

# Resistencia y agencia en personajes femeninos afro- descendientes del nuevo cine caribeño

*Resistance and Agency  
in Afro-descendant Female Characters  
of the New Caribbean Cinema*

PATRICIA VALLADARES-RUIZ

valladpa@uc.edu

<https://orcid.org/0000-0003-4903-1142>

*University of Cincinnati,  
EE.UU.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
septiembre 17, 2021

FECHA DE APROBACIÓN  
marzo 14, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i24.384](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i24.384)

RESUMEN / A partir del tratamiento de personajes de mujeres afrodescendientes en tres largometrajes caribeños –*Miriam miente* (Natalia Cabral y Oriol Estrada, 2018), *Angélica* (Marisol Gómez-Mouakad, 2016) y *Keyla* (Viviana Gómez Echeverry, 2017)–, este artículo examina cómo las tensiones raciales, genéricas y sexuales revelan dinámicas relacionales resultantes de la experiencia colonial. Tanto en el ámbito público como en el íntimo, las interacciones de los personajes estudiados denuncian desigualdades y conflictos sociales e inscriben estrategias de agencia y resistencia. Al exponer la prevalencia del régimen patriarcal y pigmentocrático, estas películas se distancian de los tratamientos hipersexualizados y degradantes presentes en la tradición cinematográfica regional, al tiempo que proponen nuevos modelos de representación.

PALABRAS CLAVE / cine caribeño, mujeres afrocaribeñas, República Dominicana, Puerto Rico, Colombia, cultura raizal.

ABSTRACT / This article analyzes the cinematic representation of Afro-Caribbean female characters in three feature films: Natalia Cabral and Oriol Estrada's *Miriam Lies* (2018), Marisol Gómez-Mouakad's *Angélica* (2016), and Viviana Gómez Echeverry's *Keyla* (2017). It examines how the racial, generic, and sexual tensions reveal relational dynamics resulting from the colonial experience. In both public and intimate settings, these characters denounce inequalities and social conflicts, while reasserting resistance and reclaiming agency. By portraying the pervasiveness of patriarchal and pigmentocratic regimes, these films distance themselves from previous hypersexualized and degrading depictions of women of color in Caribbean cinema.

KEYWORDS / Caribbean Cinema, Black Female Characters, Dominican Republic, Puerto Rico, Providence, Colombia, Raizal Culture.



*Miriam miente*  
(Natalia Cabral y Oriol Estrada, 2018).

**E**l cine caribeño revela un reciente auge, aunque todavía marginal, en la representación de subjetividades femeninas afrodescendientes que, hasta la fecha, no ha recibido suficiente atención por parte de la crítica especializada. La creciente participación de mujeres cineastas y guionistas ha sido instrumental en la inscripción de estos personajes en las producciones audiovisuales de la última década<sup>1</sup>. Este artículo plantea un acercamiento crítico a tres largometrajes caribeños –*Miriam miente* (Natalia Cabral y Oriol Estrada, 2018), *Angélica* (Marisol Gómez-Mouakad, 2016) y *Keyla* (Viviana

<sup>1</sup>Entre las producciones audiovisuales de tema afrocaribeño que han gozado de mayor exposición en el siglo XXI destacan los largometrajes cubanos *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001) y *El rey de La Habana* (del director español Agustí Villaronga sobre la novela homónima de Pedro Juan Gutiérrez, 2015) y *Sergio y Serguéi* (Ernesto Daranas, 2017). En este catálogo es necesario subrayar producciones de la documentalista afrocubana Gloria Rolando, como el tríptico *1912: Voces para un silencio* (2010–2013) –sobre el levantamiento armado de los miembros del Partido Independiente de Color a principios del siglo XX– y su medimetraje docuficcional *Diálogo con mi abuela* (2016). En el ámbito dominicano descuellan el largometraje de ficción *Dólares de arena* (Laura Guzmán e Israel Cárdenas, 2014) y el documental *Stateless* (Michèle Stephenson, 2020) sobre el legado de las políticas antihaitianistas de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo. En cuanto a las producciones audiovisuales del Caribe continental son de necesaria mención los largometrajes dramáticos *Pelo malo* (Mariana Rondón, Venezuela, 2013), *El Piedra* (Rafael Martínez Moreno, Colombia, 2018) y *Ceniza negra* ambientado en una comunidad afrocostarricense de la costa caribeña (Sofía Quirós, 2019).

Gómez Echeverry, 2017)– con el propósito de explorar cómo el tratamiento creativo de las tensiones raciales, sociales, genéricas y sexuales revelan las dinámicas de poder resultantes de la experiencia colonial. En este artículo presto particular atención a las dinámicas relacionales de las esferas íntimas y públicas en las que intervienen las protagonistas de estas historias; las expresiones de racismo de menor intensidad en el ámbito familiar; los efectos de la discriminación racial en el desarrollo de subjetividades afrodescendientes (la adolescencia de Miriam, la juventud de Keyla y la adultez temprana de Angélica); y las estrategias de empoderamiento y agencia de estos personajes.

Al denunciar un contrato social apuntalado en el orden racial, estas películas se distancian del tratamiento hipersexualizado y degradante de las subjetividades femeninas afrocaribeñas que encontramos en prácticas culturales anteriores. Me refiero aquí a iniciativas como las impulsadas en Puerto Rico por la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) en las que, de acuerdo con Dania Abreu-Torres (2015), se promueven un ideal nacional y una aparente tolerancia racial que se apoya en “la nostalgia rural y un mestizaje preferiblemente blanqueado” (p. 137). En el caso cubano, los lineamientos ideoestéticos revolucionarios condenaban la representación de discriminaciones raciales contemporáneas, por considerarlas lastres de un sistema burgués y colonial que ya se creía erradicado tras las reformas del nuevo proyecto sociopolítico<sup>2</sup>. En el contexto venezolano, por citar otro ejemplo, a lo largo del siglo XX y hasta principios del XXI, abundaron las representaciones exotizantes de afrodescendientes, indígenas y mestizos –siempre escasas y en contraste con la blancura hegemónica– en las que se normalizaba la percepción social de desigualdades heredadas del período colonial (Valladares-Ruiz, 2013, pp. 249–250).

<sup>2</sup>Estas prácticas represivas predominaron durante las primeras tres décadas de la Revolución cubana, antes del proceso de aperturismo que impulsó Abel Prieto, tras asumir el Ministerio de la Cultura en 1997.

Las muestras examinadas en este artículo se suman a un corpus de representaciones cinematográficas de mujeres afrodescendientes que denuncian prácticas racistas y sexistas. Tales son los casos de las películas españolas *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *Flores de otro mundo* (Icár Bollaín, 1999), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), así como la mencionada coproducción hispanodominicana *El rey de La Habana* y, entre otras, la tragicomedia cubana *Entre ciclones* (Enrique Colina, 2003)<sup>3</sup>. A diferencia de estos ejemplos, en *Miriam miente*, *Angélica* y *Keyla*, los personajes de mujeres afrodescendientes ocupan un papel protagónico cuyas acciones –además de cuestionar el esencialismo racial– reflexionan sobre el racismo intrafamiliar, el endorracismo y la exaltación de la blancura. En las siguientes intervenciones críticas examino cómo estos personajes denuncian desigualdades y conflictos sociales, inscriben dinámicas de poder y resistencia, al tiempo que proponen nuevos modelos de representación de subjetividades femeninas afrocaribeñas.

