en ese sentido son el acento y la estructura de su cabello como extensiones del cuerpo los motivos modelizados en una constante interacción con los

³⁰ En efecto, la conciencia del cuerpo como un actor político adquiere solidez a causa del viaje. En el Estado nigeriano la raza no es un tema de debate como en otras sociedad que por el fruto de mestizaje viven en condiciones tribalistas a causa de esta, como es el caso de Estados Unidos. Los conflictos nigerianos de acuerdo al fragmento de realidad se deben, en primer lugar a la empresa imperialista y colonialista británica y el consecuente paso del poder a una elite política que creció con tales valores. Como fruto de ello, “La explotación del poder estatal para la acumulación de la riqueza condujo a la politización de la identidad étnica y la religión, lo que obliteró el surgimiento de un sentimiento de comunidad y dio a los Estados africanos una naturaleza de no desarrollo” (Emeka Akude 2007: 8).

³¹ Tal categoría de la *interseccionalidad* se constituye como adjetivo de este campo semántico dado que ambos héroes mantienen relaciones amorosas en mayor o menos mediadas y estas están subordinadas a factores de clasificación que obedecen al colonialismo vigente, tales como la raza, la clase social y el género. Por ende, es necesario hablar desde estas categorías valorativas, puesto que las mismas contribuyen a la estructuración compositiva del artificio estético verbal, su valoración estética y la intencionalidad discursiva de la autora en tanto sujeto real, social y político con un compromiso ético-estético mediado por su responsabilidad.

sujetos discursivos y el narrador. Veamos cómo el acento es determinante, tanto en la formación de la heroína como en el contexto social en el cual se encuentra.

La universidad es un contexto discursivo determinante en la formación de la heroína, al igual que la conciencia de encarnación de alteridad; en primer lugar partimos de una suerte de microsemiótica que constituye el campo semántico corporal: el acento como primera manifestación de su corporeidad cuerpo y su etnicidad. Este punto ya había sido expuesto por Franz Fanon al afirmar que “hablar es existir absolutamente para el otro [...] hablar es emplear determinada sintaxis, poseer la morfología de tal o cual idioma, pero es sobre todo, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización” (2009: 49). La voz de Ifemelu es portadora de su origen étnico y el reconocimiento de su ascendencia provoca un tratamiento infantil por parte de los otros sujetos:

Ifemelu esbozó una sonrisa de lástima mientras Cristina Tomas le daba indicaciones para llegar a la oficina de estudiantes extranjeros, pero debía tener alguna enfermedad para hablar así de despacio, con mohínes y chasquidos de labios. Pero cuando Ifemelu regresó con la carta, Cristina Tomas dijo:

—Necesito. Que. Rellenes. Un. Par de Impresos. ¿Sabes. Rellenarlos?

E Ifemelu cayó en la cuenta de que Cristina Tomas hablaba así por *ella*, por su acento extranjero, y se sintió por un momento como una niña pequeña [...]

—Hablo inglés

—Eso es seguro— dijo Cristina Tomas—. Solo que no sé si lo hablas bien (Ngozi 2013: 177).

Este tratamiento de inferioridad manifestado en el orden lingüístico obedece a la perpetración de la idea de superioridad del blanco frente a la alteridad negra e inmigrante. El registro discursivo de Cristina Tomas, como hablante y constituyente de la identidad y construcción de la heroína, obedece a una doble orientación. Las marcas tipográficas del discurso permiten comprender en el orden de la lectura una pausa marcada en cada una de las palabras y, por ende, un modo de hablar lento y claro a fin de ser comprendida, lo que implica el tratamiento infantil, irónico y normativo del nuevo sistema fonético que debe asumir la heroína. Al ser el enunciado “un eslabón en la cadena de comunicación discursiva” (Bajtín 1985: 274), y al ser una totalidad conclusa encarna la posibilidad de respuesta, que bien puede ser verbal o axiológica. En este sentido, el discurso de Cristina Tomas conducirá a nuestra heroína a dar una respuesta axiológica expresada en su postura valorativa y de adaptación al entorno: “Y en las semanas posteriores, en la medida que se imponía el frío del otoño, empezó a ejercitar el acento estadounidense (p. 177)”. No obstante, hay una ruptura de tal proceso, y a pesar de haber sucumbido inicialmente a lo que el proceso normativo de adaptación cultural determina decide poner fin a aquella imitación fonética:

Ifemelu decidió dejar de imitar el acento estadounidense un día soleado de julio [...] Era convincente el acento. Lo había perfeccionado observando con atención a amigos y locutores de televisión, fijándose en la pérdida de nitidez de la «te», la untuosa vibración de la «erre», las frases encabezadas por «Pues», y la escurridiza respuesta «En serio» (p. 227).

Seguidamente, otra de las microsemióticas que configura el campo corporal es el cabello. La trama novelesca inicia cuando la heroína se dirige a un salón de trenzado africano y es en este espacio y durante las seis horas que tardaron en trenzar su cabello que se construye la historia. El cabello en la novela es un motivo orgánico que configura el proceso de construcción de la heroína. En este punto es válido mencionar la importancia del cabello para la mujer negra, ya que más allá del punto de vista estético y que refleja la salud y cuidado de la mujer, es un actor político y social de resistencia histórica a los cánones de belleza blancos-occidentales; no obstante, en el contexto nigeriano las mujeres luchan por asimilarse a tales cánones, como es el caso de Uju, la tía de Ifemelu, quien gozaba de sus postizos chinos, y también su madre: “Ifemelu se había criado a la sombra del cabello de su madre, que lo tenía, muy, muy negro, tan espeso que absorbía dos envases de alisador en la peluquería, tan abundante que tardaba horas bajo el secador de casco, y cuando por fin le retiraban los rulos de plástico rosa, se esparcía, libre y exuberante, cayendo por su espalda como una celebración” (p. 59), tal descripción obedece a una personificación que evidencia la importancia del cabello en la vida de la mujer negra. En el mundo novelado, la heroína andrógina se ve obligada a normativizar su cabello para detentar un grado de profesionalismo en una entrevista de trabajo, situación que había presenciado en ocasiones y ante la cual era crítica, y sin embargo, al ser ella la protagonista de tal evento y ante su necesidad laboral debió acceder. Llegados a este punto el narrador aclara:

Desde su llegada a Estados Unidos, siempre se había trenzado el cabello con extensiones largas, alarmada siempre por el precio [...] Así que fue una aventura nueva eso de alisarse el pelo [...] La gama de alisadores era ahora mucho mayor, envases y envases en la sección de «cabello étnico» de la farmacia, mujeres sonrientes con el pelo increíblemente lacio y brillante junto a palabras como «botánico» y «aloe» que prometían suavidad (p. 264-265).

El narrador describe estilísticamente el proceso de alisado del cabello de Ifemelu y, más tarde, da paso a la heroína para describir su proceso así como a la ruptura que hará del mismo: “[...] el olor a quemado, algo orgánico que moría y no debería haber muerto, le había producido una sensación de pérdida” (p. 265). Así pues, la transición de su cabello natural a otro modificado por las condiciones socio-laborales fue ceder a las imposiciones ideológicas de la estética colonialista. El narrador plantea una configuración orgánica del cabello como un ente dotado de vida propia que crece, es violentado y vuelve a renacer, metáfora que configura esta microsemiótica adscrita al campo semántico corporal.

En su país la heroína ha crecido a la sombra del cabello alisado de su madre y de los postizos de su tía, así pues, dicha formación debería llevarla al mismo fin: ser una esclava mercantilista de la sociedad de consumo de productos para su cabello; no obstante, prefiere la comodidad que ofrece el trenzado, a pesar del costo. Sin embargo, su postura cambia debido a la presión

laboral. El discurso emitido evidencia el nivel de consciencia de las implicaciones sociales y labores de su cabello: “—Ese pelo tan abundante y bonito serviría si fuera a entrevistarme para cantante de coro en un grupo de jazz, pero para esta entrevista necesito ofrecer una imagen profesional, y profesional equivale a lacio, y si fuera rizado, tendría que ser un rizado de mujer blanca, con rizos sueltos o, en el peor de los casos, bucles, pero nunca crespo” (p. 266).

Así pues, la normativización de la estructura del cabello provoca en Ifemelu una sensación de pérdida inminente, conjugada con otros rasgos de su personalidad que habían sido performados en virtud de los espacios sociales que frecuentaba. Sin embargo, es la consciencia que tiene de su cuerpo y la influencia de la palabra ajena, en este caso de Wambui, una amiga negra de una asociación estudiantil, lo que la conduzcan a rupturar el paradigma estético. En este orden de ideas, los discursos emitidos en torno al cabello como eje significativo e identitario de la construcción de la heroína andrógina son enunciados por Wambui, la heroína e internet, más propiamente una red social de mujeres: “FelizmenteCrespoEnsortijado.com” (p. 273). Este contexto comunicativo refleja las nuevas tecnologías sociales y las formas de establecer relaciones mediante el virtualismo en torno a diferentes temáticas que permiten una confrontación ideológica y axiológica valorativa en la novela. El narrador describe tal proceso de ruptura a los cánones estéticos permitiendo la interacción discursiva entre la heroína, su amiga Wambui, Curt, su pareja blanca en aquel momento de la historia, y la red social de mujeres. Sin embargo, el detonante de este proceso es la caída del cabello por el uso de los alisadores:

—Son los productos químicos —le dijo Wambui. ¿Sabes qué contiene un alisador? Eso puede matarte. Tienes que cortarte el pelo y dejártelo crecer de manera natural. [...]

—Alisarte el pelo es como estar en una cárcel. Estas enjaulada. Vives tiranizada por tu pelo. Hoy no has salido a correr con Curt porque no quieres que se te rice el pelo con el sudor. Aquella foto que me mandaste...en la barca llevabas el pelo tapado. Te pasas la vida luchando con tu pelo para que sea distinto de como es. Si te lo dejas al natural y te lo cuidas bien, ya no se te caerá (p. 272).

El enunciado de Wambui agota el sentido del campo semántico, pues su tono y voluntad discursiva buscan convencer a la heroína de usar su cabello natural. El activismo político negro de Wambui está reflejado en su discurso, dado que este posee el tipo de tintes propios de su posición y relaciones sociales. La forma genérica utilizada es un llamado de atención y concientización de la situación de incomodidad física que afronta Ifemelu.

De igual modo, la metáfora del alisado como cárcel atañe a la realidad íntima de la persona y posibilita la identificación en razón de las prácticas sociales y estéticas de las mujeres negras que han cedido a estas imposiciones, tiranizando su propio cabello. Ese uso de las palabras en el proceso de configuración de su enunciado y en ese contexto otorga un matiz expresivo de ruptura respecto a una base ideológica, pues el cabello alisado viene a ser un factor neocolonizador que permea la mente de las mujeres negras subyugándolas a la oferta y demanda del mercado estético capitalista. Por ende, su llamado a usar el cabello de forma

natural, más que por las evidentes molestias físicas, también lleva implícita una postura ideológica.

El narrador describe el conflicto íntimo de Ifemelu con su cabello, y que ella trasmite a Curt, su novio: “—No te estreses más, cariño. Es una imagen genial, la verdad, y *valiente*. —No quiero que mi pelo sea *valiente*. —Quiero decir con estilo, chic. Guardó silencio por un momento. Estás guapísima. —Parezco un chico” (p. 272); es evidente que la voluntad discursiva de Curt es solidaria y está direccionada a hacerla sentir bien, aunque esta continúe renuente. En la marca de su discurso hay una intencionalidad permeada por la palabra ajena: este diálogo con replica se ha formado en virtud de, en primer lugar, su interacción ideológica con Ifemelu y, en segundo lugar, la interacción de esta con los estudiantes que pertenecen al movimiento social negro y también gracias a su propia experiencia. De ahí que el término *valiente* (expresado tipográficamente en cursiva) sea pluriacentuado, pues no solo denota la acepción léxica sino que conlleva las implicaciones de poder del contexto social: una mujer negra que lleva su cabello al natural y corto exterioriza conformidad consigo misma y ruptura los estándares sociales impuestos, y por tanto el blog ha permitido un empoderamiento de su imagen corporal. FelizmenteCrespoEnsotijado.com será el espacio para compartir saberes y experiencias en torno al cabello; según el discurso del narrador, las mujeres se expresan con formas genéricas coloquiales, dado el tipo medio. De este modo, el blog es una apología de las diversas formas de llevar el cabello natural:

Llamaban a los alisadores «el crac untuoso». Se negaban a seguir fingiendo que su pelo era lo que no era, a seguir huyendo de la lluvia y horrorizándose ante la posibilidad de sudar. [...] Se quejaban de que en las páginas de las revistas para negros nunca aparecieran mujeres con el pelo al natural [...] Cruzaban formulas. Esculpían para sí mismas un mundo virtual donde su pelo acaracolado, crespo, ensotijado, lanoso era normal. E Ifemelu se precipitó en ese mundo con una gratitud vertiginosa (p. 276-277).

La comunidad que Curt asemeja a un movimiento de mujeres negras es el contexto comunicativo que dará las bases de apropiación del cabello natural. Sin embargo, en el proceso, la diversidad de opiniones de los otros hace que Ifemelu cuestione tanto su nueva imagen como su relación: “[...] un hombre negro pasó por su lado y masculló: —¿Alguna vez te has preguntado por qué le gustas con semejante selva?” (p. 277). Aquella hermandad fundamentada en las experiencias capilares y su representación la llevarían a sentirse orgullosa: “«Las palabras de Jamilah me han llevado a recordar que no hay nada más hermoso que lo que Dios me ha dado» [...] Nunca había hablado tanto de Dios. Colgar comentarios en la web era como prestar testimonio en la iglesia; el reverberante bramido de aprobación la reanimaba” (p. 278). Ahora bien, toda la experiencia en torno al cabello cierra en el momento de su aprobación consigo misma: “A comienzos de la primavera, un día como otro [...] se miró en el espejo, se hundió los dedos en el pelo, denso, esponjoso y magnífico, y no pudo imaginarlo de otra forma. Se enamoró de su pelo, así de sencillo” (p. 278). El amor por su cabello y el convencimiento del mismo permea su formación discursiva en la medida en que ahora, en el momento de la emisión discursiva, detenta un tono persuasivo:

—¿Por qué no pones alisador?

—Me gusta llevar el pelo tal como Dios lo hizo.

—Pero ¿cómo te peinas? Difícil peinar —dijo Aisha.

Ifemelu sacando su propio peine, se lo paso con delicadeza por el pelo, denso, suave y muy rizado, hasta que le circundó la cabeza como un halo.

—No es difícil peinarlo si lo humedeces debidamente —explicó, adoptando un tono persuasivo de proselitista que empleaba cuando se proponía convencer a otras mujeres negras de las bondades de dejarse el pelo al natural (Ngozi 2013: 23).

Para concluir esta microsemiótica del campo corporal diremos que es válido rescatar que los enunciados emitidos por los hablantes, en tanto sujetos activos del proceso comunicativo, están supeditados al *criterio de conclusividad*, es decir, la capacidad de respuesta y esta, a su vez, puede ser verbal o axiológica (Bajtín 1985). Wambui es la iniciadora discursiva crítica de esta microsemiótica y la que aporta las bases, y la consecuente respuesta de la heroína es axiológica: Ifemelu, después de su proceso, se vuelve de una u otra forma difusora de tal ideología por medio de su axiología, es decir, el uso de su cabello al natural, y seguidamente, apropia un discurso persuasivo en lo que al uso del cabello de forma rupturadora se refiere.

