

Cincinnati Romance Review
Circum-Caribbean Poetics
Poéticas Circum-Caribeñas



Edited by Jana Braziel and Nicasio Urbina
Volume 40 (2016)

Cincinnati Romance Review
Department of Romance
Languages and Literatures
University of Cincinnati
PO Box 210377
Cincinnati, OH 45221-0377
ISSN 2155-8817 (online)
ISSN 0883-9816 (print)
www.cromrev.com

Editorial Assistant: Diego Mora, University of Cincinnati

Editorial Board:

Abraham Acosta, University of Arizona
Daniel Adelstein, Stanford University
Beatriz de Alba-Koch, University of Victoria
Palmar Álvarez, Carleton College
Sergio Arlandis, Hispanic Studies Program, University of Virginia (Valencia, Spain)
Mark Bates, Simpson College
Carmen Benito-Vessels, University of Maryland
Javier Blasco, Universidad de Valladolid
Ari Jason Blatt, University of Virginia
Carla Calargé, Florida Atlantic University
Roberto E. Campo, University of North Carolina-Greensboro
Elsy Cardona, Saint Louis University
José Luis Castillo, University of California, Santa Barbara
Armelle Crouzières-Ingenthron, Middlebury College
Anne Duggan, Wayne University
Luis Duno-Gottberg, Rice University
Maria Galli Stampino, University of Miami at Coral Gables
Carlos Javier García-Fernández, Arizona State University
Rangira Gallimore, University of Missouri-Columbia
Randal Garza, University of Tennessee at Martin
Miguel Gomes, University of Connecticut at Storrs
Cristina González, University of California-Davis
Vincent Grégoire, Berry College
Alexandra Gueydan-Turek, Swarthmore College
Germán Gullón, Universiteit van Amsterdam
Julie Hayes, University of Massachusetts
Jason Herbeck, Boise State University
Polly Hodge, Chapman University
Raúl Ianes, Miami University, Ohio
Sharon Keefe Ugalde, Texas State University
David Knutson, Xavier University
Cheryl Krueger, University of Virginia
Katherine Kurk, Northern Kentucky University
Jeanne Sarah de Larquier, Central Michigan University
Michael Lastinger, West Virginia University
Gisèle Lorient-Raymer, Northern Kentucky University
Carlos Mamani, Gannon University
José María Mantero, Xavier University
Manuel Martínez, Ohio Dominican University
Philippe Met, University of Pennsylvania
Luis Millones Figueroa, Colby College
Kirsten Nigro, University of Texas at El Paso
Buford Norman, University of South Carolina
Valerie Orlando, Illinois Wesleyan University
Vicente Pérez de León, Oberlin College
Suzanne Pucci, University of Kentucky
Carol L. Sherman, University of North Carolina
Vincent Simédoh, Dalhousie University
Seth Whidden, Villanova University
Laura Wittman, Stanford University
Clarisse Zimra, Southern Illinois University

Cincinnati Romance Review
Volume 40 (Spring 2016)

Circum-Caribbean Poetics
Poéticas Circum-Caribeñas

Introductions

Circum-Caribbean Poetics: Tracing Black Atlantic Routes in the Américas
Jana Brazziel and Nicasio Urbina 1

Poéticas Circum-Caribeñas: Rastreando las raíces negras atlánticas en las Américas
Nicasio Urbina y Jana Brazziel 23

Articles

The Nicaribbeans: African-Descended Writers in Nicaragua
María Roof 45

“Follow Me” and “My Footsteps in Baraguá”: Caribbean Influences in Afro-Cuban
Women’s Film and Literature
Dawn Duke 87

“Give me back my black dolls”: Damas’s Aframérind’: Mapping the Trans-Caribbean,
Transgender and Trans-Atlantic Other
Kathleen Gysels 106

The ‘Glocal’ Culture of Cosmopolitanism: Junot Díaz’s Characters
Fernando Valerio-Holguín 125

La construcción de las mujeres en *La casa de los espejos* de Quince Duncan
Silvia E. Solano 138