## MIRIAM MIENTE (2018)

Esta coproducción hispanodominicana es el primer largometraje de ficción de Natalia Cabral (República Dominicana, 1981) y Oriol Estrada (España, 1983). Anteriormente codirigieron *Tú y yo* (2014) y *El sitio de los sitios* (2016), documentales que comparten su interés por explorar conflictos sociales en la República Dominicana, así como el ritmo narrativo lento y la vocación intimista. *Miriam miente* ha sido celebrada tanto por la crítica especializada como en el circuito de festivales. Entre sus reconocimientos destacan el Colón de Oro a la mejor película en el Festival Iberoamericano de Huelva, el Premio Alma del Festival de

<sup>3</sup>Sobre el tratamiento de estereotipos racistas y sexistas en la representación de subjetividades afrocaribeñas en el cine español contemporáneo pueden consultarse los estudios de Carmen de Urioste (2000), Rosalía Cornejo-Parriego (2002), Isolina Ballesteros (2005), Ana Corbalán (2011) y Cristina Carrasco (2011).

Gijón y el Premio Revelación de la Crítica Francesa en el Festival Latinoamericano de Toulouse (*Miriam miente* suma siete premios más en la República Dominicana, 2017).

Este drama explora la crisis identitaria de Miriam (interpretada por la actriz novel Dulce Rodríguez) y los conflictos sociales de su entorno más cercano. La protagonista es una adolescente mulata, introvertida y de clase media. En contrapartida, Jennifer (Carolina Rohana) –su mejor amiga y confidente– es blanca, extrovertida y de la burguesía dominicana. Ambas se preparan para celebrar sus quince años juntas, un evento que en varios países latinoamericanos simboliza la presentación en sociedad de la cumpleañera y la transición a la vida adulta. Para Tere, la madre de Miriam, la fiesta le ofrece la posibilidad de mostrar su poder adquisitivo a sus allegados y estrechar lazos con el entorno burgués de la otra cumpleañera. Tere embarca así en un pulso con Claudia, la madre de Jennifer, para ver quién alcanza el mayor grado de ostentación en la fiesta [FIGURA 1].

En *Miriam miente*, Cabral y Estrada interpelan la prevalencia del orden colonial pigmentocrático y la discriminación sociorracial en la República Dominicana. La vida de la protagonista transcurre en la casa materna, con valores conservadores y donde abundan los comentarios clasistas y racistas<sup>4</sup>. Miriam también pasa buena parte de su tiempo libre en la casa de Jennifer, disfrutando de su compañía en la piscina y ensayando las coreografías de la fiesta. Ocasionalmente, la joven visita a su padre, Fernando, quien vive con su familia afrodominicana. El contraste entre estos tres mundos alimenta las contradicciones con las que lidia la protagonista y que la llevan a cuestionar su identidad.

Para acentuar estas tensiones, Miriam tiene el encargo de cumplir con el sueño de su madre de tener su propia celebración suntuosa de quinceañera, un plan que en su momento

fue interrumpido por su relación con un hombre afrodescendiente y su consecuente condena familiar. Aunque aquel conflicto aún permea la relación entre Tere y Fernando, ningún miembro de la familia se atreve a señalar el prejuicio racista como la principal causa de sus diferencias. Las escenas en las que participan Tere y su hermano reflejan tanto la normalización de la discriminación como su negación<sup>5</sup>. En cuanto a la abuela materna, a pesar de suscribir el colorismo dominante en las conversaciones con sus hijos, no participa en las microagresiones racistas en contra de Miriam y, en contraste con Tere, es pródiga en cariño y atenciones con su nieta.

En las conversaciones con su padre, la protagonista se interesa en conocer más detalles sobre sus diferencias con su difunto abuelo materno. El secretismo de Fernando sugiere un deseo de proteger a su hija de los prejuicios racistas de la familia de Tere:

MIRIAM. ¿Cómo era mi abuelo?

FERNANDO. ¿Mi papá?

MIRIAM. No, el papá de Mami.

FERNANDO. ¿Y eso?

MIRIAM. No sé... Por saber...

FERNANDO. Gordito, cascarrabias, asparentoso. Él se parecía mucho a tu mamá.

MIRIAM. ¿Por qué? ¿Era bueno?

FERNANDO. A mí nunca me quiso. No quería que tu mamá y yo nos casáramos.

MIRIAM. ¿Por qué?

FERNANDO. Mami, come que se enfriía.

MIRIAM. ¿Por qué no te quería?

[Fernando calla y le entrega a Miriam el dinero para la fiesta] (Cabral y Estrada, 2018).

<sup>4</sup>Recientemente, se ha tendido a clasificar estas expresiones racistas como “microrracismos”, “racismos sutiles” o “racismos cotidianos”; Sara J. Reig (2019) las define como “discriminaciones injustificadas presentes en todos los ámbitos de la sociedad” (párr. 65).

<sup>5</sup>De acuerdo con un informe del Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer (2013), uno de los principales impedimentos para la erradicación de la discriminación racista en República Dominicana es “la falta de reconocimiento y la negación por parte... del gobierno de esta cultura discriminatoria, cuya existencia fue constatada [en 2007] por la Relatora Especial de las Naciones Unidas sobre el Racismo, Gay McDougall” (p. 4).



FIGURA 1. *Miriam miente*  
(Natalia Cabral y Oriol Estrada, 2018).

La actitud de Fernando se alinea con el recurso discursivo dominante en la narración a través del cual la discriminación racista es silenciada y, sin embargo, se manifiesta constantemente en la exaltación de la herencia europea, en la condena e invisibilización del componente africano. En el marco del colorismo dominante, la negritud solo es tolerada siempre y cuando esté en tránsito hacia la blancura hegemónica. Bien es sabido que la dictadura (1930–1961) de Rafael Leónidas Trujillo promovió la depuración racial de la sociedad dominicana<sup>6</sup>, por medio de políticas a favor de la inmigración caucásica, el rechazo de la herencia africana y el antihaitianismo<sup>7</sup>.

<sup>6</sup>Para un análisis del blanqueamiento institucional durante el régimen trujillista, consúltese *Trujillo y Haití*, de Bernardo Vega (1995).