Otra microsemiótica que construye el campo semántico corporal de Ifemelu es la consciencia del cuerpo negro y, por ende, del concepto sociológico racial. Ifemelu como portadora de un cuerpo fenotípicamente significativa forma su actuación gracias a las bases que ofrecen los otros estudiantes negros con los cuales se encuentra en el contexto comunicativo universitario y que incidirán en su formación discursiva. En una de las clases de Comunicación se presentó la película *Raíces*, representación fílmica que caló en las sensibilidades de los cuatro estudiantes negros, y mediante la cual se dio una disputa respecto al término denigrante *nigger*,³² y el conflicto generado a partir de la dialéctica africano vs afroamericano. Esta situación desembocó en la construcción semántica del *leitmotiv* composicional de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie: la raza. El registro discursivo del narrador, en este caso, está direccionado hacia un discurso objetivado crítico que muestra el tipo de relaciones sociales que subyacen al problema de la raza. Es un discurso que confronta esta problemática sin ocultar la sensibilidad y algidez que provoca sutratamiento. Para restar tensión narrativa cede la voz a los cuatro estudiantes negros:

—O sea, *nigger*, es un término denigratorio para referirse a los negros, una palabra que existe, la gente la usa. Forma parte de los Estados Unidos. Ha causado mucho dolor y

³² “*Nigger*: en inglés, al igual que en francés, existen dos términos para designar a las personas de color, uno descriptivo, *black*, y otro cosificante o racista, *nigger*. En castellano no existe esta diferenciación, pues aunque existen palabras recientes, no cuentan con la carga sociológica, histórica y antropológica de sus equivalentes en otros idiomas” (Gordon en Fanon 2009: 224); nota a pie de página).

considero que es insultante sustituirla por un pitido. [Wambui, keniana, voz femenina fuerte con acento no estadounidense] [...].

—No creo que siempre sea hiriente. Creo que depende de la intención y también de quién la usa. [Ifemelu, heroína andrógina] [...].

—Estoy de acuerdo que suena distinto cuando la dicen los afroamericanos, pero opino que no debe emplearse en películas, porque entonces la gente que no debería usarla puede usarla y herir los sentimientos de otras personas. [Chica afroamericana de piel clara]

—Pero es como negar la realidad. Si se usaba así, debe representarse así. No por esconderla va a desaparecer [Voz firme] [...].

—Perdona, pero el comercio transatlántico de esclavos se habría producido igualmente aunque los africanos no hubieran sido vendidos por otros africanos. Fue una empresa europea. Tuvo que ver con los europeos que buscaban mano de obra para sus plantaciones. [Voz firme] (Ngozi 2013: 181, 182, 183).

Cada uno de los calificativos que designan a los hablantes son establecidos por el narrador para diferenciar las voces y para contextualizar las argumentaciones de cada uno respecto de su experiencia vivida y su posicionamiento político frente a la marginación y segregación racial histórica, propia de la población negra estadounidense. Este registro narrativo muestra la polifonía novelesca, ya que el narrador funge como orientador del dialogismo de las consciencias presentes en dicho entorno comunicativo, permitiendo que cada hablante se exprese de acuerdo a su visión de mundo. Esta tensión abre el espacio discursivo a una nueva dialéctica: Asociación Estudiantil Africana *vs* Sindicato de Estudiantes Negros, en cuyas reuniones hay una reiteración del mundo africano en el entorno estadounidense que raya en la parodia y el sarcasmo. Por ejemplo, la llamada ‘charla de iniciación’ de la Asociación Estudiantil Africana:

Ahora estáis en Estados Unidos: no esperéis comer al medio día. Este hábito africano debe abolirse. Cuando vayáis a la casa de algún estadounidense con un poco de dinero, se ofrecerá a enseñároslo. Olvidaos de que en vuestra casa, allá en África, a vuestro padre le daría un ataque si alguien se acercara a su dormitorio [...] Y no os escandalicéis ante el indiscriminado toqueteo de las parejas estadounidenses [...] por favor no imitéis ese comportamiento (p. 184-185).

Y también este evento indicará pautas de comportamiento y actuaciones normativas del comportamiento inmigrante, aunque consideran que es necesario mantener la perspectiva africana para no ceder al sometimiento estadounidense:

Procurad haceros amigos de vuestros hermanos y hermanas afroamericanos con un sincero espíritu de panafricanismo. Pero seguid siendo amigos de los otros africanos como vosotros, pues eso os servirá para conservar la perspectiva. Asistid siempre a las reuniones de la Asociación de Estudiantes Africanos, pero si os veis en la necesidad, también podéis probar con el Sindicato de Estudiantes Negros. Fijaos por favor en que generalmente los afroamericanos van al Sindicato de Estudiantes Negros y los africanos van a la Asociación de Estudiantes Africanos. A veces se superponen, pero no mucho. Los africanos que van al

SEN son los inseguros que se apresuran a decir «Soy oriundo de Kenia», pese a que Kenia asoma en ellos cuando abren la boca. Los afroamericanos que vienen a nuestras reuniones son aquellos que escriben poemas sobre la Madre África y piensan que toda africana es una reina nubia. Si un afroamericano os llama mandingos o rascaculos, os está insultando por ser africanos. Algunos os harán preguntas molestas sobre África, pero otros conectarán con vosotros (p. 185-186).

La extensa acotación comportamental pertenece a un miembro de la AEA, Mwombeki, estudiante tanzano, quien jocosamente exhibe las diferencias de formación de ambos grupos, haciendo uso de un discurso objetivado satírico. Si bien, Bajtín expone que una oración en cuanto tal carece de una entonación expresiva, hay una suerte de complementación entre la entonación gramatical y lo propio del género discursivo, ya que el enunciado posee un rasgo expresivo que está determinado por el objeto del discurso, el hablante y su valoración respecto al contenido temático del enunciado que emite (1985). En el caso de Mwombeki, las palabras que configuran su enunciado y la emotividad que expresa en virtud de su postura valorativa indican su filiación a un determinado grupo social. De ahí que su discurso esté orientado por la valoración cómico-satírica, puesto que su intencionalidad tiene que ver con la moralización y la lúdica respecto a la pertenencia a una determinada asociación estudiantil racial y además, está permeada por un tono burlesco respecto a los imaginarios colectivos representados. Este encuentro dialógico con otros estudiantes negros, tanto africanos como afroamericanos, son la base discursiva y axiológica con la cual la heroína afronta el contexto estadounidense.

Un segundo campo semántico atañe a *las relaciones amorosas y su correspondiente contexto social e ideológico con sesgo racial*. En efecto, la primera relación amorosa, motivo estructurante y causante de los conflictos y de las carencias afectivas de la heroína es Obinze, el héroe dual andrógino. Enmarcada en el contexto nigeriano donde sus habitantes no son conscientes del problema racial, Ifemelu y Obinze comparten sus espacios y el gusto por la literatura a la luz de la brecha insalvable entre la narrativa estadounidense e inglesa, una relación que no necesita explicaciones y que responde a las necesidades afectivas propias de la juventud; si bien, puede ser interpretada como el amor idílico, la coyuntura social y política no permiten que así sea, y separa al héroe dual, anteponiendo la distancia geográfica y social que, en primera instancia, se evidencia con la obtención del visado por parte de la heroína, y más adelante por el silencio abrupto que esta interpone entre los dos a causa de una práctica sexual remunerada a la cual se ve obligada a causa del factor económico.

La segunda microsemiótica de las relaciones amorosas se desarrolla en el contexto social blanco-burgués al cual Ifemelu accede por su trabajo como canguero. La primer hablante en este marco es Kimberly, una mujer blanca de cabello lacio y dorado, perteneciente a la clase alta y a un grupo de beneficencia para África; Kimberly hace uso de un discurso objetivado retraído que siempre exalta la belleza de lo diferente, en este caso, de todo lo procedente de África: “— Qué nombre tan bonito —comentó Kimberly—. ¿Significa algo? Me encantan los nombres multiculturales porque tienen significados maravillosos, de culturas muy ricas y maravillosas” (Ngozi 2013: 193). En el transcurso de su convivencia en aquella esfera social, la heroína dará

cuenta del uso excesivo de los adjetivos ‘rico’ y ‘maravilloso’ para calificar lo africano, adjetivación posible de comprender en el plano del exotismo colonial en que subyacen en las mentalidades de las sociedades que tienen un imaginario primitivo y lastimero del continente africano.

En este marco, surge la relación amorosa de Ifemelu y Curt, hombre blanco, estadounidense de clase alta y primo de Kimberly. El discurso que detenta Curt es objetivado e imponente dada su posición de privilegio social y económico. Al inicio, él impone la relación sin tener en cuenta la confirmación de Ifemelu: “—Tenemos que contárselo a Kimberly. —Contarle a Kimberly ¿qué? —Que estamos saliendo. —¿Y estamos saliendo?” (p. 252). Tal situación es la introducción al espacio social blanco burgués, inicio del proceso de concienciación respecto a las implicaciones del ser negro. Curt no comprende el marco de su relación a nivel racial; sin embargo, siempre procura el bienestar de Ifemelu en sus espacios sociales; su visión es simplista en virtud de su posición de privilegio racial. A este punto de la historia, Ifemelu ha adquirido una postura crítica evidenciada en su lenguaje y en las discusiones que entablaba con Curt, para hacerle comprender que la raza es un factor determinante de las relaciones sociales. La discusión generada por el contenido de la revista *Essence* es una muestra de ello:

—Esta revista tiene un sesgo racial —observó él.

—¿Cómo?

—Vamos ¿Solo aparecen mujeres negras? [...]

—Empecemos por las portadas. —Esparció las revistas por la mesa, algunas solapadas—. Mira, todas son mujeres blancas [...] Ahora voy a pasar las hojas una por una, y tú dime cuántas mujeres negras ves.

[...]

—O sea que tres mujeres negras en dos mil páginas de revistas femeninas, y todas son birraciales o racialmente ambiguas, es decir, que también podrían ser indias o puertorriqueñas. Ninguna es de piel oscura. Ninguna se parece a mí, así que de estas revistas no puedo sacar ideas para maquillarme. Mira, este artículo dice que te pellizques las mejillas para darte color. Este explica los distintos productos capilares para todas ... y «todas» significa rubias, morenas y pelirrojas. Yo no soy nada de eso. Y este otro habla de los mejores acondicionadores: para pelo liso, ondulado, rizado. No crespo. [...]

Este dice que esa barra de labios rosa es universal, pero quiere decir universal si eres blanco porque yo parecería una muñeca negra de trapo si me pongo ese tono rosa. Ah, mira, aquí tenemos un avance. Un anuncio de base de maquillaje. Hay siete tonos distintos para piel blanca y un tono chocolate genérico, pero eso es un avance. Ahora hablemos de sesgo racial ¿Entiendes por qué existe una revista como *Essence*? (p. 379-380).

Esta discusión evidencia, nuevamente, el discurso objetivado crítico y persuasivo de la heroína andrógina para hacer comprender a su pareja la importancia de una revista étnica que responde

a las falencias de la revistas más populares del mercado y que no comportan rasgos con los cuales las mujeres negras puedan identificarse, sino que por el contrario ayuda a impulsar en sus imaginarios la idea de que la belleza de uno u otro modo debe ser blanca y lisa. Su última acotación es una pregunta, enunciado fático que no busca una respuesta verbal; una de las características del enunciado es su *conclusividad*, ligada a la posibilidad de la contestación, que en el escenario expuesto no implica una respuesta verbal inmediata, sino generar en Curt un proceso de toma de consciencia de la discusión entablada. Esta primera microsemiótica evidencia la brecha racial y el paradigma exótico desde el cual su pareja ejerce un tratamiento. A pesar que intenta invisibilizar algo tan evidente como su fenotipo, el contexto blanco-burgués evidencia la diferencia racial y, como consecuencia, el tribalismo.

La tercera microsemiótica amorosa está dada por el contexto intelectual afroamericano y multicultural con Blaine, hombre afroamericano y profesor universitario de Yale. En este nuevo entorno, Ifemelu visualiza el problema racial y los estereotipos creados del ser africano, que abren la brecha entre lo africano y lo afroamericano. Los amigos de Blaine forman el nuevo círculo social de la heroína y, por tanto, el nuevo contexto comunicativo; todos detentan formaciones académicas diferentes e interactúan en virtud del academicismo y la posición elitista de tal intelectualidad. Es significativa la influencia que tiene el momento social y político del fragmento de realidad expuesto que es el tema de diálogo en el nuevo círculo social de la heroína: Barack Obama, quien será el primer presidente negro de los Estados Unidos. Su presencia en el ambiente electoral es la ruptura del tribalismo estadounidense y también es una puesta en escena ante el ojo de la crítica, sesgadamente racista:

Ifemelu tomó prestadas esas palabras al cabo de unos meses, en un post escrito durante la desenfadada última vuelta de la campaña presidencial: «Incluso la idea de estar preparados es absurda. «¿Nadie se da cuenta de lo ridículo que es preguntarle a la gente si está preparada para tener un presidente negro? ¿Estáis preparados para que el ratón Mickey sea presidente? ¿O qué tal la rana Gustavo? ¿Y Rodolfo el reno?» (p. 422-423).

Esta cita refleja la influencia de la palabra ajena que expone textualmente el narrador; esta postura manifestada en el blog es la concreción del pensamiento de su círculo respecto al candidato presidencial, así como del problema racial: los personajes de caricatura representan una imagen irónica frente a la seriedad de los destinos políticos de un país es la paradoja racial que emana de la candidatura; el tribalismo estadounidense en su máxima expresión.

Ahora bien, es importante poner de relieve los ecos enunciativos que forman parte del discurso de la heroína. Su formación discursiva está cimentada en los enunciados ajenos y, en particular, en los de los jóvenes que pertenecen al movimiento estudiantil negro con todos los matices sociológicos propios de la raza; sin embargo, ahora su enunciado será permeado por la interacción que sostiene con Blaine: “al principio, encantada por su interés, honrada por su inteligencia, le permitía leer los post antes de colgarlos. No le pedía sugerencias, pero poco a poco empezó a introducir cambios, a añadir y quitar en función de sus comentarios. Con el tiempo eso empezó a causarle cierto resquemor. Sus post sonaban académicos, demasiado

como él” (p. 400). Pese a esta situación la heroína es consciente de la intromisión del academicismo a su formación discursiva que obedece más a la intencionalidad de Blaine que a la suya, ocasionando extrañamiento y reflexividad frente a sí misma.

En este entorno comunicativo hay un conflicto de luchas de voces, y la literatura como funge como medio para canalizar y reflexionar en torno a las modelizaciones estéticas verbales de aspectos sociológicos. Ashanty es una escritora negra que está a punto de lanzar un libro, sin embargo, su editor considera que tiene problemas por el sesgo racial que maneja, al respecto expresa:

—Escribí una escena sobre un suceso ocurrido en la universidad, sobre una gambiana que yo conocía [...] El caso es que vivía en Londres y estaba enamorada de un blanco inglés, y él iba a abandonar a su mujer por ella. Así que estábamos en un bar y ella nos lo contaba a unos cuantos, a mí y a otra chica, y a un tal Peter, un tío bajo de Wisconsin. ¿Y sabéis que dijo Peter? Dijo: «Su esposa debe sentirse peor sabiendo que eres negra» [...] Así que lo incluyo en mi libro y mi editor quiere cambiarlo porque, según él, no es sutil. Como si la vida fuera siempre sutil, joder. Y luego escribo sobre el malestar de mi madre en el trabajo, porque tenía la sensación de hacer llegado a su techo y de que no la dejarían ascender más porque era negra, y el editor va y dice: «¿Podemos matizar un poco más? [...] Considera que deberíamos complicarlo, para que no sea solo de raza [...]

—En este país no se puede escribir una novela sincera sobre la raza. Si escribes sobre cómo afecta realmente la raza a las personas, todo resulta demasiado obvio. Es este país los autores negros que escriben narrativa, cuatro gatos si no contamos los diez mil que escriben gilipolleces de gueto con portadas chillonas, tienen dos opciones: pueden ser afectados o pueden ser pretenciosos [...] Así que si escribes sobre la raza, tienes que procurar ser tan lírico y sutil que el lector que no lee entre líneas ni siquiera se entere de que el libro trata sobre la raza. Ya me entendéis, una meditación proustiana, muy aguada y difusa

—O basta con buscar un escritor blanco. Los escritores blancos pueden ser contundentes al hablar de raza y ponerse en plan activista porque su ira no es amenazadora (p. 430-431).

El fragmento dialógico expuesto devela la presencia del elemento metaficcional, configurado en el fenómeno textual de la autoconciencia. En la ficción que encarna la totalidad de la trama novelesca, los sujetos discursivos plantean el problema de un artificio estético verbal fundamentado en la raza como temática principal; hay un nivel de conciencia de lo que la literatura implica, puesto que razonan y problematizan en torno a ella. De ahí que tal estrategia discursiva permita constituir un discurso polifónico con un matiz metaficcional.