Poética de la liberación en Shirley Campbell Barr <i>Jorge Ramírez Caro and Silvia E. Solano</i>	155
Expanding Definitions of Caribbean Identity through Contemporary Panamanian Fiction by Melanie Taylor Herrera <i>Sonia Stephenson Watson</i>	201
Interview with the Nicaraguan director María José Álvarez about her Movie <i>Lubaraun</i> <i>Shelly Bromberg</i>	215
Creative Writing	
The Creole Poets of Nicaragua <i>Carlos Castro Jo</i>	221
The Tower of the Antilles <i>Achy Obejas</i>	244
No Angels Died at Green Bay <i>Jacqueline Bishop</i>	247
Poems <i>Jacqueline Bishop</i>	257
Sentencia del infierno <i>Sophie Mariñez</i>	264
Poemas <i>Rito Ramón Aroche</i>	268
Selección de poemas <i>Caridad Atencio</i>	272
The Magical Negro Speaks <i>Lisa Allen-Agostini</i>	274
Selección de poemas <i>Fernando Valerio-Holguín</i>	278

La cripta del tesoro <i>Alejandro Bravo</i>	281
Selección de poemas <i>Reynaldo García Blanco</i>	290
Carta a mis abuelas <i>Shirley Campbell</i>	300
Tres poemas <i>Rei Berroa</i>	305
Poems <i>Chauvet Bishop</i>	309
Book Reviews	
Lowell Gudmundson and Justin Wolfe, eds., <i>Blacks and Blackness in Central America</i> <i>Salvador Mercado Rodríguez</i>	313
Daniel Albright, <i>Putting Modernism Together</i> <i>Julio Quintero</i>	319
Zaira Rivera Casellas, <i>Leer bajo la sombra del texto</i> <i>Teresa Peña Jordán</i>	322
Ipek A. Celik, <i>In Permanent Crisis</i> <i>Michael Gott</i>	328
Lisa Nalbone, <i>The Novels of Carmen Conde</i> <i>Kathleen Sibbald</i>	331
Enrique García Santo-Tomás, <i>La musa refractada</i> <i>Mariona Sánchez Ruiz</i>	334
Notes on Contributors	337

Circum-Caribbean Poetics: Tracing Black Atlantic Routes in the Américas

Jana Brazziel
Miami University

Nicasio Urbina
University of Cincinnati

Following the brutal assassination and violent dismemberment in 1806 of Jean-Jacques Dessalines, himself considered a brute and violent revolutionary against Napoleon’s French colonial forces in Saint Domingue, historically slated to become Ayiti at the end of the Haitian Revolution (1790-1804),¹ the new “black Republic” lamentably waged internal, civil warfare and military rivalries vied for presidential or royal power: Alexandre Pétion was elected president of the southern

¹ On the legacies of the Haitian Revolution in the Americas, see all of the following: David Geggus, *The Impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World* (Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2002); David Geggus and Norman Fiering, eds., *The World of the Haitian Revolution* (Indianapolis: Indiana University Press, 2009); Geggus, *The Haitian Revolution: A Documentary History* (New York: Hackett Publishing, 2014); Laurent Dubois, *A Colony of Citizens: Revolution and Slave Emancipation in the French Caribbean, 1787-1804* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004); Laurent Dubois and John D. Garrigus, *Slave Revolution in the Caribbean, 1789-1804: A Brief History with Documents* (New York: Bedford/St. Martin’s, 2006); Laurent Dubois and Julius S. Scott, eds. *Origins of the Black Atlantic* (New York and London: Routledge, 2009); Dubois, *Avengers of the New World* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009); Jeremy D. Popkin, *Facing Racial Revolution: Eyewitness Accounts of the Haitian Revolution* (Chicago: University of Chicago Press, 2008); Popkin, *You are All Free: The Haitian Revolution and the Abolition of Slavery* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010); Popkin, *A Concise History of the Haitian Revolution* (London and New York: Wiley/Blackwell Publishers, 2011); and Gerald Horne, *Confronting Black Jacobins: The U.S., the Haitian Revolution, and the Origins of the Dominican Republic* (New York: Monthly Review Press, 2015). Despite the obvious import of the Haitian Revolution in the Americas and in the larger Atlantic world, its history was until the postcolonial turn undervalued and silenced within historical studies, as Michel-Rolph Trouillot persuasively argues in *Silencing the Past: Power and the Production of History* (Boston, MA: Beacon Press, 2005, 2015). See chapter three, “An Unthinkable History” (70-107). As Trouillot writes, the Haitian Revolution “entered history with the peculiar characteristic of being unthinkable even as it happened” (73); and he further reasons that “neither a single great book nor even a substantial increase in slave resistance studies will fully uncover the silence that surrounds the Haitian Revolution. For the silencing of that revolution has less to do with Haiti or slavery than it has to do with the West” (106). In the final paragraph of this chapter, Trouillot thus concludes that the “silencing of the Haitian Revolution is only a chapter within a narrative of global domination” (107).