<sup>7</sup>A propósito del antihaitianismo como rasgo definitorio de la construcción hegemónica de identidades afrodominicanas, resultan esclarecedoras las aportaciones de Silvio Torres-Saillant: “The discourse of black studies on Dominicans focused almost exclusively on the anti-Haitian and Negrophobic pronouncements of the cadre of intellectuals funded by the government of Generalissimo Rafael Leonidas Trujillo, the dictatorship that kept the population under rigid control for three decades (...) As a result of that emphasis, Dominicans entered the discourse of black studies antithetically to Haitians. The white supremacist Eurocentric leanings of the Trujillo intelligentsia came to represent how Dominicans thought, whereas Haitian

La relación de Fernando y Tere escandalizó a la familia de esta por desafiar las expectativas sociales a favor del llamado “mejoramiento de la raza”. En el presente narrativo, este antecedente determina la reacción de Tere ante la apariencia física de su hija y el temor a un posible rechazo de su entorno social. El personaje de la madre hace varias referencias racistas sobre el cabello rizado de Miriam. Es preciso considerar aquí la relevancia del alisado capilar para las mujeres afrodominicanas. En su estudio sobre la relación entre la cultura de los salones de belleza y la producción identitaria en la sociedad dominicana, Ginetta Candelario (2000) advierte lo siguiente:

The importance of hair as a defining race marker highlights the centrality of beauty practices. Hair, after all, is an alterable sign. Hair that is racially compromising can be mitigated with care and styling. Skin color and facial features, conversely, are less pliant or not as easily altered. That Dominicans have

attitudes were evoked via the exalted heroism and racial self-respect of Toussaint Louverture” (2009, p. 22).

equated whiteness both with lo *indio*, an ethno-racial identity based on identification with the decimated Taino natives of the island that now houses the Dominican Republic, and “lo *Hispano*” or Hispanicity (pp. 129-130).

Para Candelario, la hispanidad es un rasgo distintivo que ha sido usado, por una parte, para distanciar las identidades dominicanas de las haitianas y, por la otra, ha sido explotado como un principio organizador de los imaginarios nacionales dominicanos (2000, p. 130). Algunos ejemplos de esto son las escenas en la piscina de la casa de Jennifer –en las que Miriam se preocupa por mantener su cabello seco para evitar que se encrespe más– y los comentarios de Tere: “podrás ir a la peluquería a arreglarte ese pelo” y “al fin te pusieron el pelo bello [alisado]; no cojas mucha brisa para que te dure” (Cabral y Estrada, 2018). De este modo, el blanqueamiento compulsivo como componente esencial de la construcción identitaria de Miriam lacera su ya tambaleante autoestima [FIGURA 2].

En esta línea, las constantes microagresiones de su madre alimentan las inseguridades de la protagonista. Si en la casa de su padre, Miriam comparte con sus familiares afrodescendientes y baila canciones del repertorio afrocaribeño –como “Llorarás”, de *La Dimensión Latina* (1974)–, las conversaciones de sobremesa de su familia materna idealizan la blancura y le atribuyen rasgos asociados al refinamiento y a la alta sociedad. El siguiente diálogo entre Tere y la abuela ilustra esta postura:

ABUELA. Esa mujer tiene un orgullo con esa hija...

TERE. Es que es muy bonita Marisol, muy bonita. Tiene unos ojos azules lindísimos. Eso viene heredado de sus abuelos y tatarabuelos que eran españoles.

ABUELA. De que son finos, son finos  
(Cabral y Estrada, 2018).

Desde el espacio íntimo, la madre y la abuela de Miriam contribuyen a la representación positiva de un personaje ausente a partir de rasgos raciales asociados al canon de belleza occidental y aparentemente inalcanzables para la joven protagonista.

Incluso en el ámbito público, Tere es incapaz de controlar sus prejuicios cuando se opone a que su hija ensaye la coreografía de la fiesta con un joven afrodescendiente. La protagonista, carente de agencia, permanece sujeta a la voluntad de su madre, quien le impide expresar cómo desearía presentarse en la fiesta o con quién preferiría bailar [FIGURA 3].

El racismo de Tere resuena en la propia Miriam cuando esta deja plantado a Jean-Louis, su enamorado de Internet, tras descubrir que es negro y de clase baja. En los diálogos virtuales que sostienen Miriam y Jean-Louis no llegan a describirse físicamente; en respuesta, ambos suponen la blancura de su interlocutor/a<sup>8</sup>. Al constatar su error y siendo consciente del racismo familiar, Miriam teme que su madre desaprobe su relación con un chico de tez tan o más oscura que la suya. Para mitigar sus miedos, la joven le pregunta a Jennifer cómo reaccionaría su madre si supiera que “Jean-Louis no es lindo”, es decir, que no es blanco. La manifestación del racismo internalizado de la protagonista marca el punto de quiebre de la narración. A partir de ese momento, Miriam miente a su entorno constantemente para justificar la inesperada ausencia de Jean-Louis en los ensayos de las coreografías para la fiesta.

A pesar de sus temores, Miriam cuestiona y desafía el sistema de valores de su familia materna. Como resultado de su proceso de maduración emocional, Miriam se enfrenta a su tío y a su madre cuando celebran la idea de que Jean-Louis sea “rubio y de ojos azules”, pues así Miriam podría “arreglar la raza”. Ella responde categóricamente que “la apariencia no es lo más importante” ante la reprobación de su tío. Este esfuerzo de afirmación entra en pugna con el prejuicio racista de estos personajes. De nuevo se evidencia que la dinámica familiar está condicionada por la voluntad de blanqueamiento

<sup>8</sup>En el contexto social representado, la normalización de rasgos como la blancura, la delgadez o la heterosexualidad hace que estos se asuman *a priori*. Sin embargo, lo contrario –la no blancura, la gordura, la homosexualidad o la diversidad motriz, por ejemplo– está sujeto a una declaración por parte del individuo en cuestión.



FIGURAS 2 y 3. *Miriam miente*  
(Natalia Cabral y Oriol Estrada, 2018).

y, en suma, por las jerarquías sociales y raciales vigentes desde la formación colonial dominicana.

En contrapartida, la promesa de concordia interracial es promovida por el vínculo afectivo entre Miriam y Jennifer. Ambas se apoyan mutuamente para sobreponerse a sus respectivos conflictos familiares, la presión social de sus compañeras y los primeros desengaños amorosos. La relación entre ambas adolescentes apuntala el efecto de circularidad de la narración. Al igual que al inicio de la película, Miriam y Jennifer comparten un momento de complicidad en la última escena. Tras el rechazo de Jean-Louis<sup>9</sup>, Miriam se retira de la fiesta. Jennifer va a su encuentro y terminan cantando socarronamente “Las pequeñas cosas” (“peino mi cabello/aunque no lo crean/veo en el espejo/que no soy tan fea”)<sup>10</sup>, un motivo recurrente en *Miriam miente* que opera como una invitación a la autoaceptación.

## ANGÉLICA (2016)

Con un tono intimista, la ópera prima de Gómez-Mouakad narra la historia de una joven afincada en Nueva York que regresa a Puerto Rico para acompañar a Wilfredo, su padre convaleciente. El largometraje aborda la relación conflictiva entre Angélica y su madre, Ángeles. El principal combustible de las tensiones entre ambos personajes es el choque entre los prejuicios racistas, clasistas y sexistas de la madre y la defensa apasionada del libre albedrío por parte de la protagonista [FIGURA 4].