La heroína no está conforme en la relación amorosa, dado que si bien hay entendimiento respecto al problema racial también hay un distanciamiento en sus visiones de mundo, a tal punto de que Ifemelu se siente inferior, se siente la aprendiz de Blaine dada su posición social y de género: “No volvieron a pelearse hasta el fin de su relación, pero durante el periodo de impasibilidad de Blaine, cuando Ifemelu se encerró en sí misma y comió una chocolatina tras otra, sus sentimientos hacia él cambiaron. Seguía admirándolo, por su fibra moral, su vida de

líneas bien definidas, pero ahora era admiración por una persona apartada de ella” (p. 451). Lo único que los mantuvo unidos por un tiempo más fue la figura de Barack Obama.

Y, finalmente, el tercer campo semántico de la trama novelesca lo conforman *la crítica a los modelos sociales imperantes*. Este campo semántico está reflejado en la forma discursivo-genérica del blog que introduce el plurilingüismo en la obra. *Essence* —la revista mencionada anteriormente y desde la cual Ifemelu toma una postura racial enunciativa para hacer entender a Curt la importancia del sesgo racial que este veía en ella— es el motivo por el cual se configura el hacer de la heroína, un blog de estilo de vida. Como estudiante de Comunicación, mujer inmigrante negra y en virtud de la experiencia vivida adquiere un posicionamiento crítico respecto a la idiosincrasia estadounidense. Ifemelu reescribió y envió a su amiga Wambui la conversación que sostuvo con Curt sobre el sesgo racial de *Essence*, y fue ella quien le dio la idea de crear un blog: “Esa noche Ifemelu escribió un largo e-mail a Wambui acerca de la librería, las revistas, las cosas que no decía a Curt, cosas omitidas e incompletas. Fue un largo e-mail, hurgando, cuestionando. Wambui, en su respuesta, dijo: «Todo eso es la pura verdad. Debería leerlo más gente. Deberías crear un blog» (p. 380). De este modo, nace *Raza a diversas observaciones acerca de los negros estadounidense (antes denigrados con otra clase de apelativos) a cargo de una negra no estadounidense*, como una herramienta de expresión de la realidad y de los estereotipos imperantes; además, para la heroína fue una forma de purgar la relación con Curt, la cual había llegado a su fin. El blog responde, en primer lugar, a la raza como primer trazado ideológico composicional de la obra, por lo que hace parte de esa microsemiótica; y, en segundo lugar, configura el plurilingüismo novelesco al instalar otro género discursivo en la trama novelesca, marcado tipográficamente con una fuente menor; así mismo, el nuevo hacer de la heroína permitirá el fluir de la conciencia de los hablantes, por cuanto hay diferentes posturas respecto de este, y además configura la polifonía novelesca.

El blog, en su calidad de enunciado y con posibilidad de respuesta, ha estallado con una gran avalancha crítica tanto positiva como negativa. El objeto del discurso es el tema de la raza en la sociedad estadounidense, razón por la que es un tema doblemente modelizado y adquiere un carácter concluido dado que el discurso emitido desde este es monológico, puesto que es la postura de la heroína y su experiencia la que se modeliza. La visión de mundo de Ifemelu evidencia la paradoja del tema racial en una sociedad posracial como los Estados Unidos de América y el blog es la herramienta que logra concretar toda la experiencia tanto de observación como de vivencia propia de la heroína.

Como segundo factor de constitución de un enunciado esta la intención discursiva que está determinada por la elección de la forma genérica del discurso. En este sentido, el blog como nueva herramienta de comunicación inherente a los procesos discursivos entablados en la era de la información, con su gran nivel de difusión e inmediatez, hace uso del texto descriptivo y crítico apoyado en estrategias propias del ensayo en tanto género literario y el enfoque antropológico, evidenciado discursivamente en la modelización de la descripción etnográfica que atiende a determinadas lógicas para ser objetivo en la descripción y análisis de los

entramados sociales y culturales. Sin embargo, considero que la concepción bajtiniana es válida en la medida en que todo enunciado, desde el diálogo cotidiano hasta una novela o un texto científico, por más objetivos que pretendan ser siempre comportan una intencionalidad que carece de neutralidad por el contenido propio del enunciado.

En este sentido, la heroína andrógina es, en primer lugar, una observadora de su contexto, quien hace uso de las herramientas que le provee su formación académica para exponer la situación racial en un blog, mediante una suerte de radiografía descriptiva racial de tipo etnográfica de los Estados Unidos. Su trabajo de campo ha sido la experiencia vivida que pretende objetivar a fin de que otros sujetos sean capaces de sentir afinidad e identificarse con ella. “Comprender Estados Unidos para los negros no estadounidenses: el tribalismo estadounidense (p. 241), Comprender Estados Unidos para los negros no estadounidenses: ¿A qué aspiran los blancos anglosajones protestantes? (p. 267), Porque las mujeres negras de piel oscura —tanto las estadounidenses como las no estadounidenses— adoran a Barack Obama (p. 278), A mis compañeros negros no estadounidenses: en Estados Unidos sois negros, muchachos (p. 287), Un mensaje a Michelle Obama, más El pelo como metáfora racial (p. 381), Viajar siendo negro (p. 424), ¿Qué es Obama si no negro? (p. 433). El listado anterior corresponde a algunos de los títulos de los post del blog de la heroína: partiendo del concepto sociológico de tribalismo como una cohesión de sujetos agrupados por características comunes en torno a cuatro factores determinantes: clase social, ideología, región y raza, como primera instancia, y que son los tópicos modelizados en el blog, además de las estéticas de poder; y en segunda instancia tal tribalismo desemboca inevitablemente en una alienación ideológica de los sujetos que conduce inminentemente al racismo.

El contenido semántico configurado la forma genérica del blog conlleva a una formación discursiva descriptiva y crítica, una objetivación discursiva de doble orientación que se vale de las imágenes del lenguaje tales como metáforas, ironías y sarcasmos que le dan una entonación discursiva que evidencia la postura axiológica y valorativa de quien emite el enunciado. De igual modo, cuando Ifemelu llega a Lagos y después de una experiencia frustrante en la Revista *Zoe* (revista nigeriana) decide hablar de su nuevo contexto en la blogosfera, bajo el título *Las pequeñas redenciones de Lagos*: “Tengo la sensación de que deje de ser negra nada más apearme en el avión de Lagos” (p. 601); la temática era la cotidianidad lagosense, dado que el problema racial no existe en este contexto.

En la estructura composicional de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie el blog funge como una textualidad electrónica dentro de la ficción narrativa constituyendo así la metaficción virtual y que es una tendencia de la nueva narrativa influenciada por el sistema moderno de información y comunicaciones.³³ Partiendo de la idea que la creación estética verbal es un

³³ Cfr. Metaficcionalidad virtual. Disponible en: <https://books.google.com.co/books?id=dJPdnXfmAz0C&pg=PA10&lpg=PA10&dq=metaficcionalidad+virtual&source=bl&ots=aWxFHCM LN3&sig=JJl oKscARnizki6AASaCsZ5aOMA&hl=es&sa=>

reflejo modelizado estéticamente y que porta los valores y visiones de mundo de un determinado momento histórico en el devenir paulatino del hombre en tanto ser social, la estructura textual de la obras evidencia la influencia del modelo de enunciación; el blog, como enunciado particular, viene a ser un espacio descentrado en donde puede haber una expresión libre y autónoma del sujeto que vislumbra los problemas sociales y los da a conocer de forma crítica y contundente.

En otra instancia tenemos al héroe andrógino, Obinze. Los campos semánticos antes expuestos por la heroína andrógina responden, parcialmente, a su devenir en el mundo novelado, pues su experiencia y construcción distan de la heroína. El viaje y el retorno de Ifemelu a su tierra natal son para la sociedad, ajena de sus problemas íntimos, un “triunfo”: Obinze tiempo después le diría “[Pensé]: se fue, aprendió y conquistó” (p. 550) al leer su blog, pensado que, a pesar de lo expuesto allí, fue una experiencia afortunada contraria a la suya.

Como joven perteneciente a una familia letrada y con grandes ambiciones de salir al extranjero,³⁴ en particular a los Estados Unidos, sus expectativas quedan frustradas cuando, en repetidas ocasiones, le fue negado el visado. Anteriormente se expuso bajo qué condiciones llegó y se quedó en Londres y, por ende, el primer campo semántico atañe a un hombre joven, negro y africano que carece de un trabajo dignamente remunerado, pues trabaja limpiando váteres, condición social imperante y humillante de quienes van al extranjero en estas condiciones. En lo que respecta a su formación discursiva, evidencia una condición académica letrada y la influencia de los libros que influye en su axiología; la madre le había enseñado “la facultad de quedarse cómodamente dentro de uno mismo, incluso en medio de una multitud” (Ngozi 2013: 96), enseñanza que seguía a cabalidad. Sin embargo, dada la poca extensión y profundidad con la cual es narrada su actuación en la trama novelesca es complejo construir su evolución; sin embargo, la postura del narrador hacia el héroe es valorativamente solidaria.

La selección de los recuerdos que lo construyen son preferenciales y contundentes; y convengo en que la relación que el narrador establece con el héroe andrógino no se ciñe a la representación masculina convencional del arquetipo de hombre falocéntrico que triunfa en todas las instancias de la vida; más bien, presenta a la figura masculina con un discurso objetivado descriptivo que evidencia sus desencuentros y lo plantea como un ser sensible ante el mundo social que abre la perspectiva a otro tipo de masculinidades. Tal representación novelesca va a contracorriente de la narrativa masculina occidental: así como en el plano literario existe una autoridad masculina patriarcal que ha hecho a la mujer un objeto y no sujeto del hecho literario, aquí la intencionalidad discursiva en torno al héroe respeta el distanciamiento de las vivencias de género y no enuncia autoritariamente una normatividad,

X&ved=0ahUKEwjL1JKBoYXUAhWF5YMKHd1hA_4Q6AEIJjAB#v=onepage&q=metaficcionalidad%20virtual&f=false (Acceso 12/05/2017).

³⁴ Al parecer todo lo extranjero es venerable para los nigerianos. Salir de su país a causa de lo provocado por el régimen y la corrupción estatal representa un acto heroico; todo lo bueno: formación académica y estabilidad laboral se encuentran fuera del país.

antes bien, el narrador expone con toda naturalidad sus crisis y preocupaciones ligadas al ámbito emocional.

Así pues, condicionado por la necesidad de un matrimonio que le brinde, en primer lugar, una estancia legítima y, seguidamente, un trabajo remunerado, entra en relación con dos hombres angoleños con experiencia en este tipo de eventos. Obinze hace uso de un discurso objetivado sin visos críticos. A su contexto comunicativo pertenecen familiares (primos) y algunos amigos de la secundaria, quienes han conseguido acomodarse en sus nuevos roles sociales y culturales. Por un tiempo vive con su primo Nicholas, su esposa Ojiugo y sus hijas. Por otro lado, en una cena a la cual Obinze es invitado, el narrador permite la interacción discursiva de los hablantes posibilitando, una vez, más la polifonía y el enfrentamiento de conciencias. El tema de la plática social (como género escogido) es Estados Unidos, abriendo la dialéctica Inglaterra vs Estados Unidos que, a su vez, dará paso a otras temáticas: “—Pero los americanos nos adoran, a nosotros los británicos, adoran nuestro acento y a la reina y a los autobuses de dos pisos — afirmó Emenike” (p. 350); afirmación tanto del discurso simplista y complaciente que maneja, dado que todos los hablantes de tal contexto comunicativo —a excepción suya y de Obinze— son británicos, así como de su consideración como británico en vista de la unión marital con una mujer de esta nacionalidad. Otra de las temáticas abordadas es la contratación de personal médico inmigrante, propiamente africano, en Inglaterra:

—[...] “¡Es una auténtica tragedia! Los médicos africanos deberían quedarse en África.

—¿Por qué no van a querer ejercer allí donde la electricidad y la paga llegan sin interrupciones? —preguntó Mark con tono inexpresivo [...]

—No es lo mismo, ¿no te parece? Estamos hablando de algunos de los pueblos más pobres del mundo. Esos médicos tienen una responsabilidad como africanos— argumentó Alexa. La vida no es justa, desde luego. El privilegio de tener un título en medicina conlleva la responsabilidad de ayudar a su gente.

—Ya veo. ¿Y ninguno de nosotros tiene esa responsabilidad respecto a los pueblos desfavorecidos del norte de Inglaterra, supongo? — le preguntó Mark (p. 352).

Discursos objetivados críticos que atañen a la postura y responsabilidad social de los hablantes y evidencian la confrontación de pensamiento. Y, por último, en este contexto el tema de la inmigración ligado a la condición racial:

—«Inmigrante», claro está, es la palabra en clave para referirse a los musulmanes— dijo Mark [...] — Fue muy interesante ver la reacción ante eso mismo en Estados Unidos — intervino Georgina—. Allí también están formando mucho revuelo con la inmigración. Aunque, claro, Estados Unidos siempre ha sido más tolerante con los inmigrantes que Europa.

—Bueno, sí, pero eso es porque los países europeos se basan en la exclusión, y no, como es el caso de Estados Unidos, en la inclusión —adujo Mark (p. 353)

Sin duda, tal discurso es muestra de la recrudescida actuación del inmigrante en un contexto que lo discrimina. Y si a esa inmigración, mal interpretada como de corte musulmán, le adicionamos el factor racial:

—A mi me dio la impresión de que en los Estados Unidos, los negros y los blancos trabajan juntos pero no juegan juntos, y aquí los negros y los blancos juegan juntos pero no trabajan juntos —observó Emenike [...]

—Yo opino que en este país la clase social se respira en el aire —intervino Obinze—. Todo el mundo conoce su sitio. Incluso la gente indignada por las diferencias de clase ha aceptado de cierto modo su lugar. En este país un chico blanco y una chica negra que se crían juntos en el mismo pueblo de clase obrera pueden juntarse y la raza será una consideración secundaria, pero en Estados Unidos, incluso si el chico es blanco y la chica negra se crían en el mismo barrio, la raza será un asunto primordial (p. 354).

Obinze expresa un poco el contenido semántico de su experiencia vivida, a pesar de que los demás hablantes no conocen su condición, él expresa conformismo.

Ahora bien, el campo semántico de las relaciones amorosas lo conducen a un nuevo círculo social; no obstante, la única relación que intentó establecer no fue por su voluntad psicoafectiva sino con miras de un intercambio mercantil a fin de obtener de forma legítima la residencia en el mencionado país. A pesar de esta circunstancia, en Lagos (Nigeria) sostendrá una relación amorosa aunque con resultados insatisfactorios.

En calidad de deportado, Obinze regresó a Lagos para buscar un empleo. Su prima Nneoma le presentó a un hombre con buenas relaciones de poder, quien al comprobar los valores éticos y la confianza que podía depositar en él, le ofrece un trabajo como testaferrero. Esta circunstancia lo lleva a los brazos de Kosi, con quien se casa y tiene una hija. Kosi es una mujer normativa que detenta un discurso objetivado pasivo y pretende complacer a todos, como reconoce el narrador: “Se ponía de los dos lados a la vez, para complacer a todos; siempre prefería la paz a la verdad” (p. 45), además su discurso es perpetuador de las imposturas patriarcales: —¡Tiene que ver con mantener a esta familia unida! Hiciste un juramento ante Dios. Yo hice un juramento ante Dios. Soy una buena esposa. Estamos casados” (p. 587). Siempre esforzándose en ser una esposa abnegada, sumisa y bella para su marido; ante este contexto comunicativo marital, Obinze siente la carga de la responsabilidad y no del amor.

Por el contrario, Obinze prefiere a Ifemelu, deseo irrefragable tras su llegada a Lagos, durante la cual mantendrán un romance secreto: largas charlas sobre la situación social de su país, la experiencia de ella en los Estados Unidos y su nuevo hacer en Lagos con nuevo blog, así como su experiencia como nuevo rico: “—¿Y tu que cuentas, famosa bloguera de raza, becada en Princeton? ¿Tu como has cambiado? [...]—No tienes acento americano. —Me esforcé en evitarlo. —Al leer tu blog, me sorprendí. No parecías tú” (p. 549).