République d’Haïti in 1806, yet he was opposed in the north by none other than revolutionary hero and “*basta la muerte*” rival Henri Christophe, later known to posterity as Roi Christophe, who presided over the north in a very divided République d’Haïti. Although Pétion died of yellow fever in 1818 and Christophe met his own demise in a death by suicide, considered historically suspect by many, in 1820, the nevertheless divided République d’Haïti became (in 1815) the island sanctuary, safe harbor, and hemispheric haven for another revolutionary American—the young Simón Bolívar. Seven years after the Enlightenment-inspired military leader waged war against the Spanish colonialists in 1808 in the northern highlands and coastal terrains of what is now the continent of South America, Bolívar first seized military and political advantage in 1814 during the chaos wrought by the Peninsular War (1807-14), itself a spillover of the Napoleonic Wars (1803-15) ravaging Europe and its settler colonies in the Americas, and eventually, thirteen bloody years later, won and declared independence in the Republic of Gran Colombia (modern-day Colombia, Venezuela, northern Peru, Ecuador, Panama, western Guyana, and northwest Brazil).² Inspired by the Haitian Revolution and the Bolívar Revolution, armed in his own struggle for a Revolución Cubana in the 1880s and 1890s, and dying on the battlefield in 1895, the insurrectionist, revolutionary poet, and public intellectual José Martí turned his own pen and sword toward a free and independent ¡Cuba!³

In 1891, four years before his death in battle, Martí issued a rallying intellectual battle cry to “¡Estos hijos de nuestra América” (these sons of Our America) to oppose those “estos desertores que piden fusil en los ejércitos de la América del Norte, que ahoga en sangre a sus indios” (deserters who take up arms in the army of a North America that drowns its Indians in blood) to themselves take up arms, including “las armas del juicio, que vencen a las otras” (weapons of the mind, which conquer all others) and form fortresses or “trincheras de ideas” (barricades of ideas), which are more valuable than “trincheras de piedra” (barricades of stones).⁴ During the same year, 1891, Martí

² On Simón Bolívar and the Bolívar Revolution of Gran Colombia, see all of the following: John Lynch, *Simón Bolívar: A Life* (New Haven and London: Yale University Press, 2006); Jeremy Adelman, *Sovereignty and Revolution in the Iberian Atlantic* (Princeton: Princeton University Press, 2007, 2009); Wim Klooster, *Revolutions in the Atlantic World: A Comparative History* (New York: NYU Press, 2009); and Marie Arana, *Bolívar: American Liberator* (New York: Simon & Schuster, 2013). For the full texts of the 1827 Proclamations by Francisco José de Paula Santander y Omaña and Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios, known to posterity as Simón Bolívar, see *Political Conflict in Gran Colombia: 1827 Proclamations of Santander and Bolívar* (Amazon Digital Services, 2015).

³ See Lillian Guerra’s *The Myth of José Martí: Conflicting Nationalisms in Early Twentieth-Century Cuba* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005) and Alfred J. López’s *José Martí: A Revolutionary Life* (Austin: University of Texas Press, 2014). See also José Martí, *Inside the Monster: Writings on the United States and American Imperialism* (New York: Monthly Review Press Classic Titles, 1975) and Jeffrey Belnap and Raúl Fernández, eds. *José Martí’s Our America: From National to Hemispheric Cultural Studies* (Durham and London: Duke University Press, New Americanists Series, 1998).

⁴ José Martí, *Nuestra América* (Barcelona: Linkgua ediciones, S.L., 2007). First published in *La Revista Ilustrada de Nueva York* - 10 de enero de 1891 and published later in January 1891 in *El partido liberal*

published *Versos sencillos*, his last volume of poetry to appear in print, and the poem “Yo soy un hombre sincero” (A Sincere Man), championed the simple slave who would inherit Cuban *terra y sol* (land and soil), the former slave who becomes the armed revolutionary.⁵ The poetic protagonist declares:

Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma.