A lo largo de la narración se contraponen fragmentos de la cotidianidad de Angélica en Nueva York y en su casa familiar en la isla. Su vida como inmigrante transcurre entre un empleo modesto en un taller de costura y un vínculo sentimental con

José, un hombre sexista y condescendiente. Su convivencia revela papeles tradicionales de género y evidencia maltratos psicológicos y físicos. A su regreso a Puerto Rico, la toxicidad de esta relación encuentra eco en las microagresiones de Ángeles en contra de su hija.

Las discusiones entre ambas son la consecuencia de la reprobación de Ángeles de los proyectos profesionales, el concubinato, la imagen corporal, la indumentaria y los peinados de su hija. Ángeles no acepta que Angélica sea una mujer adulta con agencia y al mando de su propia vida. El retorno de Angélica a la casa familiar exacerba el talante controlador de Ángeles. En respuesta, la protagonista se rebela contra el sistema de valores conservadores, sexistas y racistas de su madre. Sin embargo, entre las expresiones autoritarias se entremezclan muestras ocasionales de afecto por parte de Ángeles. Estos gestos dan cuenta del desamparo de la madre ante la enfermedad de su esposo, el reconocimiento de su propia finitud y la frustración que le supone no poder imponer su voluntad sobre la de su hija.

A semejanza de la protagonista de *Miriam miente*, Angélica se cree portadora de una identidad racial socialmente indeseable, tanto en la esfera pública como en la privada. Al abandonar una mulatez en tránsito hacia la blancura, la protagonista se convierte en un sujeto disidente del paradigma racial dominante. Para Ángeles la renuncia de su hija al proceso de blanqueamiento es una actitud ininteligible que asocia a su abandono del hogar materno como consecuencia de la experiencia migratoria. Las agresiones racistas en contra de Angélica ocurren mayoritariamente en el espacio familiar y exponen esa herida histórica a la que se refiere Alan West-Durán (2005, p. 58)<sup>11</sup> [FIGURA 5].

<sup>9</sup>En la secuencia final de la película, Miriam invita Jean-Louis a su fiesta. Al constatar que su enamorada tampoco es blanca, el chico replica el gesto de la protagonista y abandona la fiesta ante la mirada atenta de Miriam.

<sup>10</sup>“Las pequeñas cosas”, de la cantautora argentina Amanda Miguel (1984), fue popularizada en la República Dominicana en los años ochenta del siglo pasado por la agrupación merenguera Las Chicas del Can, compuesta en su totalidad por mujeres.

<sup>11</sup>En su estudio de la representación de personajes racializados en la literatura puertorriqueña, West-Durán sugiere que en la construcción social de la mulatez –como versión blanqueada de la negritud– hay una renuncia al gozo simbólico asociado al componente negro: “Mulatz is a way of keeping enjoyment under the law, under the pleasure principle, under Whiteness. And yet mulatz is always a reminder of how pleasure gave way to jouissance, of the Other, of the presence of trauma (miscegenation as rape), of the return of the wound that we have refused to heal” (2005, p. 58).



FIGURAS 4 y 5. *Angélica*  
(Marisol Gómez-Mouakad, 2016).

A su retorno precipitado a Puerto Rico, Ángeles la recibe con comentarios sobre su delgadez y su vestimenta. Para la madre, su hija no es suficientemente hermosa, refinada o blanca. Ángeles insta a su hija a emprender el esfuerzo blanqueador que se espera de ella y que le permita situarse en un lugar más privilegiado en la jerarquía social. Para conformarse con las expectativas sociales predominantes en la isla y presentarse como un sujeto normativo, Angélica debe alisar su cabello, además de llevar atuendos y accesorios que no la destaquen de otras mujeres de su edad<sup>12</sup>. Recojo a continuación algunos ejemplos de los comentarios racistas de Ángeles:

ÁNGELES. ¿Y qué es eso que tú tienes ahí?

ANGÉLICA. Un piercing.

ÁNGELES. Ay, nena, eso no me gusta.

CARLOS. Mira, ¿y eso no te molesta pa' comer?

ANGÉLICA. No.

ÁNGELES. ¿Y esas pasiones<sup>13</sup> que meten miedo?

[Angélica abandona el salón sin responderle a su madre]  
(Gómez-Mouakad, 2017).

ÁNGELES. ¿Por qué no vas a que la vecina de la esquina te alise ese pelo? Se te ve mucho mejor lacio.

ANGÉLICA. ¿La vecina que tanto críticas, mamá? A mí me gusta el pelo así (Gómez-Mouakad, 2017).

Aunque el padre —un afrodescendiente de cabello encrespado— le pide a Ángeles que cese los reproches, este cierra

su intervención afirmando que Angélica sería más atractiva si llevara el cabello alisado<sup>14</sup>.

Es evidente que el vínculo entre el padre y la hija es muy estrecho y ambos demuestran explícitamente el amor que se profesan. Wilfredo y Angélica construyen una alianza cómplice que los distancia y protege de otros miembros de la familia, como la propia Ángeles y su hermano Carlos. Sin embargo, como consecuencia de su racismo internalizado, para el personaje de Wilfredo la feminidad afrodescendiente debe someterse a un permanente proceso de blanqueamiento para ser tolerada y socialmente aceptada<sup>15</sup>. Por su parte, Ángeles intenta proteger a su hija del rechazo social que supone la exposición flagrante de su negritud y, al hacerlo, pretende preservar la jerarquía racial que Angélica desafía. La madre impone insistentemente un modelo de feminidad sustentado en un ideal de mujer blanca como portadora y reproductora de valores hegemónicos. En su defensa de la estética dominante, Ángeles le reclama a su hija que haya regresado de los Estados Unidos con el cabello rizado<sup>16</sup>. Tras la muerte del padre —mediador de los conflictos entre Angélica y Ángeles—, madre e hija discuten de nuevo acerca del cabello de la protagonista:

ÁNGELES. Ay, ese pelo. ¿Cuándo te vas a hacer algo con ese pelo?

ANGÉLICA. ¿Es un problema lo que yo haga con mi pelo?

ÁNGELES. No te queda bien.

ANGÉLICA. Es como yo lo quiero. ¿Por qué no lo entiendes? ¡Yo no salí como tú querías!

ÁNGELES. Eso no es verdad  
(Gómez-Mouakad, 2017).

<sup>12</sup>En su análisis de la búsqueda del ideal de belleza blanco en el contexto estadounidense, Joy DeGruy asocia estas prácticas de blanqueamiento a la adopción del sistema de valores del amo esclavista, un síntoma de lo que denomina el “síndrome postraumático del esclavo”: “When owners had children by their black mistresses, the owners would allow these offspring to work and sometimes live in their homes. Naturally, these slaves usually had lighter skin and straighter hair; and the lighter and the straighter the better, from the owner’s point of view. Light skin and straight hair rapidly became associated with an improved quality of life” (2017, p. 117).