El género discursivo utilizado en tales conversaciones es una plática cotidiana que oscila entre la situación social y el diálogo íntimo entre dos personas que después de muchos años de

silencio vuelven a unir sus vidas para romper el silencio. Los enunciados son persuasivos con una entonación expresiva insinuante que evidencia el deseo de continuar con la relación que dejaron por más de una década, pero que ahora por la situación de él sería imposible.

Hasta aquí y en el marco de la teoría del enunciado bajtiniano hemos hecho la descripción y un breve análisis de la palabra como objeto de representación estética en la novela, al igual que de los hablantes, profundizando más en la formación discursiva de la heroína performativa y algunos contextos comunicativos. Ello ha permitido comprender cómo se fue forjando su construcción identitaria en los diferentes contextos sociales y los campos semánticos fueron constituidos a partir de tal intencionalidad. La explicación de los contextos discursivos y sus hablantes evidencia el tipo de composición polifónica de la obra respecto a los temas modelizados, lo que permite la expresión dialógica de los sujetos discursivos que agotan el sentido del objeto enunciado, posibilitando la respuesta verbal y la confrontación de conciencias evidenciada en una toma de postura frente a determinados temas; así como una determinación de las voluntades discursivas.

En *Americanah* el uso del recuerdo como estrategia narrativa, la introducción de una metaficcionalidad virtual y el uso estilístico de la tercera persona, que sitúa al narrador en un campo olímpico de conocimiento de las fronteras del mundo novelado; la modelización de problemas de género, situaciones inherentes a la raza en tanto factor compositivo de la obra y el amor como pretexto novelesco expresan las múltiples estrategias que requiere la intencionalidad de la autora para no entrar en el problema de verdad, lo cual no implica la no-legitimación de lo expuesto en su obra sino que concuerda con el principio de deconstruir la historia oficial para poder contar otras historias alternas; en este caso, la historia de una pareja nigeriana, su adaptación y evolución hasta regresar de nuevo a sus raíces criticando y exponiendo aquello que la sociedad moderna postracial se niega a reconocer: el tribalismo y las relaciones de poder colonialista imperantes en pleno siglo XXI.

Concreción artística de *Americanah* y la atmósfera colonial

¿Cuál es el papel del lector como parte de la semiótica de la totalidad artística verbal? Mijaíl Bajtín apuesta por el lector como un sujeto activo y le adjudica la tarea de comprender la obra: “La comprensión creativa continua la creación, multiplica la riqueza artística de la humanidad” (1985: 364). No obstante, esta tarea evidencia un carácter subjetivo que es equilibrado por las totalidades temporales y espaciales de la arquitectónica novelesca que, sin lugar a dudas, tienen una concreción en la corporalidad del héroe, a saber, el *cronotopo*: arquitectónica del todo concreto de la creación artística verbal. Su elaboración se cimenta en una imagen de la cultura que al ser intervenida y explicada por el lector debe reflejar de forma tangible la arquitectónica novelesca y su excedente de visión. En ese sentido, he recurrido a un ideograma que presenta una doble interpretación del objeto modelizado: la genética y la botánica como ramas de la biología y la explicación e interpretación simbólica de las mismas que he fusionado para la representación de la corporalidad del héroe dual andrógino de *Americanah*.

Este proceso, como imaginario social y cultural de significación cronotópica, está impregnado del voluntarismo e intencionalidad creadora de la autora real, en su calidad de conciencia total e integradora que le otorga sentido al todo verbal. Así pues, la intencionalidad de Chimamanda Ngozi Adichie al construir al héroe dual andrógino responde a múltiples intereses, dadas sus convicciones políticas, éticas y estéticas, que en el caso particular de *Americanah* es romper con los estigmas sociales que recaen en el hecho de ser tanto mujer y hombre africano modelizadas en el proceso de emigración a espacios transnacionales que permean su proceso identitario y que, normativamente, los conduce a abandonar sus raíces ontológicas y, por ende, transformarse en detractores de las mismas. Su postura ruptora este paradigma y plantea como *tesis argumental* que la construcción identitaria de todo sujeto está influenciada por los aparatos ideológicos del Estado en un primer momento, sin embargo, el sujeto es capaz de performar su devenir en virtud de las circunstancias del contexto, invalidando de esta forma la normatividad del ser.

En este contexto, el héroe dual andrógino novelesco es construido por la normatividad de los aparatos ideológicos del Estado, a saber la familia, la escuela, la iglesia y la dictadura militar, no obstante, hay tanto una apropiación como una ruptura de la normatividad de tales estamentos: Ifemelu ruptora estos paradigmas en su ser y hacer como bloguera crítica, tanto del contexto americano como del nigeriano, mientras que Obinze adopta los parámetros normativos de comportamiento y aspiraciones sociales. Ahora bien, el tópico del viaje está determinado por otros factores como el espacio transnacional, que para el héroe implica una percepción nueva de su cuerpo como un territorio signifiante en el nuevo contexto, el cual es estigmatizado por su fenotipo y ascendencia y en el cual ‘descubre’ su negritud y su condición social. En virtud de ello, surge un incipiente proceso de adaptación que, más adelante, será quebrantado al adquirir conciencia política de lo que se encarna socialmente y el consecuente

problema interno que provoca,³⁵ y que lo conducirá a un retorno a sus raíces. No obstante, el retorno también implica los problemas de la impronta cosmopolita que atraviesa su identidad.

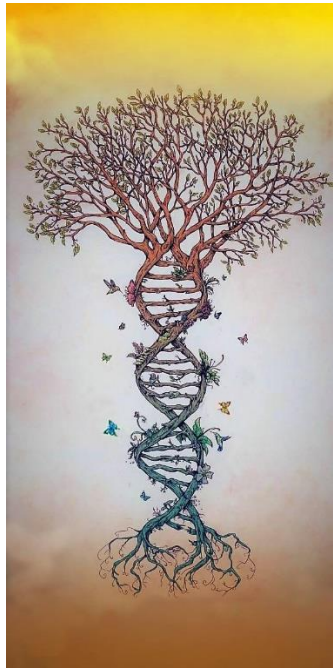
Uno de los textos pre-faciales explica la temática: *una novela sobre el amor, la raza...y el pelo afro*. El amor como tópico universal en el mundo literario, que no provoca los mismos conflictos que la raza, tema álgido y controversial en el trazado ideológico de la novela. La raza es presentada, no como el elemento desencadenante de la alteridad que es victimizada y exotizada; más bien, presenta cómo la situación colonial es un hecho vigente que segrega en virtud del tribalismo imperante. De ahí que el tema de la raza y la condición de inmigrante sean el descubrimiento del héroe dual andrógino, descubrimiento producto del espacio transnacional y que desaparece en el espacio nacional. Así pues su devenir estará marcado por fases de adaptación y de ruptura, en la medida en que los contextos dialógicos ayudan en tal construcción.

Hablar de la raza es complejo; no es solo exponer las situaciones degradantes de las que el sujeto es víctima por el fenotipo que posee, sino cuestionar los estigmas sociales y culturales que son frutos de la ignorancia y de los imaginarios populares del Otro. Así pues, la obra de Chimamanda Ngozi Adichie no es un tratado sociológico como lo valora Carlos Battaglini, sino la construcción de dos héroes fusionados con experiencias que convergen y que están marcadas inminentemente por su corporalidad negra. El cuerpo, entonces, pasa a ser un tópico en la construcción de la identidad, que en la parte femenina tiene más focos de trabajo, tales como el cabello, última temática del texto pre-facial, que tiene suma importancia en tanto ente orgánico histórico y de resistencia a los cánones occidentales.

En dicha tesis argumental sobresale la *confrontación dialéctica* de los imaginarios socio-culturales sustentados en la arquitectónica del héroe. Las coordenadas temporales y espaciales en las que se ubica el héroe constituyen la dialéctica del *aquí* y el *allá*, comprensión espacial que es capital en la construcción del héroe y lo determina estéticamente. Es oportuno mencionar que desde un lugar concreto de posicionamiento el *aquí* y el *allá* son dinámicos, no obstante, dentro de la voluntad compresiva como lectora considero que el *aquí* debe ser la metáfora de Nigeria, país de procedencia del héroe y en el cual se han formado; a pesar de los problemas de su estructura de poder hay, en primer lugar, una comodidad del ser expresado en el conocimiento social y cultural por el cual posee una idiosincrasia; y seguidamente, en el espacio transnacional hay un anhelo y nostalgia por la tierra y por todo aquello que se ha ido perdiendo en virtud de la adaptación al contexto. En consecuencia, el *allá* representa el espacio transnacional que permite la transformación del héroe; no hay un apego manifiesto, las condiciones políticas y lo que deviene de ellas es lo que los ha arrojado por fuera de las fronteras nacionales a un espacio que hace patente la situación colonial.

³⁵ *Cfr.* Totalidad temporal del héroe.

Ahora bien, para la representación metafórica de la corporalidad del héroe dual andrógino de *Americanah* he escogido el imaginario biológico de un árbol que presenta un carácter de comprensión doble, por un lado la genética y por otro la botánica, y su correspondiente descripción y análisis en virtud de las necesidades estéticas del todo novelesco.



Así pues, tomó la estructura molecular del ADN conjugado en el tronco de un árbol. El ADN es una biomolécula que contiene la información de un ser vivo y proporciona las características únicas del ser viviente; su estructura está formada por dos cadenas de azúcares y fosfatos que construyen una doble hélice, que visualmente semeja a una escalera en forma de caracol y, que su vez, está unida por cuatro bases nitrogenadas que se enfrentan de forma dual: Adenina a Timina y Citocita a Guanina. Así pues, la doble hélice del ADN junto con sus bases nitrogenadas mantienen uniones no covalentes (o fuerzas de atracción) entre sí que mantienen la estructura de la molécula.³⁶

En el ideograma escogido la estructura del ADN viene a ser la parte de constitutiva del tronco de un árbol, compuesto por las raíces, el tronco (en este caso, la estructural de ADN) y finalmente las hojas. Esta composición del ideograma responde también a la simbología cultural que representa; el árbol, en tanto ente orgánico y símbolo universal y ancestral de las culturas, es una alegoría de regeneración perpetua y que ejemplifica el dinamismo de la vida.

³⁶ *Cfr.* El ADN, los genes y código genético. Disponible en: www.chilebio.cl/?page_id=500 (Acceso 14/05/2017).

Sus raíces son la conexión con la tierra y el agua conserva su existencia; su tronco, de acuerdo a la estructura de este, es el portador de información, y sus ramas son extensiones no conclusivas del ser.

Esta estructura biomolecular representa el cuerpo del héroe, que a nivel general guarda información genética que proviene de los padres (material genético) que son las raíces del árbol, de las cuales procesualmente surgirá el tronco. Tales raíces de material genético son el *aquí dialéctico*: las formaciones sociales constitutivas del héroe, a saber: los aparatos ideológicos del Estado antes mencionados; dado que son estos quienes detentan la formación identitaria inicial del héroe dual andrógino. Una de las acepciones del término *raíz* alude a una parte oculta de la cual procede una parte visible y manifiesta, que en nuestro héroe alude a su axiología; sus raíces, mencionadas en términos de Louis Althusser, devienen en la percepción 'visible' del héroe respecto de la alteridad blanca que se introduce en el tronco biomolecular. Siguiendo la estructura del árbol, el tronco es el soporte constitutivo de las raíces y las ramas; dicho soporte posee dos ejes principales que representan el cuerpo del héroe dual y que asciende en forma de escalera de caracol con segmentos que unen ambos ejes.

Siguiendo con la corporeidad del héroe, este sale de su país por las problemáticas políticas, que aluden, metafóricamente, a un 'dejar las raíces' para empezar a ser tronco; es decir, salir de la formación identitaria inicial para que el nuevo contexto contribuya a moldear la estructura interna, es decir, la axiología del héroe. En razón a la axiología andrógina del héroe dual, a su tronco se han adherido mariposas, símbolos universales del viaje entre los mundos en búsqueda de conocimiento y, también, aluden a la transformación. Entre los antiguos griegos, las mariposas era un símbolo de la sexualidad femenina, directamente relacionada con el sexo; y posteriormente pasó a ser un emblema del alma, un símbolo de renacimiento y de trascendencia de las limitaciones terrenales, es decir, la normatividad. En ese sentido, la mariposa representa la transformación y libertad que el héroe dual va adquiriendo en la medida en que el contexto lo moldea, su axiología no-normativa de los parámetros del género y su deber ser es la evidencia de la transformación y la libertad; por ende, el hecho de estas estén adheridas a su tronco representa una condición no-normativa del ser. Las mariposas son complementadas con la presencia de un colibrí, que simboliza el recuerdo y, en nuestro caso, alude a la estrategia narrativa mediante la cual se ha construido la corporeidad del héroe dual andrógino.

Es oportuno explicar la conjugación corporal del héroe que implica tanto el proceso biomolecular del ADN como la funciones propias del árbol. Así pues, el tronco dual del árbol está formado por un tejido llamado floema, encargado de formar la corteza del tronco y de transportar la savia o nutrientes obtenidos a toda la estructura del árbol; sumado a ello y de acuerdo a la formación del ADN, la corteza del árbol o doble hélice está formada por un enlace de azúcar (desoxirribosa) y de fosfato que sustentan la construcción de la estructura unida a la base nitrogenada. En razón a ello, la savia que recorre toda la estructura del árbol viene a ser el amor, *leitmotiv* novelesco; mientras que el azúcar y el fosfato presentes en toda la estructura del árbol vienen a ser el tipo de narración fragmentada de la novela que, necesariamente,

depende de la interrelación de estos como espacios verbales de continuidad. El azúcar y el fosfato, igual que la savia son configurados y sostenidos por la fuerza solar que permite tanto el proceso fotosintético de vitalidad para el árbol como de energía celular que posibilita la estabilidad del ADN. Tal fuerza solar es metaforizada en la figura del narrador que, en nuestro caso, detenta un posicionamiento olímpico frente a las fronteras novelescas por su nivel de extraposición; por tanto, el sol como principal astro energético y foco calorífico incide de forma directa en el funcionamiento biológico, en este caso, de las funciones del árbol en tanto ser vivo y posee una ubicación superior que le permite sostener las fronteras novelescas que reposan en la arquitectónica del héroe dual andrógino.

Y, finalmente, las bases nitrogenadas que unen la doble hélice del cuerpo del héroe dual y que son complementarias entre sí, forman los contextos dialógicos en la corporalidad del héroe desde los cuales se construyen las microhistorias, de relevancia socio-cultural y estética. Por tanto, la unión de las bases nitrogenadas Adenina-Timina y Citocita-Guanina representan los campos semánticos del cuerpo ligado a la interseccionalidad (A-T) y la crítica tanto al espacio nacional como al transnacional (C-G). Todas estas formaciones se replican, al igual que en el diálogo, como parte de la información de toda la estructura así como sus características; es decir, la manifestación de los enlaces complementarios en la constitución identitaria del héroe guarda las interacciones dialógicas y se transforman en virtud de ellas.

No obstante, tal estructura novedosa del árbol cronotópico obedece a una mutación génica, que ha provocado en el tronco un eje dual que es una alteración en la secuencia del ADN; esta alteración es transmitida y provoca una evolución que puede estar dada por un daño físico y/o químico que, en la mayoría de los casos, son reparados por enzimas; sin embargo, en este caso, el daño escapó a la reparación enzimática constituyéndose la mutación génica.³⁷ Por tanto, la estructura doble del tronco del árbol, visible en la doble hélice, es una mutación génica de la corporalidad del héroe ocurrida por el espacio transnacional; la alteración de la secuencia del ADN es provocada por la situación colonial vigente en Estados Unidos e Inglaterra respectivamente, y las enzimas que debían trabajar en el proceso son metafóricamente el proceso de adaptación del héroe al nuevo entorno que, si bien, al principio cede a tales imposiciones contextuales, luego el héroe ruptura la acción enzimática y configura una mutación génica que corresponde a la performatividad, actuación en la cual se ve inmiscuido el héroe.