*I am a sincere man
Who comes from where palms grow
And before I die I want to
Send forth the verses of my soul.*

And these *versos del alma* are indelibly inscribed into his heart and his psyche:

Oculto en mi pecho bravo
La pena que me lo hiere:
El hijo de un pueblo esclavo
Vive por él, calla y muere.

*Hidden in my brave chest
The scar/mark that wounds me
The son of an enslaved village
Who lives, suffer and dies for it.*

Martí's signature line, “Yo soy un hombre sincero” (penned in 1891) ultimately became the third line in Cuba's signature song “Guantanamera,” following the opening refrain “Guantanamera, guajira, guantanamera.” Yet following the conclusion of the Spanish American War in 1898, the Spanish colonialists had been sorely defeated by U.S. hemispheric imperialists, armed and shrouded with the 1823 Monroe Doctrine, one master exchanged for another, and *¡Cuba!, no liberada*, remained under external rule: in 1903, following the signing and ratification of the Platt Amendment in 1901, the United

- México - 30 de enero de 1891. Full Spanish text also archived online at *Ciudad Seva: Casa digital del escritor Luis López Nieves* <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/nuestra_america.htm>.

⁵ José Martí, *Versos sencillos*, edited by Miguel Ángel García-Sánchez (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012). See also the bilingual edition: *Versos sencillos: A Dual Language Edition*, edited and translated by Pete Seeger and Ann Fountain (McFarland Publishers, 2005).

States (El Norte) seized control of Guantánamo Bay as a U.S. Naval Base and remains there to nefarious historical ends today.

Guantanamera, guajira, guantanamera.

Guantanamera, guajira guantanamera

Guantanamera, guajira, guantanamera

Yo soy un hombre sincero, de donde crece la palma

Yo soy un hombre sincero, de donde crece la palma

Y antes de morir yo quiero cantar mis versos del alma

(If you had listened carefully, Uncle Sam, or El Yanqui del Norte, you perhaps would have heard the subterranean sounds of stifled revolution simmering just beneath the melodic surface of sun, sea, salsa, merengue, Cuban cigars, Havana rum, United Fruit, and almost five and a half decades of U.S. tourists' buying and selling of the island...from one *Revolución* to a second that ultimately succeeded in 1959 in the Oriente region, home to Guantánamo, the music played on...the music plays on...)

Guantanamera, guajira, guantanamera.

Guantanamera, guajira, guantanamera.

With music composed by José Fernández (as early as the 1920s), lyrics adapted from Martí's poem by Julián Orbón, and famously recorded (on the album *Brava*) by Célia Cruz in 1967, the iconic song "Guantanamera," championing the young peasant girl from Guantánamo, became the definitive battle-hymn of the republic for an entire generation of patriotic Cubano exiles. In Cuba, for Cubanos, Martí was, as much as Castro and adopted son Che, Patron and Patria. But beyond the borders of Cuba, and even beyond the myriad scattered diasporic sites of Cubanos in diaspora, José Martí also redefined the Américas—*Nuestra América*—at precisely the moment when the U.S. was flexing its imperial muscles in the hemisphere; and Martí's influence is vast, broad, and wide not only throughout the Antilles and Caribbean, but also throughout Central and South America.⁶

Historians of the transatlantic slave trade and slave revolts have long noted the salient patterns of continuity and yet also discontinuity in the Americas: where the transatlantic slave trade delivered uprooted Africans, creating the monumental African diaspora, there took tangled, gnarled root from transatlantic routes the myriad languages, religions, cultures, customs, and foods of Africa: from Port-of-Spain, San Juan, Santo Domingo, and Santiago-de-Cuba to Belize City, Bluefields, Puerto Limón, Colón, and

⁶ Esther Allen, ed. *José Martí: Selected Writings* (New York: Penguin Classics, 2002).