<sup>13</sup>El eufemismo “pasiones” sustituye a los términos “pasas” o “pasurín”, que Ángeles también emplea para referirse al cabello de su hija. A menudo usado despectivamente, el *Diccionario de americanismo* (2010) define “pasurín” como un “pelo extremadamente rizado, de textura reseca y con tendencia a partirse, asociado a la raza negra”.

<sup>14</sup>Los comentarios de la madre —y ocasionalmente del padre— a propósito de la apariencia de Angélica persiguen la imitación de un ideal de belleza apoyado en la supremacía blanca. En su estudio sobre este tema, bell hooks (2001) sostiene que el alisado del cabello persigue convencer a las personas negras de que su físico no es aceptable ni mucho menos hermoso. Para hooks, el alisado del cabello de las mujeres afrodescendientes es un gesto de complicidad con una política lacerante de dominación (p. 115).

<sup>15</sup>El personaje de Wilfredo suscribe la idea de que el cabello —para decirlo con Peter Wade (2010)— es uno de los rasgos físicos mutables cuya alteración impacta la construcción social de las subjetividades afrodescendientes (p. 19).

<sup>16</sup>En las primeras escenas que tienen lugar en Nueva York y en la primera visita a Puerto Rico, vemos a Angélica con el cabello alisado.



FIGURA 6. *Angélica*  
(Marisol Gómez-Mouakad, 2016).

En un arrebato de frustración y rebeldía, Angélica responde al reclamo de su madre rapándose el cabello, un gesto que su madre rechaza alarmada [FIGURA 6]:

ÁNGELES. Angélica, ¿qué hiciste? Tu pelo...  
ANGÉLICA. Ya no va a ser un problema, mami  
(Gómez-Mouakad, 2017).

Con todo, la reacción de Angélica no consigue amainar las fricciones con su madre. Las expectativas de Ángeles a propósito de los proyectos laborales y, más particularmente, la vida amorosa de su hija también son una fuente de conflicto entre ambas.

En cuanto a esto último, la relación de Angélica con José ilustra el conflicto resultante de opresiones sexistas, clasistas y racistas. José es un hombre blanco de origen puertorriqueño, controlador e inseguro. En una de las primeras interacciones entre ambos, el personaje de José pretende normalizar una agresión sexista y racista ocurrida en el lugar de trabajo de Angélica, apoyándose para ello en los valores patriarcales y en sus prejuicios racistas:

JOSÉ. ¿Cómo te fue?  
ANGÉLICA. Hoy en el trabajo...  
JOSÉ. ¿Qué fue? ¿Qué fue?  
ANGÉLICA. Ese estúpido se atrevió a decir un comentario racista a una modelo negra.  
JOSÉ. Ese mundo es así, Angélica. *So...* ¿Qué le dijo?  
ANGÉLICA. *Que todas éramos hot blooded.*  
JOSÉ. ¿Y qué más? *That's it?* ¿Qué hay de malo con eso, Angélica? *Cool down, negra. ¡Tú eres hot blooded! Eso no es nada. Cool it down, baby. So...* Peores cosas he escuchado yo  
(Gómez-Mouakad, 2017).

En el transcurso de la película asistimos a una evolución de los mecanismos de respuesta de la protagonista a los comentarios discriminatorios de su pareja. En una escena posterior, José le reclama a Angélica su cambio de peinado, “sus loqueiras”, que no haya preparado la comida a tiempo, las compras que hace con su salario y que viaje a Puerto Rico a acompañar a su padre enfermo. La actitud de José detona el anhelo emancipador de Angélica, quien decide volver a Puerto Rico y replantearse sus planes laborales. Ante la imposibilidad de hacerla regresar a Nueva York, José se presenta en la casa

familiar. El encuentro culmina en un arrebato violento por parte de José y la ruptura definitiva.

Una incipiente relación de Angélica con Juan –un hombre afrodescendiente y amigo de la juventud– también desata la alarma racista de Ángeles. Hay que tomar en cuenta que su matrimonio interracial con Wilfredo no solo no reprime el impulso racista de Ángeles, sino que lo agrava<sup>17</sup>. El conservadurismo de la madre se manifiesta repetidamente en la película. Así lo vemos en su temor a que Angélica se quede “jamona” (soltera), en la desaprobación de su concubinato con José y en el rechazo de la relación con Juan, pues obstruiría los planes de blanqueamiento y ascenso social que tanto desea para su hija.

El recrudecimiento de los conflictos entre ambas acentúa el sentimiento matrofóbico de Angélica. Su progresiva liberación emocional es una reacción al modelo de mujer que representa el personaje de Ángeles. En *Of Woman Born*, Adrienne Rich (1986) parte del concepto de “matrofobia” de Lynn Sukenick (“the fear not of one’s mother or of motherhood but of *becoming one’s mother*” [1973, p. 519]) para analizar el efecto liberador que ejerce en la heroína de *A Proper Marriage*, de Doris Lessing:

Matrophobia can be seen as a womanly splitting of the self, in the desire to become purged once and for all of our mothers’ bondage, to become individuated and free... Our personalities seem dangerously to blur and overlap with our mothers’; and, in a desperate attempt to know where mother ends and daughter begins, we perform radical surgery (Rich, 1986, p. 236).

Tanto en *Angélica* como en *Miriam miente*, los personajes de las madres narcisistas operan como vigilantes y perpetuadoras de la hegemonía racial y patriarcal. La expresión performativa del racismo intrafamiliar se manifiesta como

<sup>17</sup>El personaje de Angélica le reprocha a su madre que desconozca los logros deportivos de su padre y que menosprecie a los sujetos afrodescendientes. Su denuncia activa del racismo es proporcional a la creciente articulación performativa de su negritud.

un gesto que busca amparar a las protagonistas de la exclusión social<sup>18</sup>. En el largometraje de Gómez-Mouakad (2016), asistimos a la transformación de Angélica –siempre en oposición a la figura materna– a partir de su regreso al hogar familiar. El reencuentro con Ángeles le permite saldar deudas pendientes, afirmar su independencia y distanciarse de una feminidad resignada y sumisa que hasta entonces le había impedido materializar sus proyectos profesionales y, finalmente, terminar su relación enfermiza con José.

Como parte de su búsqueda identitaria, Angélica emprende un viaje largamente postergado a París con el propósito de incursionar en la industria de la moda. Motivada por su egoísmo y temerosa de la soledad, Ángeles intenta disuadir a su hija al compartirle sus propias inseguridades: “¿A París? Pero si tú ni siquiera hablas francés... Tan lejos... Ya no eres tan jovencita como para empezar de nuevo y la vida no es eterna” (Gómez-Mouakad, 2016). Al hacerlo, la madre subestima una vez más la capacidad de Angélica para hacerse cargo de su vida. A pesar del tono esperanzador del final de la narración, para Angélica la única vía para alcanzar su satisfacción personal y profesional es por medio del abandono del hogar materno y Puerto Rico.