Anteriormente había convenido con Fanon (2009), quien afirmaba que existía una mutación fenotípica en el ser que regresa; la mutación génica, en nuestro caso, responde a la performatividad como actuación social del héroe en un contexto restrictivo y por ende, ruptura, de cierto modo, el imaginario fanoniano. Esta orientación performativa coincide con el

³⁷ Cfr. Mutación génica. Disponible en: http://docencia.udea.edu.co/cen/mecanismos-evolucion/origen_var6.html (Acceso 15/05/2017).

ejercicio ético-estético autoral de evidenciar la ruptura de los paradigmas y estereotipos del deber ser.

El héroe dual ha sido separado por el viaje, motivo compositivo de la obra, por lo tanto la doble hélice del tronco del árbol simboliza dicha separación temporal y espacial que crece interrelacionada puesto que no hay un olvido de la relación amorosa que les antecedió, antes bien, la savia mantiene vivo el *leitmotiv* novelesco. Cabe resaltar que la doble hélice del héroe y su consecuente mutación génica ha hecho que el azúcar y el fosfato sean de configuración distinta y que responde a la acción enzimática de la dialéctica construida, por ende, la dualidad del héroe se forja de modos diferentes en virtud de tal dialéctica propuesta que encuentra sus puntos de conexión en las bases nitrogenadas que funcionan como enlaces semánticos y en un determinado momento como metaficciones: en este sentido cobra vigencia el hacer virtual de la heroína que funciona como narradora de una metaficción virtual.

Por otra parte, el amplio follaje del árbol es la analogía de la unión parcial del héroe al regresar al contexto nacional y la metáfora del retorno como expresión de libertad al igual que una metáfora del cabello afro. Si bien, el retorno es un índice de regreso a la raíz, en este caso no implica degradación sino la evolución y posterior performatividad del héroe, como fruto de la mutación génica performativa; el follaje tiene como base tanto las raíces como el tronco, por lo tanto su formación responde a la conjugación de ambos entramados biológicos. El héroe regresa al espacio nacional consciente de su cambio que implica la ruptura de la normatividad establecida y el deber ser en función de actuación performativa, de este modo, el follaje del árbol es símbolo de la libertad que adquiere el héroe.

En ese sentido, la *solución estética* que plantea Chimamanda Ngozi Adichie es una salida de los estigmas normativos con la construcción identitaria performativa en función del contexto como solución a la situación colonial, pues la identidad es un proceso estético y ontológico que involucra la presencia dialógica del otro y del contexto. El héroe dual andrógino rompe la normatividad de los espacios y se configura como una apuesta de libertad, de liberación a la situación colonial, tanto casa adentro (el espacio nigeriano de corrupción y fracaso del Estado como herencia del colonialismo) como casa afuera (los espacios transnacionales con sus prejuicios tribales, denigrantes y estigmatizadores).

De igual modo, la comprensión creativa del lector evidenciada de forma tangible en el cronotopo también implica un proceso de valoración del autor y de su obra:

No se puede separar comprensión y valoración: son simultáneas y constituyen un acto total. El que comprende se acerca a la obra con una visión del mundo propia y ya formada, con su punto de vista desde sus posiciones. Estas posiciones en cierta medida determinan la valoración de la obra, pero simultáneamente ellas mismas no permanecen invariables: se someten a la acción de la obra que siempre aporta algo nuevo (Bajtín 1985: 364).

De ahí que, la última tarea del lector, como sujeto activo de la totalidad artística verbal, sea la valoración de la obra. A pesar que esta valoración tenga una impronta subjetiva, según la

concepción bajtiniana del autor como participante artístico que permite que la valoración adquiera un grado de objetividad y no solamente obedezca a los afectos subjetivos que el lector pueda tener de la obra. Por consiguiente, responderé al interrogante ¿Qué es lo que pretende Chimamanda Ngozi Adichie con la totalidad verbal modelizada estéticamente en *Americanah*?

La visión artística como un todo organizado y dotado de sentido hace del hombre el centro de dicha visión. De modo que el compromiso estético de la autora real se concibe desde la postura valorativa del *yo* y del *otro* como categorías de valor que hacen que la obra artística no un objeto abstracto sino un acontecimiento artístico vivo (Bajtín 1985). La autora adquiere una responsabilidad en el acontecimiento del ser que tienen que ver con su configuración, de ahí que la obra sea un momento de ese acontecer. En este punto vuelvo a refutar la valoración de Carlos Battaglini para contrastar su valoración que ha prescindido de la realidad dialógica de la existencia humana que está relacionada con la concreción histórica y social, y que la obra de arte verbal, en tanto producto estético significativo, también es portadora de estos componentes. Los constituyentes del tejido artístico verbal, a saber: el contenido, el material y la forma están impregnados de los valores sociales e históricos que modeliza la autora.

Vale la pena aclarar que la realidad histórica y social no se opone al arte ni son ajenos a la actividad estética. La realidad social como objeto de representación artística es tomada como configuradora de un todo estético. De ahí que el fragmento de realidad sea el contenido de la obra artística; la actividad estética de Chimamanda Ngozi Adichie ha tomado dos momentos tangibles en los cuales se circunscribe su totalidad artística: el primero corresponde al gobierno militar de Ibrahim Babangida y el régimen dictatorial del general Sani Abacha en Nigeria, y el segundo a la candidatura y posterior presidencia de Barack Obama, primer presidente negro de los Estados Unidos. Este contenido de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie es dotado de conclusividad en un nuevo plano axiológico valorativo, este nuevo plano valorativo en el cual es sometido el material es valorado desde el artificio del héroe dual andrógino de la obra, quien es el portador de la arquitectónica novelesca. No es la realidad social en sí misma sino esta en virtud de una nueva construcción de sentido: el héroe.

Seguidamente, la noción de *material* no como una abstracción lingüística sino como la materialidad del enunciado como un hecho ideológico. *Americanah* está materializada con un discurso ideologizado relacionado con la voluntad creadora que lo han vertido en forma de enunciado direccionado en distintos contextos dialógicos que han aportado a la obra una construcción polifónica y plurilingüe, incidiendo así en la composición de lo que es el todo verbal: un suceso conclusivo estéticamente acabado. El artificio estético que encarna la figura del narrador olímpico de la trama novelesca describe estilizadamente al héroe y critica las fronteras contextuales novelescas; que permite la polifonía y choque de conciencias, a la vez que cede su voz a una metaficcionalidad virtual, en la cual la heroína funge como narradora. Esta forma de direccionar el excedente de visión es coherente con la proyección ética-estética de Chimamanda Ngozi Adichie de no permitir que sea una sola consciencia que guie los

rumbos ideológicos de la historia sino que permite la interacción dialógica de los sujetos hablantes como constructores de visiones alternas del mundo novelizado.

Y, por último, la noción de *forma* como unidad arquitectónica de una nueva realidad; es decir de una ficción vertida en una forma arquitectónica composicional, noción de disiente de la expuesta por los formalistas rusos. En tal sentido, la forma está determinada por el contenido y este a su vez adquiere forma composicional; la forma debe aislar de la realidad histórica de su devenir permitiéndole alcanzar una nueva objetividad: es decir, la ficción como forma es la organización del contenido concretado en el material verbal. Por tanto, la forma arquitectónica ficcional es el género de la novela que modeliza un contenido social e histórico álgido y lo vierte de forma fragmentada en un material verbal organizado que adquiere sentido en la medida en que se desarrollan los nudos argumentales y se conoce el devenir performativo del héroe dual andrógino, ello evidencia una construcción totalmente nueva de la autora, en la cual haciendo uso del material verbal ha construido un mundo nuevo y lo ha dotado de sentido, haciendo que tanto la forma como el contenido sean composicional y axiológicamente coherente de acuerdo a sus intereses éticos. En esta forma de ficcionalizar el contenido entran en juego los estereotipos de género, el problema del cuerpo evidenciado en el factor racial, se accede a otro tipo de fronteras, en este caso las virtuales, fruto de la sociedad virtual de la contemporaneidad y se rupturan las construcciones sociales inherentes a la identidad; además de exponer los paradigmas colonialistas imperantes.

La unidad de procedimientos de estructuración de *Americanah* coincide con la postura ético-estética de Chimamanda Ngozi Adichie en torno a la Historia. La polifonía y contraposiciones de consciencias a nivel socio-discursivo hacen que, aunque el narrador es quien posea los hilos argumentales y la conclusividad del héroe, la verdad no repose solo en su consciencia sino en la interacción constructiva en los diferentes contextos dialógicos, que hacen del héroe un ser performativo; y las diferentes consciencias que entran en lucha evidencian los problemas de las posiciones sociales de privilegio así como el desconocimiento alimentado por imágenes prejuiciosas del escenario africano en general. La narración fluye de manera descriptiva y poco a poco va perfilando la figura del héroe que, considero, mantiene coherencia tanto en su ser como en su hacer y también en virtud de las transformaciones que llevado cabo el proceso de globalización. La construcción narrativa del héroe, a pesar de la estructura fragmentada de la trama novelesca, apela un proceso estético y ontológico de rupturas y transiciones que erigen al héroe como una figura tipificada que busca resolver su problema identitario, y que al final de cuentas es solucionado parcialmente: la heroína desahoga sus percepciones de los contextos fungiendo como narradora de una metaficción virtual mientras que el héroe sigue estando preso de una relación amorosa que no lo hace pleno; será entonces la relación prohibida con la heroína, antiguo amor de la secundaria y universidad, la que abra paso a una suerte de placer psico-afectivo.

Antes había mencionado que existía una relación solidaria mayor frente a la heroína respecto del héroe. Sus totalidades son narradas en mayor extensión y profundidad mientras que las del

héroe no. Ello se sustenta en una postura ética de no hablar de aquello que no se conoce, a saber: la experiencia del ser hombre. Ella habla en tanto mujer, con todas las licencias que le son otorgadas y esto se refleja en la escritura. Si bien el héroe es construido y concluido, la imagen que nos damos de él no es tan rica como la que podemos hacer de la heroína. Como lectora valido esta postura: anteriormente los hombres escribían y se apropiaban ser sentir de una mujer construido a base de estereotipos, Chimamanda no se apropia de la postura masculina andrógina sino que solo construye las totalidades desde un alejamiento objetivado mayor.

En suma, Chimamanda Ngozi Adichie logró, con la totalidad verbal modelizada, confluir el arte y la responsabilidad autoral. Ella se declara feminista africana, postura que hace evidente en la arquitectónica novelesca al construir un héroe dual que encarna el ser femenino y el masculino sin que obedezcan a la normatividad establecida del género. Su idea de que el feminismo también atañe a los hombres, apela a la definición y normativización estrecha de la masculinidad; así alude a un feminismo que no es la lucha de mujeres contra hombres sino una lucha de seres humanos contra el sistema-mundo constituido como patriarcal y que ha hecho de los hombres los perpetradores de tal filosofía de opresión contra la alteridad, en este caso, la mujer. La corporalidad del héroe juega con los ideales normativos de género y los construye de acuerdo al contexto y arroja un panorama disidente: la heroína sale de su país de origen, ‘triunfa’, en un concepto superficial del término, obtiene un trabajo bien remunerado y aunque mantiene relaciones amorosas no llega a la normatividad de las mismas, a saber: el matrimonio. Regresa a su tierra natal siendo una mujer libre de ataduras a pesar de que, en tal espacio, el mayor logro de una mujer sea casarse con un nuevo rico, el matrimonio se ha convertido en la tabla de salvación y de posicionamiento social para la mujer; no obstante la heroína no accede a las costumbres sociales de su país, puesto que su búsqueda personal está encaminada a encontrar nuevamente su lugar en el mundo, después de tantos cambios y alteraciones en su identidad. Por el contrario, el héroe, a pesar de interactuar en un espacio transnacional no triunfa y es deportado a su patria en la cual, mediante el establecimiento de relaciones de poder y negocios turbios accede a una posición social alta, y sumado a ello mantiene un matrimonio más por responsabilidad que por amor. Es oportuno convenir en que esta axiología no representa un fracaso para el héroe dual al no acceder a las posturas normativas, más bien abre el campo de posibilidades de ser y de habitar.

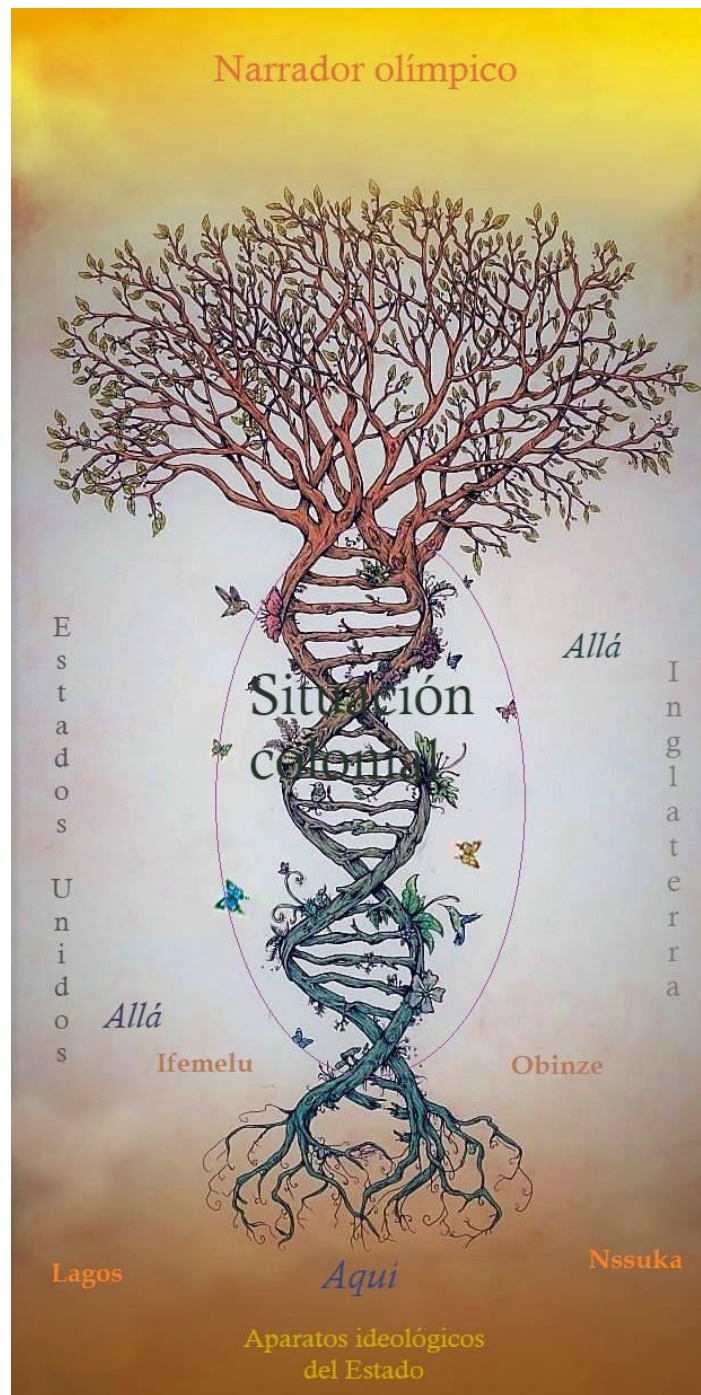
Por otro lado, también cuestiona al feminismo por las ideas de feminidad relacionadas con los cánones de belleza y la estrecha definición de lo bello, que juegan un papel relevante en la obra evidenciado en el tema del cabello que, aunque, puede parecer superfluo, en realidad para la mujer negra el cabello viene a ser el portador de una resistencia histórica al canon occidental y, que, en su forma natural representa la liberación del sistema capitalista de consumo de productos de belleza, y antes bien, valora la necesidad de los productos ancestrales.

Así pues, con esta descripción valorativa del proceso de creación verbal de *Americanah* verifico la postura de la autora y la unidad de su responsabilidad conjugado en el arte. Ella responde

con su actuación política, ética y estética a las situaciones sociales e históricas de los contextos en los que vivido, proponiendo, desde el arte, actuaciones performativas que derogan y desestiman los estereotipos normativos de recaen tanto en su contexto nacional como en ella misma desde su condición de mujer negra y africana, y ello es extensivo a toda la diáspora africana.

Finalmente como resultado de mi proceso como parte del co-relato artístico, mi comprensión y valoración son tangibles en el cronotopo novelesco que conjuga el argumento de la obra en una propuesta biológica, literaria y artística, en donde esta entreverado el excedente de visión del narrador así como la construcción del héroe dual andrógino de forma simbólica.