Cartagena, the African diaspora defined the Américas. What Paul Gilroy defined as the “Black Atlantic”⁷ and what Joseph Roach redefined as the “Circum-Atlantic”⁸ were the multiple traditions created by Africa *in* América. The Américas from the late 16th through the late 19th centuries were defined by European colonies, African slaves, plantation economies of sugar cane, tobacco, coffee, chocolate, spices, and other slave commodities, and deep social, political, and economic divisions that divided the American populations into free citizens and chattel slaves, human and independent *or* inhuman and bound. Armed insurrection, slave revolts, and anticolonial and anti-imperial revolutionary struggles—from Gonaïves and Port-au-Prince, Haiti in the 18th century to Santo Domingo, Caracas and Bogotá, Colombia in the 19th century and on to Santiago and Havana, Cuba and Managua, Nicaragua in the 20th century—have also been a hallmark of the Américas as slaves sought to be free men and later free women.⁹ Scattered sites of the African diaspora in the Américas have (because of this rich cross-fertilization of European, African, indigenous American, and post-abolition Asian influences as indentured servants from China and the Indian subcontinent were brought to the region) consequently created shared cultural similarities between, for example, Shango in Port-of-Spain, Trinidad, Obeah in Kingston, Jamaica, Vodou in Cap-Haïtien, Haïti, Santería in Santiago-de-Cuba, Cuba, and Candomblé in Salvador and Bahia, in Brazil; the same is true for art, music, dance, performance, and ritualized performances throughout the Américas that have been indelibly defined by African diaspora presences.¹⁰ As Joseph Roach writes in “Circum-Atlantic Memory,” part of the introductory chapter of *Cities of*

⁷ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1993).

⁸ Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia UP, 1996).

⁹ In addition to the scholarly titles on the Haitian Revolution and the Bolívar Revolution, referenced above, see also the following: Walter LaFeber, *Inevitable Revolutions: The United States in Central America* (New York: W.W. Norton & Co., 1993); Matilde Zimmermann, *Sandinista: Carlos Fonseca and the Nicaraguan Revolution* (Durham and London: Duke University Press, 2001); Stephen Kinzer, *Blood of Brothers: Life and War in Nicaragua* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007); Ada Ferrer, *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868-1898* (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1999); Ferrer, *Freedom's Mirror: Cuba and Haiti in the Age of Revolution* (Cambridge University Press, 2014); Marifeli Pérez-Stable, *The Cuban Revolution: Origins, Course, and Legacy* (Oxford University Press, 2011; 3rd Edition); Gilbert M. Joseph and Greg Grandin, eds. *A Century of Revolution: Insurgent and Counterinsurgent Violence during Latin America's Long Cold War* (Durham and London: Duke University Press, 2010); Lillian Guerra, *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971* (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2014); and Aviva Chomsky, *A History of the Cuban Revolution* (London and New York: Wiley/Blackwell Publishers, 2015).

¹⁰ Read, for example, Ifeoma Kiddoe Nwankwo's *Black Cosmopolitanism: Racial Consciousness and Transnational Identity in the Nineteenth-Century Americas* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 2005). See also Ifeoma C.K. Nwankwo and Mamadou Diouf's edited collection *Rhythms of the Afro-Atlantic World: Rituals and Remembrances* (Ann Arbor: University of Michigan, 2010). Finally, see also Ifeoma C.K. Nwankwo's brilliant intellectual archive *Voices from Our America*, Vanderbilt University <<http://www.voicesamerica.org/>>.

the Dead: Circum-Atlantic Performance (1996): “As it emerged from the revolutionized economies of the late seventeenth century, this world resembled a vortex in which commodities and cultural practices changed hands many times. The most revolutionary commodity in this economy was human flesh, and not only because slave labor produced huge quantities of the addictive substances (sugar, coffee, tobacco, and—most insidiously—sugar and chocolate in combination) that transformed the world economy and financed the industrial revolution,” citing directly Sidney Mintz from *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History* (1985)¹¹. For Roach, “the concept of a circum-Atlantic world (as opposed to a transatlantic one) insists on the centrality of the diasporic and genocidal histories of Africa and the Americas, North and South, in the creation of the culture of modernity. In this sense, a New World was not discovered in the Caribbean but one was truly invented there.” (Roach, 4). We would go further, because the New World was in fact discovered in the Caribbean, and it was invented there.