## KEYLA (2017)

*Keyla* es el primer largometraje realizado en la isla caribeña de Providencia<sup>19</sup>, perteneciente al archipiélago colombiano de San Andrés, Providencia y Santa Catalina<sup>20</sup>. Dirigida, producida y protagonizada por mujeres, *Keyla* narra la his-

<sup>18</sup>Con la imposición de prácticas de blanqueamiento a sus hijas, las madres de *Miriam miente* y *Angélica* también buscan protegerse a sí mismas del rechazo social.

<sup>19</sup>A finales de 2020, el paso del huracán Iota arrasó con la isla de Providencia y causó graves daños en el 98% de la infraestructura local.

<sup>20</sup>En 2017, se estrenó *El día de la cabra*, de Samir Oliveros, también producido en Providencia y el primer largometraje colombiano en criollo isleño, la lengua de los raizales.

toria de una joven raizal<sup>21</sup> que, poco antes de cumplir dieciocho años, pierde a su padre en alta mar.

Viviana Gómez Echeverry construye una narración intimista en la que los paisajes y actores naturales isleños sopor-tan la carga dramática. Las imágenes paradisíacas contrastan con la representación de conflictos sociales derivados de la inmigración<sup>22</sup>, el turismo<sup>23</sup>, las tensiones interculturales y el abandono estatal. Según la directora:

Es muy común que haya familias rotas porque los turistas se enamoran de los isleños, tienen niños y después deciden regresar a sus países de origen. Pasa también que en muchas familias hay un hombre que está perdido, muerto o en una cárcel; no solo porque Providencia es un lugar estratégico para la navegación, sino porque históricamente han sido piratas y algunos llevan drogas a Centroamérica (Arcila, 2018, párr. 8).

Aquí también nos encontramos con una familia desestructurada. Tras el abandono de su madre, Keyla encuentra en su padre (Breggie) su principal fuente de afecto y sustento. La joven se niega a aceptar su muerte y lo busca incansablemente. En su infancia, la protagonista enfrenta a la pérdida de una segunda figura materna, Helena, la entonces pareja española de su padre. Como consecuencia de la ruptura, Helena parte a España embarazada del hijo de ambos, Francisco.

Keyla llega a la adolescencia como el único sujeto femenino de su pequeño núcleo familiar, constituido por su padre y su tío Richard. Solo la vemos frecuentar a otros muchachos de

la isla –todos varones– y a su novio, Sony. En este ambiente predominante masculino, Keyla crece como una chica independiente y diligente, que anhela abandonar la isla para estudiar psicología en Cartagena de Indias [FIGURA 7].

En los días que siguen la desaparición de Breggie, nos adentramos tanto en el espacio íntimo de Keyla como en su deambular por Providencia, que introduce elementos de la cultura, economía, religión y política insulares derivadas de las experiencias coloniales y neocoloniales. En este contexto, destacan la representación de subjetividades genéricas y nacionales en conflicto. A través de su proceso de búsqueda y afirmación de su identidad, Keyla hace suya una femi-nidad protectora que construye en oposición a sus anteriores modelos femeninos (su madre y Helena). En contraste con el abandono de estas mujeres, Keyla se aferra a la idea de conseguir a su padre. En esta empresa, la protagonista acude constantemente a la estación de guardacostas en busca de noticias sobre el paradero de Breggie y rechaza que otros miembros de su entorno no compartan su estado de alarma.

El encuentro con su hermano Francisco abona el terreno para la expresión de su empatía, su afán de protección y su orgullo por el legado cultural raizal. Keyla comparte con Francisco su gusto por la cocina insular, las historias que su padre le contara sobre las invasiones de piratas en Providencia<sup>24</sup>, los cantos y bailes de su gente, así como su pasión por el mar. Como consecuencia de ello, su hermano desarrolla un vínculo emocional con la imagen de un padre desconocido y un sentido de pertenencia. Asimismo, el chico entra en conflicto con su madre por considerarla un obstáculo para sus planes de quedarse en la isla. Hasta entonces, Helena había evitado el contacto de Francisco con su padre y Providencia para protegerlo de un modo de vida otro que, a su juicio, lo

<sup>21</sup>El etnónimo “raizal” hace referencia a la población afrodescendiente y bautista del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Catalina.

<sup>22</sup>La declaración de las islas como Puerto Libre impulsó una industria turística depredadora, prácticas extractivistas y la sobrepoblación del archipiélago. Asimismo, la infraestructura precaria y la desasistencia estatal han contribuido a la degradación del ecosistema y han afectado negativamente la agricultura local. Para un análisis detallado de este tema, consúltese el artículo de Johannie L. James Cruz (2013).

<sup>23</sup>El estudio de Jesús D. Salas y Caterina Tucci (2020) ofrece un acercamiento panorámico a la explotación turística como dispositivo de ejercicio de la soberanía nacional en el Archipiélago de San Andrés, Providencia y Catalina.

<sup>24</sup>Richard le dice a su sobrino Francisco orgullosamente que son descendientes de “los piratas más temidos”: “¡Tú también tienes sangre pirata! ¿No ves tu apellido? ¡Hawkins!” (Gómez Echeverry, 2017). Por su parte, Keyla comparte con su hermano el más preciado legado de su padre, un mapa con indicaciones para encontrar un tesoro del pirata galés Henry Morgan (1635–1688).



FIGURA 7 y 8. **Keyla**  
(Viviana Gómez Echeverry, 2017).

privaría de la felicidad. Keyla asocia este gesto al rechazo de su etnicidad raizal por parte de una mujer blanca y europea:

KEYLA. Lo peor de todo es que ni le contaste a mi hermano que yo existía. ¿Qué clase de madre hace eso?

HELENA. Una que ama a su hijo y le quiere dar una vida mejor.

KEYLA. ¿Tan malos te parecemos? ¿Porque no somos unos  *fucking*  pañas<sup>25</sup> no valemos la pena?

(Gómez Echeverry, 2017).

El tratamiento creativo de las relaciones heteronormativas también está marcado por las tensiones étnicas y la herencia colonial. Las turistas blancas son el principal objeto de deseo de los personajes de Breggie, Richard y Sony. En su estudio sobre la representación de dinámicas identitarias en Providencia, Adriana Rosas se apoya en Frantz Fanon para explicar la preferencia de los isleños por las mujeres foráneas como “un regreso a la antigua colonia inglesa que alguna vez fueron” (2019, p. 68). Otros factores que influyen en este fenómeno son la erotización de la alteridad europea y la posibilidad de ascenso social que se asocia a la emigración. El personaje de Helena reproduce el estereotipo de los hombres isleños como portadores de una sexualidad compulsiva y culturalmente predispuestos a la promiscuidad. En un diálogo con Helena, la protagonista rechaza esa dinámica relacional y le confiesa que dejará a Sony, tras descubrirlo cortejando a una turista blanca [FIGURA 8].