Mutación genética performativa



La construcción identitaria es performativa en función del contexto como solución a la situación colonial. La identidad es un proceso estético y ontológico que involucra la presencia dialógica del otro y del contexto.

!Quitate de mi escalera, no me hagas oscuridad!:³⁸ Reflexiones pedagógicas para un equilibrio de las historias afrodiaspóricas

La educación colombiana, en tanto aparato ideológico, está marcada por el signo colonial. A pesar que la Constitución Política de 1991 en su artículo 7 reconoce que el Estado colombiano es multiétnico y pluricultural, la inclusión es solo una categoría nominal que no ha implicado una mitigación de las prácticas sociales y discursivas patentes y soterradas³⁹ de la discriminación racial, puesto que a nivel de las estructuras sociales sigue operando el racismo. Convengo en que la educación es la encargada ampliar el conocimiento en las diferentes esferas del desarrollo humano así como de perpetuar valores y prácticas sociales; no obstante, el corte eurocéntrico y etnocéntrico de nuestras políticas educativas no contempla la diversidad étnica y cultural. Si bien, este artículo constitucional fue una forma de articular y pensar los problemas de la población negra, afrodescendiente, palenquera y raizal, que desde de las décadas anteriores había venido reclamando su reconocimiento gracias a la formación de las organizaciones de base y de los consejos comunitarios, no fue garantía suficiente para eliminar todas las formas de discriminación vigentes.

Así mismo, como consecuencia del reconocimiento se produjeron reformas que propiciaron la transformación en los territorios ancestrales de las comunidades negras, tales como la Ley 70 de 1993 que reconoce el principio fundamental de las comunidades negras, a saber, la propiedad colectiva de la tierra y lo que deviene de ello. De esta forma se establecieron mecanismos de protección de la identidad cultural y los derechos de esta comunidad étnica introduciendo la *etnoeducación*; y más adelante se promulgó el Decreto 1122 de 1998 dirigido a establecer una cátedra de Estudios afrodescendientes en todas las instituciones de educación formal del país.

Por otro lado, también el conflicto armado colombiano, una guerra civil de casi 50 años ha impactado los territorios ancestrales obligando a sus habitantes a desplazarse a las cabeceras

³⁸ Grupo Socavón.

³⁹ Según Eduardo Restrepo, el racismo opera de dos formas: “De un lado, se encuentra el racismo manifiesto que se refiere a la amalgama de los enunciados, percepciones y prácticas que son explícitamente racistas; es decir, que pueden ser fácilmente reconocidas como racistas por quien las agencia o por quienes son testigos o víctimas de este racismo. En este sentido, el racismo manifiesto es un racismo que se explicita o evidencia ante la conciencia propia o ante los señalamientos de los otros que perciben o experimentan dicho racismo. Por tanto, se puede afirmar que este racismo trabaja en la superficie del discurso y de los comportamientos de tal manera que, bajo ciertas condiciones, puede ser objeto de identificación y señalamiento (2008: 6). Y por otro lado, opera de forma latente: “Este racismo está arraigado en el sentido común y se ha naturalizado tanto que trabaja predominantemente desde el inconsciente, de forma soterrada pero eficaz, en los procesos de diferenciación y los ejercicios de exclusión de unas poblaciones o individuos con base en articulaciones raciales que tienden a no aparecer como tales. Este tipo de racismo es mucho más efectivo pues en su operación silenciosa garantiza efectos en el mantenimiento de asimetrías estructurales entre poblaciones e individuos sin generar las resistencias que se pueden producir cuando es explícita” (p. 8).

urbanas de municipios aledaños o a las grandes ciudades; y el proceso de globalización mundial propicia la migración de muchas personas de las comunidades a los espacios urbanos en los cuales, al igual que en la obra de Chimamanda Ngozi Adichie, descubren la semiótica del factor racial. Por ende, hombres y mujeres negrxs salen de sus comunidades cargando a cuestas el peso histórico del color de su cuerpo que se traduce en una estereotipación y segregación en los espacios sociales que frecuentan; aunque cabe resaltar que no todos llegan en calidad de desplazados forzosos, algunos migran en busca de mejores oportunidades académicas y/o laborales.

El Estado colombiano aún no cuenta con políticas públicas que garanticen igualdad de condiciones con respecto al resto de la población, por ende las comunidades negras tiene limitaciones del mínimo vital entre otras problemáticas inherentes a su posicionamiento geográfico y a las deficiencias del Estado: todo ello es la síntesis de un mundo no-habitable, por cuanto el ser negro no ha sido valorado como un sujeto inteligible dentro de la lógica y estructura colombiana. Sin embargo, el Decenio Internacional para los afrodescendientes (2015-2024) proclamado por la Organización de Naciones Unidas plantea la necesidad de repensar al Estado colombiano desde los cuatro puntos del plan de acción que este plantea: reconocimiento, justicia, desarrollo y formas múltiples o agravadoras de discriminación.

Para el caso que nos atañe proponemos como fundamentación uno de los objetivos principales del decenio que es “promover un mayor conocimiento y respeto por la diversidad de la herencia y cultura de los afrodescendientes y de su contribución al desarrollo de las sociedades”.⁴⁰ A dicho objetivo se suma el esfuerzo de plantear e interpelar al Estado colombiano frente a la justicia reparativa o el proceso de reparación histórica que la nación debe otorgar a los afrodescendientes, haciendo uso de las prácticas simbólicas de reconocimiento de los aportes materiales e inmateriales que han hecho para la construcción del país, a base de sangre, deshumanización e invisibilización. En ese sentido, y con los avales de dichas instancias, considero que para ese marco de justicia reparativa es impostergable plantear una nueva política educativa que ponga en vigencia el Decreto 1122 de 1998 que después de casi 20 años de su promulgación, las instituciones educativas no han implementado, y ello obedece sin lugar a dudas, al signo colonialista que permea el imaginario social colombiano.

La educación como un mecanismo de transformación social debe comportar todos los elementos académicos, metodológicos y éticos mediante los cuales toda la población colombiana, sin excepción alguna, pueda identificarse. El modelo educativo, sus prácticas y dispositivos de enseñanza deben ser el reflejo del tipo de población a quien va dirigido; sin embargo, la academia invisibiliza este tipo de alteridad, en este caso de raza negra. ¿A qué obedece mi argumento? El área de las humanidades debe gestar nuevas interpretaciones encaminadas a construir una pedagogía de la dignificación que mitigue el impacto causado en

⁴⁰ Programa de actividades del Decenio Internacional para los Afrodescendientes. Disponible en: www.un.org/es/events/africandescentdecade/plan-action.shtml (Acceso 15/05/2017).

la construcción ontológica de *ser negro* tras largos siglos de negación de sus derechos, historia y cultura. Así pues, hay la necesidad de una nueva política educativa que desestandarice el discurso y derogue el modelo educativo vigente, a fin de que la inclusión de las comunidades negras sea un eje transversal en dichas áreas. A ello se suma el imperativo de implementar un modelo de educación que sea crítico y muestre la realidad, eliminando las bases del relato de la historia oficial que inicia con el descubrimiento de América: de allí proviene nuestra falacia más grande. Se deben exponer las causas y consecuencias de ese encuentro y el consecuente choque cultural para entrar a debatir los paradigmas de la situación colonial, cómo en virtud de entrar en la lógica del naciente capitalismo, el proyecto humanista europeo sacrificó bajo una negación categórica de humanidad a los pueblos amerindios y a los africanos despojándolos de sus cosmovisiones.

De igual modo, es imprescindible acabar con los estudios de las comunidades negras desde el paradigma de la esclavización. Todas las lecturas parten de ese tópico para provocar, en el inconsciente del receptor, una imagen estereotipada del negro como sujeto-objeto despojado de todo derecho e historia. Si bien, la esclavización forma parte de la construcción ontológica y son vigentes algunos rezagos en las prácticas racistas de los imaginarios culturales, el ser negro es quien más aportes ha realizado a la construcción material e inmaterial de la nación colombiana; por estas razones la educación desde el ámbito de las humanidades debe propiciar una desestabilización del discurso de la historia oficial para que puedan entrar a enriquecerlo las historias alternas.

Es en este punto donde me ubico como sujeta crítica teniendo en cuenta lo que plantea Stuart Hall “las raíces culturales son constitutivas del lugar donde se piensa” (2010: 7); Popayán se ha erigido como una ciudad colonial, con todo el peso histórico que es inherente a tal adjetivación, y paradójicamente el departamento del Cauca es el territorio en donde más confluye la diversidad étnica y cultural que reconoce la Constitución política; no obstante, solo los territorios ancestrales, llámese indígenas o afrodescendientes poseen una política educativa especial denominada etnoeducación. Considero que dicho modelo educativo debe ser extendido no solo al departamento del Cauca sino al contexto nacional con el fin de que, en primer lugar, contribuya a la reparación de la deuda histórica y en segundo lugar, mitigar las prácticas socio-discursivas racistas. Así pues, desde el marco de la literatura y su pedagogía como mi campo de estudio, considero que mi compromiso ético, político, pedagógico e intelectual es realizar un aporte crítico con la reflexión de una propuesta pedagógica, que más adelante podrá ser sistematizada, encaminada a un modelo educativo que tenga como eje transversal en el área de las humanidades un fragmento de estudios culturales. En ese sentido, el español y la literatura como áreas de estudios deben reconocer y dignificar la trayectoria del pueblo negro y trascender de la época de la esclavización como fin último de estudio.

Con tal propósito considero que el proceso de concientización de directivos, padres de familia, docentes y estudiantes es básico e inherente a los fines que deseamos lograr, por cuando la mayoría de la población, objeto de trabajo, es mestiza lo que hace que la alteridad negra sea

vista desde otra perspectiva. En este sentido, considero que el cine y otras herramientas audiovisuales, tales como documentales, aportan elementos críticos y constructivos que propician la desestabilización de las lógicas de los imaginarios sociales. El discurso audiovisual genera una interpretación diferente de la que puede emerger en el aula de clase tradicional, dado que su estructura polisémica trasciende los límites disciplinares y avanza a una interdisciplinariedad como nueva forma de construcción discursiva con las áreas afines para explicar los fenómenos sociales, históricos y, por ende, literarios de la cultura.

En este caso, el cine, tal como lo define Román Gubern, es un instrumento de comunicación de masas que pretende llegar al mayor número posible de seres humanos. Su objetivo es plural: narra, representa, influye, comunica, informa, enseña, crea y recrea modelos de comportamiento, que transmite, a partir de las ideas del que ejerce la dirección fílmica, los problemas, angustias, sueños o necesidades de un grupo determinado de la sociedad. En otras palabras, el cine produce la condensación del conocimiento y el reflejo sensorial y sensitivo necesario para su mayor proximidad con las representaciones sociales. En cuanto a la reflexión sobre las representaciones históricas y el nuevo discurso interdisciplinar complejo, vemos que a partir de la historia cultural se considera al individuo inserto en las dependencias recíprocas que constituyen las configuraciones sociales a las que él pertenece (2006).

La historia cultural apunta a comprender cómo toda transformación en las formas de organización y de ejercicio del poder supone un equilibrio de tensiones específicas entre los grupos sociales. Tal concepción entra en dialogismo con los postulados bajtinianos antes trabajados, debido a que el hecho literario como práctica social comporta una socialidad e historicidad inherentes, sus procesos comprensivos deben partir de hechos concretos para proceder a verificar cómo han sido objetos de modelización estética.

El signo colonial de nuestra educación está tan arraigado que resulta incomprensible darse cuenta de otras realidades que fueron invisibilizadas. Sin embargo, este ha sido uno de los proyectos del canal cultural y educativo colombiano Señal Colombia; uno de sus lemas “Todo lo que somos” le adjudica la responsabilidad de representar a cabalidad a la población colombiana, tarea que ha cumplido con la representación audiovisual de series documentales que aportan a la legitimación y dignificación del pueblo negro. En ese sentido, la primera serie documental *Invisibles* es un rastreo de las historias que han sido borradas de manera sistemática del discurso de la historia colombiana, historias de la época colonial y del siglo XIX en donde se descubren las travesías, aportes y vidas de personajes afrodescendientes históricos que permite comprender que la historia del pueblo negro va mucho más allá de la esclavización y la emancipación:

Desde el descubrimiento de América hasta la Colonia hubo personajes históricos como Cristóbal Colón y los Reyes Católicos, más importantes aún son quienes hicieron parte de los movimientos libertarios de toda América; estos personajes se mantienen de manera

perenne en la historia. Y sí, la independencia se dio gracias a estos hombres y mujeres pero hubo otros de los que no nos dijeron mucho, es más, no nos dijeron nada.⁴¹

Este es el relato inicial de toda la serie documental de 13 episodios en los cuales se narra:

1. *La historia y ruta de los esclavizados en América* que, posteriormente, se reivindicarían mediante la sublevación y el cimarronaje⁴² hasta llegar a las vías legales de la abolición de la esclavitud.

2. *El caso de María Matamba*: tiene como lugar de enunciación Honda (Antioquia) en la época colonial, municipio que era el paso obligado al territorio neogranadino. Cuenta la historia de Ana María Matamba, una mujer descendiente de africanos que defendía su identidad concretizada en su nombre, dado que en aquella época los esclavizados debían portar el apellido de su amo. Fue una lucha que resistía las nuevas lógicas que debían seguir, tales como: el cambio de nombre, el paso a la religión católica, el uso del idioma español, entre otros; esta es la resistencia al cambio de identidad y la lucha por conservar los vestigios de su africanía. Además al condensar la narración con los relatos actuales de la población hondeña, quienes rechazan el componente afrodescendiente en su ascendencia, es el rastreo histórico de estos personajes una evidencia de sus aportes y el inicio de un proceso de concienciación de los orígenes históricos de estas poblaciones que se han erigido como blancas.

3. *Los bogas del Magdalena*. Entre Mompox y Honda, los bogas a fuerza de brazo escribieron la historia del transporte del país. Antes de la navegación a vapor fueron ellos quienes trajeron el progreso al territorio colombiano; el río Magdalena fue la arteria principal del país durante todos los periodos de constitución y de la organización geopolítica del país. Así pues, los bogas instituyeron una cultura del río, enseñaron a 'leerlo', hicieron e inspiraron cantos como afloración de su sensibilidad. En ese sentido, el boga era un hombre 'respetado' por la élite criolla, pues gracias a él el comercio fluía.

4. *Candelario Obeso*. Mompox, primera ciudad que declara independencia de España en 1810 y cuna del primer poeta negro. En sus 35 años de vida ocupó distintos cargos y el más importante: poeta. Un primer aporte a las letras colombianas desde el sentir negro, inspirado por los bogas; una de sus obras más significativas es *Cantos de mi tierra*. En Bogotá en el siglo XIX, las tertulias literarias eran de suma importancia, no obstante, para Obeso el rechazo racial fue contundente, situación que lo lleva a exaltar estéticamente al boga, como representante del negro y además su poesía reivindica lingüísticamente el ser negro. Todos los cambios fonéticos y morfológicos propios del habla del pueblo negro son estilizados por Obeso configurando de este modo un 'cimarronaje literario'.

⁴¹ Discurso inicial de Invisibles. Primigenia. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=VIrhG4WC_8

⁴² El *cimarronaje* fue una filosofía de libertad y resistencia ante el sistema esclavista de la época colonial y una lógica que permitió seguir manteniendo la cultura de los hombres y mujeres descendientes de africanos en América (refugios de africanía).

5. *Las hermanas Cárdenas*. “La historia de la filantropía en Colombia tiene un rostro de pelo quieto y narices chatas”: las hermanas Petrona y Sebastiana Cárdenas. Lo que hoy es el municipio de El Cerrito (Valle del Cauca) fue un terreno cedido por las hermanas Cárdenas, terreno que el amo de su padre le había concedido y que él traspasó a sus hijas pasando de esclavizadas a terratenientes. Estas, desde su posición de ‘privilegio’, compraron mano de obra esclava para liberarlos, tenían claro que la solidaridad entre ellos acercaría la posibilidad de la libertad, de este modo se establecieron lazos de parentesco denominados compadrazgos, legado vigente en las comunidades negras colombianas.