Shared or common histories of slavery, colonialism, revolution, and anticolonial struggle from the late 16th through late 19th centuries became further pronounced in 20th century *circum-Caribbean* migration as economic migrants and laborers moved from island to island, from islands to isthmus¹²: Haitian cane laborers moved into and worked in cane fields in the Dominican Republic and in Cuba, and islanders from across the Antilles migrated to Panamá in the late 19th and early 20th centuries to build first the railroad and later the great *Canal de Panamá*. Almost 15% of the Panamanian population, in fact, are Afro-Panamanians, some the descendants of slaves brought into the isthmus region but a significant proportion the direct descendants of Antillean migrants from the Caribbean islands (prominently from Trinidad and Tobago, Martinique, Guadeloupe, Barbados, and Jamaica) who now live throughout the country. Caribbean economic migrants first traveled to Panamá in the 1840s as a consequence of the Gold Rush, the largest number arriving in 1844, later working on the construction of the Panamanian railroad in 1850; later waves of West Indian economic migrants (from many islands across the archipelago) traveled to Panamá in order to build the Panamá Canal (first for the French, a failed effort, and later for the Americans and Uncle Sam from 1904-1914). The Sociedad de Amigos del Museo Afroantillano de Panamá (SAMAAP), popularly known as the Afro-Caribbean Museum of Panamá, documents these Antillean presences in Panamá, as does the Panama Interoceanic Canal Museum, in the *zona* of the Canal de Panamá. Historical legacies also leave discernible literary traces: the Antillean migratory presences in Panamá have left palpable literary traces as well documented in Sonja Watson’s *The Politics of Race*

¹¹ Sidney Mintz, *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History* (New York: Viking Press, 1985).

¹² Popular histories include David McCullough’s *The Path Between the Seas: The Creation of the Panama Canal, 1870-1914* (New York: Simon & Schuster, 2001) and Matthew Parker’s *Panama Fever: The Epic Story of the Building of the Panama Canal* (New York: Alfred A. Knopf, 2007).

in *Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention* (2014)¹³ and in Luis Wong Vega's edited collection *Rapsodia Antillana: Selección Bilingüe de Poesía Afro-Antillana de Panamá* (2013), which anthologizes forty Afro-Panamanian poets.¹⁴ Still, I wondered [shouldn't it be "we" here? you use "we" a few pages after], what were the discernible literary and poetic traces throughout Central America? Would we find a chartable and circumnavigable Circum-Caribbean? And one defined by a Circum-Caribbean poetics?

Other poetic and political questions persisted, particularly along the lines of Martí's legacies in the Caribbean and in the Américas: Martí's legacy—poetic, philosophical, revolutionary—has incontrovertibly defined the Américas since the late 19th century and forcefully into the 21st century. Martí inspired generations of poets, writers, and revolutionaries from Haiti and Cuba to Nicaragua, Panama, and Colombia, just as he himself was inspired by Toussaint, Dessalines, Christophe, Pétion, and Bolívar. But where exactly were the hemispheric and American legacies left by Martí the revolutionary fighter, the prose essayist, the exiled journalist, the battlefield orator, the armed soldier, and the lyrical poet most indelibly mapped? For the average man or woman, and not just the intellectual, scholar, statesperson, and poet: Have the legacies of Martí—and through him, the earlier and deeply intertwined Américan legacies of Toussaint, Dessalines, Christophe, Pétion, and Bolívar—marked as indelibly in the collective conscience and collective unconscious? and are they thus legible and discernable to the general public in Central America and South America as in the Antilles or the Caribbean? Who would know the legacies of Martí and beyond him other Caribbean and Central American writers and intellectuals?

The circum-Caribbean poetics we are attempting to illustrate in this issue come from a rich literature with a wide range of influences and created by a variety of individuals of different races, languages and cultural traditions. This makes the culture of the Caribbean one of the most varied, vital and unique in the world. The circum-Caribbean literatures have been created by artists of white Hispanic origin, African descent, by people of French, Dutch, or English origin, and by descendants of Asians, mainly Chinese. The literary work has been conducted in Spanish and English but also in French and Creole, Dutch and Papiamentu, Miskito and many other indigenous languages of the Central Caribbean basin. It is therefore very difficult to speak and write of the circum-Caribbean literature in unitary terms, but in the following pages we will try to offer an overview of these literatures to contextualize the articles and texts presented in this issue.