Otro aspecto relevante en la narración es la representación de una identidad nacional quebradiza y en constante tensión. En varias escenas, los noticieros de la Radio Nacional de Colombia hablan de la disputa territorial entre Nicaragua y Colombia sobre la soberanía de las islas de San Andrés,

<sup>25</sup>De acuerdo con Raquel Sanmiguel, “se denomina ‘pañá’ al hispanohablante y sus descendientes, en particular a los colombianos provenientes de tierras continentales (frecuentemente llamados simplemente ‘continentales’). Dependiendo del contexto de uso y del tono empleado, el término puede adquirir una función excluyente y despectiva en relación con los derechos especiales que tiene el grupo étnico sobre el territorio insular” (2016, párr. 14).

Providencia y Santa Catalina<sup>26</sup>. Cada vez que esto sucede, Keyla apaga la radio impulsivamente. De igual manera reacciona cuando suena el himno nacional de Colombia. Al escuchar la noticia sobre el conflicto diplomático, Helena le pregunta a Richard al respecto:

HELENA. Acabo de escuchar que estas islas podrían ser parte de Nicaragua.

RICHARD. Eso siempre ha sido así, pero Colombia no se las va a dejar quitar.

HELENA. Tampoco es que Colombia haga mucho por vosotros ahora... ¿Por qué apagas la radio? [dirigiéndose a Keyla]. Tu tío y yo la estábamos escuchando, además pueden decir algo de Breggie.

KEYLA. ¿Qué van a decir de mi papá en la Radio Nacional? Además, a mí me importan un carajo Colombia y Nicaragua.

HELENA. Pues en algún país tendrán que quedar estas islas. ¿No crees?

RICHARD. O independientes, ¿no?  
(Gómez Echeverry, 2017)<sup>27</sup>.

Al desarraigo con Colombia, se suma el uso de la lengua criolla como herramienta de resistencia de la población raizal ante el dominio neocolonial. Como una estrategia para afianzar la soberanía sobre el territorio insular, el Estado colombiano desarrolló un plan de integración nacional que contempla la imposición de la fe católica sobre la protestante, la lengua española sobre la criolla y una mayor

<sup>26</sup>En 2001, Nicaragua interpuso una demanda en la que reclamaba el Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, además de las islas de Alburquerque, Bajo Nuevo, Quitasueño, Roncador, Serrana, Serranilla y Sureste. En 2012, la Corte de La Haya emitió un fallo en el que confirmaba la soberanía de Colombia sobre estas islas.

<sup>27</sup>De acuerdo con Dario Rannoichiari y Gloria Calabresi, la comunidad afrodescendiente del archipiélago siguió el modelo de los garífunas para definirse como una población autóctona (raizal) —en lugar de “afrocolombianos”— en reconocimiento a la particularidad de su propio devenir histórico y, para algunos, como un rechazo al proceso de colombianización impulsado por el poder político central: “Assertion of the ethnonym ‘Raizal’ as a means of defining the descendants of settlers prior to Colombianization did not concur with the emergence of social movements that in 2007 went so far as to declare the archipelago’s independence. These movements were characterized by Protestant Christian religiosity as a marker of ‘Raizalness’ and the active role undertaken by certain Baptist pastors within them” (2016, p. 482).

presencia de instituciones gubernamentales (Sánchez Aguirre, 2008, p. 69)<sup>28</sup>. Gómez Echeverry recoge varios de estos rasgos identitarios en su caracterización de la vida cotidiana de los raizales en Providencia. Sirvan de ejemplo un culto celebrado en inglés en una iglesia protestante (Central Baptist Church) y la participación de músicos y bailarines raizales en varias escenas. Asimismo, el personaje de Breggie articula la crítica al narcotráfico, los naufragios de pescadores y la precariedad económica de los isleños en contraste con la promesa de desarrollo asociada a la industria del turismo.

Como otras protagonistas del corpus estudiado, el personaje de Keyla se construye a partir de su agencia, fortaleza y autodeterminación, rasgos que la convierten en un modelo inspirador para su hermano menor. A lo largo de su incipiente relación, Francisco manifiesta la admiración que siente por Keyla, su deseo de emular su resistencia al dolor físico y emocional, así como su habilidad para navegar, bucear y pescar. En un guiño simbólico, la narración concluye con la expedición de los hermanos en busca del tesoro de Morgan; una aventura que persigue exaltar un pasado colonial turbulento cuyas trazas permanecen en el tejido de la identidad colectiva de los raizales [FIGURA 9].

<sup>28</sup>Al respecto, Rafael Sánchez Aguirre señala que, si bien la instauración del Puerto Libre en 1953 impulsó la “integración forzada a la nación”, ya en 1902 se había establecido la misión católica como parte del proceso de colombianización del archipiélago (2008, p. 69).

## CONCLUSIÓN

A manera de conclusión, la presencia de subjetividades femeninas afrodescendientes en el nuevo cine caribeño –aunque todavía marginal– contribuye a la articulación de nuevos imaginarios culturales. La creciente participación de mujeres directoras y guionistas privilegia el tratamiento creativo de temas menos frecuentados en producciones audiovisuales del siglo pasado. Entre ellos destacan la representación del racismo y sexismo en el entorno familiar y su impronta en las prácticas socialmente aceptadas de represión y control de los cuerpos femeninos negros.

Estas narrativas desestabilizan los tratamientos hipersexualizados y subalternizados de personajes –casi siempre secundarios– de mujeres afrocaribeñas en la tradición cinematográfica regional. El giro temático y estético de las producciones audiovisuales del nuevo milenio sugiere una ruptura con las representaciones del sometimiento y la discriminación de estos sujetos en el contexto colonial y, más particularmente, en las alegorías nacionales. Desde luego, el catálogo de producciones cinematográficas sobre estas subjetividades reclama una mayor participación de creadoras afrodescendientes que aporten novedosos acercamientos a la condición negra desde una singularidad caribeña –para decirlo con Stuart Hall– constituida de rupturas y discontinuidades (2014, p. 351). 🗣️



FIGURA 9. *Keyla*  
(Viviana Gómez Echeverry, 2017).