6. *Las guerrillas del Patía*. Territorio de asentamiento palenquero de los hombres y mujeres negros huidos de las haciendas esclavistas de la parte sur del país. La libertad adquirida por los negros está amenazada por la lucha independentista, pues el modo de organización del país de corte francés y sus instrumentos de gobierno no permitió la igualdad de condiciones de sus ciudadanos, ya que para la élite era necesaria la fuerza y servidumbre de esclavos, eventualidad que pone al ser negro en el filo de la espada. La configuración familiar, de compadrazgo y la autonomía económica en función de la lucha por su libertad hicieron que estos palenques se levantaran con fiereza contra los esclavistas, constituyéndose en una de las primeras luchas de independencia que no es contada en el relato de la historia oficial.

7. *El levantamiento de Tadó*. La provincia del Chocó dentro del marco histórico colonial fue un espacio de enriquecimiento debido a la implantación de un modelo de producción esclavista, escenario adecuado para la explotación minera. A pesar de ello, los esclavistas no se asentaron en este espacio debido a la organización geográfica, dicha situación permitió que se establecieran cabildos de esclavizados. Sin embargo, a principio del siglo XVIII Tadó decidió levantarse contra los esclavistas: en alianza con los descendientes de africanos y los indígenas.

8. *José María Córdova*. Conocido como el mejor soldado de Colombia, o el héroe de Ayacucho, oriundo de Concepción (Antioquia); participó en diversas luchas de liberación, y a pesar que la gesta independentista fuera planeada por la élite criolla, las filas estaban encabezadas por hombres negros, indígenas y mestizos. Sin embargo, la parte invisibilizada de su historia es su ascendencia materna que le otorgó sangre afrodescendiente. Sus biógrafos y estudiosos hacen un debate feno y genotípico de este personaje, que repara en lo mulato, mestizo y afrodescendiente, como patrones de reconocimiento y, por ende, de representación y aceptación social.

9. *Juan José Nieto Gil*. Cartagena, 1804. La memoria colombiana ha olvidado el origen polifacético del primer y único presidente negro del país, cuyo retrato blanqueado debería reposar en la Casa de Nariño y en cambio está abandonado en el Palacio de la Inquisición de Cartagena, y su no-figuración en la lista de presidentes. Ni siquiera es reconocido como constituyente, ni como escritor y periodista; tal situación de marginación está vigente en las lógicas estructurales del país que le adjudica a la población negra ciertos espacios y ha levantado muros para impedir su posicionamiento en otros cargos.

10. *El almirante Padilla*. José Prudencio Padilla nació en 1778 como mezcla de negro e indígena y gracias a esta matización racial, le fue posible entrar a jugar en las lógicas de poder de la época y como concreción de la lucha independentista. Fue el primer almirante de la Armada Nacional de Colombia.

11. *Reflexión*. Un estudio de Senegal y Angola son imprescindibles ya que fueron las zonas específicas de proveniencia de los hombres y mujeres negras que fueron traídos a América en calidad de esclavizados, al igual que un estudio de la población colombiana que desciende de estos hombres y mujeres para verificar y reconocer cuales han sido los aportes de la africanía a la construcción del país. Por otro lado, hay un desconocimiento e invisibilización de los escritores negros en la academia, porque se han dedicado al estudio de las corrientes y movimientos europeos más que lo latinoamericano y, en particular de los negros. De igual modo, se rescata la influencia de la mujer negra como organizadora de proyectos políticos y educativos, así como de la música, como una forma estética de reconstruir la memoria colectiva de sus comunidades.

De este modo, esta serie audiovisual se puede llevar al aula de clase para entablar debates críticos respecto a la invisibilización de nuestra población que ayudará a la concientización de los estudiantes y a una valoración de todos los aportes que realizaron y realizan desde sus espacios de construcción, que van más allá de las tradiciones folclóricas y los escenarios deportivos. Además, un punto clave es evidenciar que todos los cantos, juglares, alabaos y música propia de estos territorios está constituida como una forma de mantener vigentes las tradiciones, de dignificar a sus mayores y su sabiduría ancestral, y es también la forma de reproducir la memoria colectiva.

Por otro lado, hay otras representaciones audiovisuales que considero pertinentes para entrar no solo a concientizar sino dar a conocer otras realidades.⁴³ El cine negro ha modelizado en el lenguaje fílmico una herramienta de cambio cultural, social y político de los paradigmas del ser negro desde su historicidad con el fin de contribuir a la eliminación del racismo y dar a conocer lo absurdo de una lucha racial basada en la preeminencia del blanco como signo de lo bueno, virtuoso y universal. Entre ellas encontramos: *Criadas y señoras*, *Belle*, *Invictus*, *Malcolm X*, *Talentos ocultos*, *El nacimiento de una nación* y *Selma*.

La presentación de tales películas no debe quedar en el comentario o los diálogos entablados en el aula de clase, sino que deben ser materializadas en la escritura de artículos, ensayos o comentarios críticos; su objetivo no será la reseña de la película ni aquellos métodos formales de explicación, sino será plasmar de forma crítica la realidad vivida y traer las prácticas sociales e ideológicas presentes a nuestra contemporaneidad para analizar nuestra sociedad y analizarnos a nosotros mismos. Tal estrategia didáctica es tomada con sus reestructuraciones

⁴³ Cabe aclarar que las películas escogidas no solo pertenecen al contexto nacional, pero a pesar de ello brindan elementos de comprensión indispensables para reflexionar en torno a ellos.

de la metaficcionalidad virtual creada por la heroína de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie. Ella mediante los post de su blog hace críticas argumentativas, desde el género ensayístico, valiéndose de su experiencia vivida y el diálogo que entabla con su contexto.

Otro hecho que se desprende es una lectura que cuestione obras literarias colombianas en las cuales el ser negro solo es visto desde el paradigma de la esclavización y su emancipación, a saber: *María* de Jorge Isaacs, *Del amor y otros demonios* y *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, entre otras; apelo a estas obras debido a que son las más leídas en los entornos escolares y que necesitan otro tipo de lectura que ponga en tela de juicio el tratamiento que el autor hace del ser negro; se debe contrastar esta experiencia leída con obras de su misma línea ficcional, lo que conducirá a lo que Chimamanda Ngozi Adichie, siguiendo la línea de pensamiento de Chinua Achebe, a denominado 'el equilibrio de historias'. *La hoguera lame de piel con cariño de perro* de la vallecaucana Adelaida Fernández Ochoa, reescritura de la novela romántica latinoamericana que da otra perspectiva al esclavismo novelado en la figura de Nay y Sinar, obra que repara la deuda histórica de la mujer negra y esclavizada y que adentra al lector en la rebeldía y el cimarronaje de los esclavos de las haciendas del valle del río Cauca en el siglo XIX, en medio de la guerra de Los Supremos liderada por el general José María Obando; transfondo histórico dominado por las sublevaciones de los esclavizados y que la obra de Isaacs invisibiliza con otros objetivos.

Y también, son imprescindible las obras de Manuel Zapata Olivella: obras como *Chambacú, corral de negros* (1963) que expone estéticamente las situaciones de desigualdad social, represión, injusticia y pobreza absoluta existentes en ciertos sectores de Colombia, en este caso las comunidades afrocolombianas descendientes de esclavos; aunadas a las pasiones humanas, la violencia y la demagogia. Y una de sus obras más representativas: *Changó, el gran putas* (1983), que narra la diáspora africana en todo el continente americano. América es el destino de llegada de las naos negreras repletas de miles de hombres y mujeres africanos, despojados de su tierra para cumplir los inhumanos y ambiciosos proyectos de los colonizadores blancos que veían resquebrajar sus sueños por la disminución de la mano de obra indígena en el Nuevo Mundo.

Tales estudios deben estar contextualizados en el marco histórico de lo que fue el despertar negro: en primer lugar, *el renacimiento de Harlem* en Nueva York (Estados Unidos) en la primera década del siglo XX; seguidamente, *el movimiento de Negritud* desarrollado en París por escritores y activistas negros en la década de los treinta, y finalmente, *el movimiento del negrismo* en las décadas de los ochenta y noventa en Latinoamérica, propiamente en Colombia, Puerto Rico y el Caribe.⁴⁴

En el campo de la poesía encontramos grandes exponentes. Candelario Obeso (1849-1884) fue el precursor de la poesía negra en América y que no es reconocido en los currículos escolares ni en la academia. La literatura de aquel entonces estaba dominada por la élite intelectual, y

⁴⁴ Cfr. Antología de mujeres poetas afrocolombianas.

los cuadros de costumbres era la vanguardia, sin embargo, el retrato de los hombres negros eran versiones estereotipadas que los asimilaban con el paisaje agreste. En esa medida, Rufino José Cuervo fue uno de los primeros en retratar la figura del boga en los cuadros de costumbres, su versión obedece a la figura arquetípica del pícaro, necesitado de comprensión y transformación. Así pues, la poética de Obeso resignifica y dignifica la figura del boga y al mismo tiempo permea el lenguaje del modo de hablar propia de su gente y del ritmo del tambor: una suerte de ‘cimarronaje lingüístico’, es decir la transformación de las herramientas del amo, como diría Audre Lorde, y también se erige como una lucha política que expresa el sentir negro, dado que su obra contempla la conciencia racial. Por ende, *Cantos populares de mi tierra* (1877) debe ser una antología poética de estudio en las instituciones, puesto que brinda una concepción real de la vida del boga y de la población de Mompo y sus zonas aledañas; al igual que su obra de teatro titulada *Secundino el zapatero* (1880).

Otro poeta significativo, sin lugar a dudas, es Jorge Artel (1909-1994). Su nombre ‘verdadero’ era Agapito de Arcos, sin embargo, se resistió a ese nombre de imposición esclavista, haciendo de la ‘letra’ su apellido, Artel. Como heredero de la poética de Obeso destaca la identidad colectiva de su pueblo y rememora el pasado con nostalgia; un pasado marcado por la trata negrera y el desarraigo de sus ancestros de la tierra natal; además su poética está marcada por la reivindicación social del ser negro. Mediante el uso del verso libre traduce las huellas de la africanía en Colombia; además de llevar una ventaja significativa respecto de los grupos literarios de la época tales como Piedra y Cielo y Los Nuevos. Su obra *Tambores en la noche* (1940) sería un marco de estudio del negro caribeño y su condición.

De igual modo, en todo el continente americano la poesía se erigía como una forma de resistencia, de tal suerte que existió una fraternidad afrodiaspórica entre escritores negros, pues si bien sus lugares de enunciación eran divergentes habían situaciones comunes que los convocaban. Tal es el caso de Candelario Obeso y Nicolás Guillén. Al descubrir las huellas de una africanía las plasman estéticamente en un lenguaje nuevo, no canónico, sin revestirlo del formalismo de los movimientos literarios de la época, Obeso renueva el culto y las raíces de lo africano. Así lo manifiesta Melani:

Guillén cantó al negro cubano en su alegría y en la turgencia de imágenes; Césaire contó la africanidad de Martinica en su dolor y con imágenes cargadas de muerte; Palés Matos amó su Puerto Rico, estigmatizándola y concretizando la realidad, preocupándose del destino de su país y de todas las Antillas. Tres posiciones diferentes, autorizadas y coevas. En cambio Obeso cantó solo: su obra era aislada, no entró en el contexto institucionalizado de la literatura, sino que se presentó como un astro, como una cometa del negrismo que duró muy poco tiempo y guió a los poetas sucesivos que condujeron un discurso sobre el negrismo poético.⁴⁵

⁴⁵ Candelario Obeso, testigo de la “africanidad” de finales del siglo XIX. Disponible en: www.auroraboreal.net/literatura/ensayo/484-candelario-obeso (Acceso 21/05/2017).

En síntesis, la obra de estos dos escritores son las voces poéticas emergentes de lo negro en una Colombia que salía de esclavismo. Cada uno desde su lugar de enunciación estiliza su fragmento de realidad y brinda una versión no estereotipada ni exótica del mismo; expresa el sentir del ser negro, erigido como una lucha política y de reconocimiento.

Por otro lado, las mujeres negras también se han destacado en el campo de la poesía como un actor estético de resistencia y de memoria colectiva; ello es una evidencia de que en las comunidades negras, hombres y mujeres trabajan de forma mancomunada para estetizar su raza, el anhelo de la madre África, las luchas y resistencias de su gente, su estética corporal, sus territorios y los dolores y fatigas tanto de la esclavización como del conflicto armado: la poesía para las mujeres negras es una forma de catarsis. Un acercamiento a la lectura de sus poemas representa la entrada a una cosmovisión que desde lo femenino comporta nuevas formas fonéticas y morfológicas que han enriquecido la lengua y la han llenado de ritmo; la *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* (2010) presenta una tipología cronológica de las mismas que permite conjugar sus elementos comunes de representación artístico-literarias y brinda un estudio minucioso de sus poéticas. Sería difícil mencionar las más importantes debido a la extensión y los fines de este capítulo, sin embargo, este libro, perteneciente a la Biblioteca de literatura afrocolombiana del Ministerio de Cultura, representa el esfuerzo y aporte a la dignificación y una cuota al proceso de reparación de la población negra desde el ámbito de la representación, y que debe ser incluido en el currículo escolar.

Después de habernos visto un poco a nosotrxs mismxs, es decir, el reconocimiento étnico de una categoría de estudio cultural dentro de las humanidades en Colombia, será necesario también reconocer que el continente americano está forjado con las mismas lógicas culturales en las cuales los descendientes de africanos han aportado a sus acervos culturales, y que es en la literatura donde han tenido mayor despliegue. Por ende, el estudio de las obras de poetas como Nicolás Guillen (Cuba) y Luis Pales Matos (Puerto Rico) así como de escritores negros no-latinoamericanos, como Aimé Césaire (Martinica) y Léopold Sédar Senghor (Senegal) serán de vital importancia dado que aportan elementos tanto políticos como literarios a la dignificación de sus ascendencias, cada uno desde su lugar de enunciación, entre muchos otros. Así como el estudio de los escritores europeos blancos ha sido tan asiduo, es imprescindible desautorizar su *locus* de enunciación hegemónico desde el cual se han construido las narrativas que influyeron en los escritores latinoamericanos y colombianos y que construyeron la figura arquetípica del ser negro desde sus prejuicios raciales de marcado corte colonialista; de esta forma, los estudios de los escritores negros en la escuela permiten cuestionar los imaginarios de representación. Cada uno de estos hombres y mujeres tanto colombianos como latino y no-latinoamericanos están a la altura de los escritores canónicos y sus movimientos literarios, solo que sus voluntarismo creativos están mediados por lógicas diferentes.

Ahora bien, todo lo planteado hasta el momento debe ser sistematizado en un plan de estudios por periodos académicos y que corresponda al nivel cognitivo propio del estudiante. De igual modo, apelo también a una construcción mancomunada de las humanidades a fin de

desestabilizar el discurso histórico normativo que parte del descubrimiento de América, para interpelar otras realidades. Así, como docentes empezaremos a construir un discurso crítico de nuestras realidades y haremos de nuestros estudiantes sujetos activos, con una conciencia ética y política, que reconozcan y respeten la diversidad y que no sigan reproduciendo discursos y prácticas sociales colonialistas de segregación y estereotipación.

Por ende, considero que debe haber una transformación de los lineamientos curriculares del Ministerio de Educación Nacional que articulen una pedagogía multicultural y, en nuestro caso, una pedagogía afrodiaspórica. Cabe resaltar que esta articulación no pretende socavar las bases del movimiento de negritud colombiano y latinoamericano en aras del extractivismo intelectual, no pretende despojar a las comunidades de sus saberes y prácticas ancestrales para ponerlas en el mercado capitalista. Lo que se pretende es hacer del ser negro un sujeto inteligible que comporta una cultura, historia y derechos propios que atañen a su proceso de construcción ontológica en América. Es necesario que tanto la población indígena como la mestiza conozcan sus aportes y comprendan sus luchas para mitigar todas las formas patentes y soterradas del racismo y que conduzca, sin lugar a dudas, a una transformación social patentada desde el ámbito educativo.