While it is true that since the sixteenth century various types of texts were published in the Caribbean, I think we can take the late 18th through mid-19th century as the origin for circum-Caribbean literatures: The earliest Anglophone Caribbean literary texts were natural histories like Griffith Hughes' *Natural History of Barbadoes* (1750),

¹³ Sonja S. Watson, *The Politics of Race in Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention* (University Press of Florida 2014).

¹⁴ Luis Wong Vega, ed. *Rapsodia Antillana: Selección Bilingüe de Poesía Afro-Antillana de Panamá* (University of Panamá Press, 2013).

William Earles' novel *Obi; or, the History of Three-Fingered Jack* (1800), and slave narratives like *The History of Mary Prince* (1831). In 1839, in Cuba, Juan Francisco Manzano wrote *Autobiography of a slave*, the first text that highlights the life of a slave and the first text where that person witnesses himself through writing. Although the book was not published until 1937, we propose *Autobiography of a Slave* as the seminal text of the circum-Caribbean literature because it marks the awareness of African descent in the Caribbean, and the installation as the author of a text. Four years later we see the publication in Cuba of the novel *Sab* (1841) of Gertrudis Gómez de Avellaneda. In the context of literary romanticism, when the countries of the continent were already independent from Spain, and in the midst of great debate against the enslavement of African descent, this novel presents love between a slave and a white daughter of the master. The social problems that this novel showcases, as well as the intensity of the events and feelings narrated, make *Sab* also the starting point of the circum-Caribbean literature. In the Dominican Republic it is important to note the publication of the novel *Enriquillo* (1882) by Manuel de Jesús Galván, which tells the love story between an indian and a mestizo. These novels of love which Doris Sommer has called "foundational romances" serve as metaphors of the identity and development of the nation, through the fact that love unites people whose union was not tolerated by society due to social prejudice. In Puerto Rico the drama *La Cuarterona* (*The Quadroon*, 1867) by Alejandro Tapia y Rivera presents the situation of the sexualized mulatta, victim of social prejudices of the time which initiates a long dialogue in circum-Caribbean literature.

As it was implied before, the work of José Martí is, in the late nineteenth century is the greatest monument of circum-Caribbean literature. Not only his poetry and narrative, but his extensive prose work, serve as a cornerstone of Latin American identity and independence of Cuba. The seminal essay "Our America" (1891) is a statement of political and cultural independence for the continent and one of the most important texts of American literature. According to Julio Ramos, in his book *Divergent Modernities*, "Martí's speech, again, stands before fragmentation and attempts to condense the dispersed. His authority - linked, as we shall see, to [?] compensatory devices in a reuniting gesture - and look is also based on a projection of the future, in a teleology which postulates the final overcoming of fragmentation: the ultimate redemption of an organic America, purified stains that overshadowed its original fullness" (232).

In the francophone Caribbean, nineteenth-century cultural life was quite rich, but it largely was a Francophile literature, looking more to France than to Haiti. Exile was and still is one of the main issues in Haitian literature. In 1804 debuts a major drama of literature in Haiti, *L'Haitienne expatriée* by P. Fligneau. In 1829 the magazine *Abeille haïtienne* is published, and in the second half of the nineteenth century writers such as Antoine Dupré, Juste Chanlatte, and François-Romain Lhérisson arise. We have to wait until the 1940s to find writers really committed to the reality of Haiti and concerned with Haitian identity, writers like Jacques Roumain, René Depestre, Marie Chauvet, and Stephen Alexis. Today Haitian writers remain divided between the diaspora and the desperate

political and economic situation of the country. A writer like Edwidge Danticat, arguably the most famous writer of Haitian origin, returns again and again to these unavoidable issues of Haitian literature. Other contemporary Haitian authors—Dany Laferrière, Lionel Trouillot, Evelyne Trouillot, Frankétienne, Gary Victor, Yannick Lahens, Joel Des Rosiers, Louis Philippe Dalembert, Marie Cécile Agnant, and Kettly Mars have all significantly contributed to the rich literary tradition of the country and its diaspora. The most important author in Martinique is Aimé Césaire, who in his *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), makes a wonderful argument for authentic Caribbean identity, blackness, and the cultural independence of the francophone Caribbean; and other important Martinican writers include Frantz Fanon, Édouard Glissant and Patrick Chamoiseau. Important francophone literatures also include Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé, and Gisèle Pineau from Guadeloupe.