# Bibliografía

- ABREU-TORRES, D. (2015). (Des)Articulando la negritud: codificaciones de raza en el cine nacional puertorriqueño. *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, 27(2), 132–161. Recuperado de: <https://link.gale.com/apps/doc/A607823797/AONE?u=anon~233216af&sid=bookmark-AONE&xid=5232ff682>
- ARCILA Perdomo, P. (2018). **Keyla**, la primera película filmada en el paraíso de Providencia. *SeñalColombia.tv*. Recuperado de <https://www.senalcolombia.tv/cine/keyla-la-primer-pelicula-filmada-en-el-paraiso-de-providencia>.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2010). Pasurín. *Diccionario de americanismos*. Recuperado de <https://www.asale.org/damer/pasurín>
- BALLESTEROS, I. (2005). Embracing the Other: The Feminization of Spanish ‘Immigration Cinema.’ *Studies in Hispanic Cinemas*, 2(1), 3-14. doi: <https://doi.org/10.1386/shci.2.1.3/1>
- CANDELARIO, G. E. B. (2000). Hair Race-Ing: Dominican Beauty Culture and Identity Production. *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, 1(1), 128–156. Recuperado de [https://scholarworks.smith.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=soc\\_facpubs](https://scholarworks.smith.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=soc_facpubs).
- CARRASCO, C. (2011). *Agua con sal*: otredad y exotismo caribeño en el cine español contemporáneo. *Romance Notes*, 51(2), 237–246. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43803489>
- COMITÉ DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE PARA LA DEFENSA DE LOS DERECHOS DE LA MUJER. (2013). *Informe Alternativo al Comité para Eliminación de la Discriminación Racial (CERD) de las Naciones Unidas*. Recuperado de <https://cladem.org/publicaciones-republica-dominicana/informe-alternativo-al-cerd-republica-dominicana-2013>
- CORBALÁN, A. (2011). Cartografías de la otredad: Nuevo racismo en el cine español. En S. Juan-Navarro y J. Torres-Pou (Eds.), *Nuevas aproximaciones al cine hispánico. Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810–2010)* (pp. 195–211). Barcelona, España: PPU.
- CORNEJO-PARRIEGO, R. (2002). Espacios híbridos, íconos mestizos: imaginando la España global. *Letras peninsulares*, 15(3), 515–531.
- DEGRUY, J. (2017). *Post Traumatic Slave Syndrome: America’s Legacy of Enduring Injury and Healing*. EE.UU.: Amistad.
- DIMENSIÓN LATINA, LA. (1974). Llorarás. En *Dimensión Latina 75* (disco de larga duración). Caracas, Venezuela: Top Hits.
- HALL, S. (2014). Identidad cultural y diáspora. En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 349–362). Popayán, Colombia: Envión Editores, Instituto Pensar, Universidad Andina Simón Bolívar.

- hooks, b. (2001). Straightening Our Hair. En J. Harris y P. Johnson (Eds.), *Tenderheaded: A Comb-Bending Collection of Hair Stories* (pp. 111–115). Nueva York, EE.UU.: Pocket Books.
- JAMES Cruz, J. L. (2013). El turismo como estrategia de desarrollo económico: El caso de las islas de San Andrés y Providencia. *Cuadernos del Caribe*, 16(1), 37–55. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/74633>
- LESSING, Doris. (1970). *A Proper Marriage*. Nueva York, EE.UU.: New American Library.
- MIGUEL, A. (1984). Pequeñas cosas (intérp. Las Chicas del Can). En *Somos Candela*. EE. UU.: SG Music.
- Miriam miente** suma siete premios más en la República Dominicana. (2017). *Programa Ibermedia*. Recuperado de <https://www.programaibermedia.com/miriam-miente-suma-siete-premios-mas-en-la-republica-dominicana>
- RANOCCHIARI, D. y Calabresi, G. (2016). Ethnicity and Religion in the Archipelago of San Andrés, Providencia and Santa Catalina. *Bulletin of Latin American Research*, 35(4), 481–495. doi: <https://doi.org/10.1111/blar.12475>
- REIG, S. (2019). ¿Racismos sutiles? *ValUE*. Recuperado de <https://value.universidadeuropea.com/racismos-sutiles>
- RICH, A. (1986). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York, EE. UU.: W. W. Norton & Company.
- ROSAS Consuegra, A. (2019). Resistencia e identidad en la isla de Providencia a través de la literatura y el cine. *Anuari de filologia. Literatures contemporànies*, (9), 63–73. doi: <https://doi.org/10.1344/AFLC2019.9.6>
- SALAS, J. y Tuci, C. (2020). Turismo y soberanía nacional: aproximación comparada a los casos del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina (Colombia) y las Islas Galápagos (Ecuador). *Ciencia Política*, 15(29), 53–71. doi: <https://doi.org/10.15446/cp.v15n29.85767>
- SÁNCHEZ Aguirre, R. (2008). El tejido de la identidad colectiva en San Andrés Isla: Colombianos y extraños. *Memorias. Revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (9), 61–85. Recuperado de <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/437/224>.
- SANMIGUEL, R. (2016). Contexto histórico-cultural y lingüístico del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. *Revista Aleph*, (177). Recuperado de: <https://www.revistaaleph.com.co/index.php/component/k2/item/773-contexto-historico-cultural-linguistico-san-andres-y-providencia>
- SUKENICK, L. (1973). Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction. *Contemporary Literature*, 14(4), 515–535. doi: <https://doi.org/10.2307/1207470>

- TORRES-SAILLANT, S. (2009). One and Divisible: Meditations on Global Blackness. *Small Axe*, 13(2), 4–25. doi: <https://doi.org/10.1215/07990537-3697226>
- URIOSTE, C. (2000). Migración y racismo en el cine español. *Monographic Review/Revista Monográfica*, (15), 44–59.
- VALLADARES-RUIZ, P. (2013). Genealogía de una intermitencia: subjetividades afrodescendientes en la cultura venezolana contemporánea. En P. Valladares-Ruiz y L. Simonovis (Eds.), *El tránsito vacilante: miradas sobre la cultura venezolana contemporánea* (pp. 245–264). Ámsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- VEGA, B. (1995). *Trujillo y Haití (1937–1938) Vol. 2*. Santo Domingo, República Dominicana: Fundación Cultural Dominicana.
- WADE, P. (2010). *Race and Ethnicity in Latin America* (2a ed.). Nueva York, EE. UU.: Pluto Press. doi: <https://doi.org/10.2307/j.ctt183p73f>
- WEST-DURÁN, A. (2005). Puerto Rico: The Pleasures and Traumas of Race. *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, 17(1), 46–69. Recuperado de: <https://link.gale.com/apps/doc/A288979999/IFME?u=anon~60c5bf2b&sid=googleScholar&xid=e4ac18d9>

## Filmografía

- CABRAL, N. y Estrada, O. (Directores & Productores). (2018). **Miriam miente**. República Dominicana: Faula Films y Malerich Films.
- GÓMEZ Echeverry, V. (Directora & Productora). (2017). **Keyla**. Colombia: Old Providence School.
- GÓMEZ-MOUAKAD, M. (Directora & Productora). (2016). **Angélica**. República Dominicana: Hormiga Cinema, Séptimo Sello.

PATRICIA VALLADARES-RUIZ (Ph.D. Université de Montréal, M.A. McGill University, Canadá) es profesora titular en la Universidad de Cincinnati de literatura y cine latinoamericanos y caribeños. Actualmente es editora ejecutiva de *Cincinnati Romance Review*. Ha publicado los libros *Narrativas del descalabro: la novela venezolana en tiempos de revolución* (Tamesis Books, 2018), *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea* (Tamesis Books, 2012), *El tránsito vacilante* (coeditado con Leonora Simonovis, Rodopi, 2013) y la colección de ensayos *Afro-Hispanic Subjectivities* (2011). [www.patriciavalladares.com](http://www.patriciavalladares.com)