Este aporte pedagógico a la educación surge de la propuesta estética de Chimamanda Ngozi Adichie y de su conferencia *El peligro de una sola historia*. La historia depende de las relaciones de poder y la educación colombiana, como aparato ideológico del Estado, está permeada de dicha lógica, pues como mencionó William Ospina: “Como buena parte de los colombianos, fui formado en una cultura marcada por el signo colonial: por la veneración de modelos ilustres. En el culto, nunca exagerado pero sí exclusivo de la cultura europea, de la literatura europea, de la civilización europeo-norteamericana. Y en la voluntad o la tendencia a no mirar mucho el mundo al que pertenecía”.⁴⁶ Es este modelo el que se ha implantado en la sociedad colombiana y en su currículo educativo, por ello es necesario criticar y proponer visiones de mundo alternas modelizadas en la literatura que agencien cambios sociales a corto y largo plazo. En resumen, la lectura de la vida, obra y luchas de las mujeres y los hombres negros en su fraternidad diaspórica contribuirá a un equilibrio de las historias, y no solo a ello, sino que también se agenciara una transformación social, transformación que nuestras comunidades ancestrales han denominado *Ubuntu*:

Un antropólogo propuso un juego a los niños de una tribu africana. Puso una canasta llena de frutas cerca de un árbol y le dijo a los niños que aquel que llegara primero ganaría todas las frutas. Cuando dio la señal para que corrieran, todos los niños se tomaron de las manos y corrieron juntos, después se sentaron juntos a disfrutar del premio. Cuando él les preguntó por qué habían corrido así, si uno solo podía ganar todas las frutas, le respondieron: UBUNTU, ¿cómo uno de nosotros podría estar feliz si todos los demás están tristes? UBUNTU, en la cultura Xhosa y zulú significa: "Yo soy porque nosotros somos". Es una

⁴⁶ Présentation. De chigüiros y cipreses. Disponible en: http://freud-lacan.com/freud/Champs_specialises/Presentation/De_chigüiros_y_cipreses (Acceso 22/05/2017).

“conexión universal de compartir que conecta a toda la humanidad”, es decir: Yo no soy si tú no eres, si los demás no son. “Soy porque ustedes son” (Ciudadredonda s.f.: 1)

El *Ubuntu* ha sido extendido a la fraternidad afrodiaspórica, por lo cual es el sinónimo del Buen Vivir. Y esta filosofía africana traída a nuestro contexto, necesariamente implica la transformación social que puede agenciar la educación y, en nuestro caso particular, las humanidades como medios para reconocer, legitimar y validar a nuestras comunidades ancestrales.

Consideraciones finales

En la vida el arte y la responsabilidad deben ser coherentes. Una muestra de esa coherencia es *Americanah* de la nigeriana y feminista Chimamanda Ngozi Adichie. Al ser una referencia obligatoria de la literatura africana moderna, también es el blanco de críticas que obedecen a diferentes posturas sociales e ideológicas; no obstante, su narrativa presenta elementos que son resignificados en virtud de los escenarios sociales que modeliza. Ha traído a colación en su obra las situaciones de siglos anteriores que han invisibilizado a la alteridad negra, evidencia de la situación neocolonial moderna, herencia del ilustre proyecto europeo. La modelización artístico-literaria evidenciada en *Americanah* es la búsqueda y el encuentro de categorías que marginan, segregan y estereotipan a una mujer y un hombre africanos con la connotación social e histórica que portan sus cuerpos. Sin lugar a dudas, tal intencionalidad en la construcción del héroe dual andrógino teniendo en cuenta su ubicación socio-discursiva y la fraternidad afrodiaspórica de los elementos colonialistas que pueden ser encontrados en el seno de toda sociedad colonizada. De este modo, el espectro fanoniano se hace patente en la obra de Chimamanda Ngozi Adichie con algunas rupturas de imaginarios y espacios sociales debido a que obedece a las nuevas lógicas implantadas en el sistema-mundo.

A su vez, el problema del lenguaje permite la deconstrucción de una serie de constructos estereotipados y que es un deber casi vital para el ser negro apropiarse de esta herramienta del amo para mostrar de forma veraz las amalgamas antihumanistas de su casa. Por ende, desde la poética sociológica bajtiniana, el material concretizado en la forma arquitectónica del texto responde a esa responsabilidad y al voluntarismo creativo de la autora real como parte de la totalidad artística mostrando, en primer lugar, la convergencia de un plurilingüismo que va en detrimento de la situación colonial, a saber, el uso de las formas lingüísticas de la lengua nativa igbo, lo cual le confiere legitimidad a su ascendencia. En segundo lugar, la metaficcionalidad virtual como estrategia tanto narrativa como ideológica que evidencia las falacias e imaginarios imperante en las sociedades del primer mundo. Y, de igual modo, la confrontación de conciencias de los hablantes de la obra y la postura de cada uno; hay una construcción coherente de cada uno de los ellos, además del aporte que realizan a construcción de la heroína. Tal manejo de la palabra como elemento estético responde a la intencionalidad autoral del equilibrio de las historias contadas. La polifonía y el plurilingüismo novelesco aportan elementos de análisis de los contextos comunicativos de los hablantes y dan la posibilidad de comprender sus emisiones y réplicas de acuerdo a las condiciones del enunciado.

En *Americanah* el uso de otras estrategias narrativas como el recuerdo, la metaficcionalidad virtual y el uso estilístico de la tercera persona sitúan al narrador en un campo olímpico de conocimiento de las fronteras del mundo novelado, los problemas de género y situaciones inherentes a la raza, en tanto factor compositivo de la obra, y el tópico del amor, como pretexto novelesco, expresan las múltiples estrategias que requiere la intencionalidad de la autora para no entrar en el problema de verdad, lo cual no implica la no-legitimación de lo

expuesto en su obra sino que concuerda con su principio de deconstruir la historia oficial para poder contar otras realidades alternas, como la historia de una pareja nigeriana: su adaptación, evolución y ruptura hasta regresar su nuevo a sus raíces, exponiendo aquello que la sociedad moderna posracial se niega a ver: el tribalismo y las relaciones de poder colonialista imperantes en pleno siglo XXI.

De igual forma, el cronotopo novelesco que configura la arquitectónica composicional de la obra es la concreción de excedente de visión y los elementos del mundo novelado, expuestos en el cuerpo del héroe. La explicación biológica y simbólica del mismo expone y resignifica la visión de mundo; además la visión artística como un todo organizado y dotado de sentido hace del hombre el centro de dicha visión. De modo que, el compromiso estético de la autora real se concibe desde la postura valorativa del *yo* y del *otro* como categorías de valor, ello conlleva a que la obra artística no se determine como un objeto abstracto sino como un acontecimiento artístico vivo (Bajtín 1985). Entonces, la autora adquiere una responsabilidad en el acontecimiento del ser que tienen que ver con su configuración, de ahí que la obra sea un momento de ese acontecer. Y el compromiso se evidencia en la construcción coherente tanto del héroe y sus contextos comunicativos, como de su postura política, ética y estética materializada en el mundo novelado.

Y finalmente, como resultado de la lectura y estudio de *Americanah* y las posturas de Chimamanda Ngozi Adichie nace una reflexión pedagógica que pretende visibilizar a la alteridad negra colombiana, a la que se le han negado diferentes escenarios de participación. Convenimos en que la literatura es un campo abierto para proponer un proyecto didáctico de transformación social que logre equilibrar el discurso oficial de la historia colombiana; de este modo, la serie documental *Invisibles* pone en tela de juicio tal discurso al postular algunos de los actores sociales y políticos negros de la época colonial y del siglo XIX que son marginados de las cátedras escolares, sumado a ello, postulo una serie de obras y autores negros que muestran otras visiones de mundo y que han aportado a la construcción material e inmaterial de nuestro territorio; de esta forma, visibilizamos a la humanidad negra a fin de contribuir con la justicia reparativa en aras del buen vivir, o como dirían nuestras comunidades ancestrales, del *Ubuntu: soy porque somos*.

Referencias citadas

Afroféminas

- 2017 Chimamanda Adichie: “Creo que algunas personas no conocen el pelo afro y la belleza del mismo”. Disponible en: <https://afrofeminas.com/2017/03/10/chimamanda-adichie-creo-que-algunas-personas-no-conocen-el-pelo-afro-y-la-belleza-del-mismo/> (Acceso 03/05/2017).

Althusser, Louis

- 1969 Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/e_books/althusser/#Los+aparatos+ideol%F3gicos+del (Acceso 23/05/2017).

Arnal Sarasa, María

- 2004 La experiencia del inmigrante: vivencias y adaptación. *Nómadas*. (10). Disponible en: www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101002 (Acceso 26/10/2016).

Artel, Jorge

- 2010 *Tambores en la noche*. Colección de literatura afrocolombiana. Bogotá: Ministerio de Cultura. Disponible en: <http://www.teatroamiradelarosa.org/sites/default/files/88089/10-tambores-en-la-noche-jorge-artel-biblio-afro.pdf> (Acceso 21/05/2017).

Bajtín, Mijaíl

- 1985 *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI editores.

Battaglini, Carlos

- 2016 Mucha inteligencia, poca literatura. Reseña literaria de AMERICANAH de Chimamanda Ngozi Adichie (1) de (3). Disponible en: <http://laspalmerasmienten.com/mucha-inteligencia-poca-literatura-resena-literaria-americanah-chimamanda-ngozi-adichie-1-3/> (Acceso 14/02/2017)
- 2016 “¿Chimamanda es una escritora o una socióloga? Reseña literaria de AMERICANAH de Chimamanda Ngozi Adichie (2) de (3). Disponible en: <http://laspalmerasmienten.com/chimamanda-una-escritora-una-sociologa-resena-literaria-americanah-chimamanda-ngozi-adichie-2-3/> (Acceso 14/02/2017).
- 2016 “Ser un buen escritor es complicado”. Reseña literaria de AMERICANAH de Chimamanda Ngozi Adichie (3) de (3). Disponible en: <http://laspalmerasmienten.com/buen-escritor-complicado-resena-literaria-americanah-chimamanda-ngozi-adichie-3-3/> (Acceso 14/02/2017).

Butler, Judith

- 2006 *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

Carrera, Liduvina

2001 Metaficcionalidad virtual. Disponible en: https://books.google.com.co/books?id=dJPdnXfmAz0C&pg=PA10&lpg=PA10&dq=metaficcionalidad+virtual&source=bl&ots=aWxFHCMLN3&sig=JJloKscARnizki6AASaCsZ5aOMA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjL1JKBoYXUAhWF5YMKHd1hA_4Q6AEIJjAB#v=onepage&q=metaficcionalidad%20virtual&f=false (Acceso 12/05/2017).

Césaire, Aimé

s.f. Discurso sobre el colonialismo. Disponible en: www.ramwan.net/restrepo/decolonial/4-cesaire-discurso%20sobre%20el%20colonialismo.pdf (Acceso 27/04/2017).

Ciudadredonda

s.f. Ubuntu africano: una visión solidaria del mundo. Disponible en: www.ciudadredonda.org/articulo/pdf/id/6711 (Acceso 15/05/017).

ChileBio

s.f. El ADN, los genes y código genético. Disponible en: www.chilebio.cl/?page_id=500 (Acceso 14/05/2017).

Cueva, Carmen de la

2016 Chimamanda Ngozi Adichie. El don de una narradora milenaria. Disponible en: www.ahorasemanal.es/chimamanda-ngozi-adichie-el-don-de-una-narradora-milenaria (Acceso: 09/10/2016).

Decenio Internacional para los Afrodescendientes

s.f. Programa de actividades del Decenio Internacional para los Afrodescendientes. Disponible en: www.un.org/es/events/africandescentdecade/plan-action.shtml (Acceso 15/05/2017).

Diccionario actual

s.f. ¿Qué es un andrógino? Disponible en: <https://diccionarioactual.com/androgino/> (Acceso 14/05/2017).

Duque Acosta, Carlos Andrés

2010 Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. Disponible en: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2675/1/Judith.pdf> (Acceso 15/05/2017).

Emeka Akude, John

2007 Fracaso y colapso del Estado africano: el ejemplo de Nigeria. Disponible en: <http://fride.org/download/akude.esp.pdf> (05/03/2017).

Fajardo, Mercedes

2012 *Feminismos negros. Una antología*. Madrid: Traficantes de sueños.

Fanon, Frantz

2009 Piel negra, máscaras blancas. Madrid: Akal.

Gordon, Lewis

2009 “A través de la zona del no ser*. Una lectura de *Piel negra, máscaras blancas* en la celebración del octogésimo aniversario de Fanon”. En: Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, pp 217-259. Madrid: Akal.

Hall, Stuart

2010 Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán: envión. Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/stuart_hall_-_sin_garantias.pdf (Acceso 18/05/2017).

La Nación

2015 Ideas que inspiran. Chimamanda Adichie: “Todo lo que conocemos de África proviene de la literatura occidental”. Disponible en: www.lanacion.com.ar/1857764-ideas-que-inspiran-chimamanda-adichie-todo-lo-que-conocemos-de-africa-proviene-de-la-literatura-occidental (Acceso 11/03/2017).

López Álvarez, Carmen

2016 Chimamanda Ngozi Adichie: diversidad, feminismo y barras de labios. Disponible en: www.lavanguardia.com/de-moda/belleza/20161124/412117990361/belleza-boots-maquillaje-chimamanda-ngozi-adichie-feminismo.html (Acceso 11/03/2017).

Mecanismos biológicos de evolución

s.f. Mutación génica. Disponible en: http://docencia.udea.edu.co/cen/mecanismos-evolucion/origen_var6.html (Acceso 15/05/2017).

Melani, Eleonora

s.f. Candelario Obeso, testigo de la "africanidad" de finales del siglo XIX. Disponible en: <http://www.auroraboreal.net/literatura/ensayo/484-candelario-obeso> (Acceso 21/05/2017).

Mellino, Miguel

2016 Memorias del subsuelo: Fanon, África y la poética de lo real. *Sociológica (México)*, 31(87): 239-266. Disponible en: www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732016000100008&lng=es&tlng=es (Acceso 13/05/2017).

Nazareno Saxe, Facundo

2015 La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. Disponible en: www.redalyc.org/jatsRepo/4355/435543383002/html/index.html (Acceso 15/05/2017).

Ngozi Adichie, Chimamanda

- 2013[2014] *Americanah*. Traducción: Carlos Milla Soler. Barcelona: Penguin Random House.
- Obeso, Candelario
- 2010 *Cantos populares de mi tierra. Secundino el zapatero*. Colección de literatura afrocolombiana. Bogotá: Ministerio de Cultura. Disponible en: <http://banrepcultural.org/sites/default/files/87808/09-Cantos-populares-de-mi-tierra-Candelario-Obeso.pdf> (Acceso 21/05/2017).
- Ospina, William
- 1997 De chigüiros y cipreses. Disponible en: http://freud-lacan.com/freud/Champs_specialises/Presentation/De_chiguiros_y_cipreses (Acceso 22/05/2017).
- Pérez Ruiz, Bibian
- 2010 Otras maneras de sentir: feminismos negros, género y estudios literarios en el África subhariana. Disponible en: http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/SERVICIOSGERALES/GABINETE/FOTOS/FOTOSNOTICIAS2009/FEMINISMOSNEGROS.PDF (Acceso 22/05/2017).
- Restrepo, Eduardo
- 2008 Racismo y discriminación. Disponible en: www.researchgate.net/publication/265978894_Racismo_y_discriminacion (Acceso 15/05/2017).
- Rodríguez Bello, Luisa y César Villegas
- 2008 Una mirada estética a la lectura y la escritura, desde Bajtín. Disponible en: www.scielo.org/ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-00872008000200005 (Acceso 11/02/2017).
- Rodríguez, Pilar
- 2011 Feminismos periféricos. *Revista Sociedad y Equidad*. (2). Disponible en: www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/14426/14762 (Acceso 22/05/2017).
- Señal Colombia
- 2014 “Invisibles”. Video de YouTube, 24: 55. Publicado [octubre 2014]. www.youtube.com/watch?v=VIirhG4WC_8&list=PLdRQxCJRB6fciVn_u3prvNgkV62Cw3Kn1
- Wallerstein, Immanuel
- 2009 “Leer a Fanon en el siglo XXI”. En: *Piel negra, máscaras blancas*, pp 29-37. Madrid: Akal.