In the Anglophone Caribbean we can say that the literary development began a little later. It was in the early twentieth century when writers of Jamaica began to define the identity of authors of the West Indies, and Thomas H. MacDermont was perhaps one of the first to settle as a writer and worry about the identity of the Jamaican literature. His novels *Becka's buckra Baby* (1903) and *One Brown Girl and 1/4* (1909) are the basis of a future and rich literature of Jamaica including writers like Andrew Salkey, Una Marson, Roger Mais, Peter Abrahams, J.A. Rogers, and Louise Bennett, and a wide and diverse range of contemporary writers—Olive Senior, Sylvia Winter, Michelle Cliff, Patricia Powell, Erna Brodber, Margaret Cezair-Thompson, Jean D-Costa, Lorna Goodison, Jean Binta Breeze, Makeda Silvera, Nalo Hopkinson, Staceyann Chin, Kwame Dawes, Colin Channer, Oku Onuora, Linton Kwesi Johnson, and Marlon James among many others. As proof of this rich tradition we include in this issue a story and five poems by Jacqueline Bishop, author of Jamaican origin and professor at New York University. In this issue we also include a story of Lisa Allen-Agostini, originally from Trinidad and Tobago, who contributes to a rich Trinidadian literary tradition that includes C.L.R. James, V.S. Naipaul, Sam Selvon, Eric Williams, Earl Lovelace and a prolific generation of diaspora writers like Lakshmi Persaud, Shani Mootoo, Rosa Guy, Austin Clarke and Dionne Brand. Other important anglo-Antillean writers include E.A. Markham from Montserrat; Robert Antoni from the Bahamas; Jamaica Kincaid, Althea Romeo-Mark, and Marie-Elena John from Antigua; Caryl Phillips from Saint Kitts and Nevis; Kamau Brathwaite, Paule Marshall, and Austin Clarke from Barbados; Merle Collins from Grenada; Wilson Harris, Beryl Gilroy, Jan Carew, David Dabydeen, Cyril Dabydeen, Sasenarine Peraud, and Fred D'Aguiar from Guyana.

Venezuela is a country with a large presence in the Caribbean and a high percentage of black population, yet its literature has largely avoided treating racial issues. Arturo Uslar Pietri published in 1931 *The red lances*, and Romulo Gallegos published in 1937 *Poor Black Man*, but it was always about the vision of a white writer on the life of Afro-descendants in Venezuela. Steven Bermudez Antunez offers a study of black representation in the Venezuelan story in issue number 30 of the *Cincinnati Romance Review*

(CRR). While Venezuela's first major authors were Andrés Bello and Eduardo Blanco. Other important Venezuelan writers, heavily influenced by the Caribbean, include Romulo Gallegos, Salvador Garmendia, and Arturo Uslar Pietri.

In Colombia the presence of Afro-descendants has been recognized more than in other countries, but has also been silenced both in history and in literature. The vitality of the literary production of the Colombian Caribbean coast makes it impossible not to see the multiple contributions, from the work of Manuel Zapata Olivella to Gabriel García Márquez. Alain Lawo-Sukam historicizes the concept of negritude in the Afro-Colombian literature in his article contained in volume 30 of this journal. Contributions to the circum-Caribbean poetry of writers like Arnaldo Palacios or Alfredo Vanin Romero, as well as that of many writers like Germán Espinoza, Oscar Collazos or Regulus Ahumada Zurbaran, is of vital importance for Colombian literature and for that of all the continent.

In the early twentieth century Modernism marks the literature of the Latin American countries and authors of great importance as the Cuban Julián del Casal appear, although the vision of the Caribbean was not his main concern. The Nicaraguan Ruben Dario felt firsthand the defeat of the war between the US and Spain and made it a subject of great importance in his articles. While in Cuba he wrote his poem "The Black Dominga" one of the earliest examples of black poetry, but the Caribbean is not at the center of his cultural imaginary. We have to wait until poets like Luis Pales Matos (Puerto Rico from 1898-1959) for the Antillean poetry to be fully developed in poems like *Tuntún de pasa y grifería* (1937). By that time, the Puerto Rican Julia de Burgos, born in 1914, highlights the importance of the political status of Puerto Rico and the Puerto Rican nationalism becomes subject of her literature. For more information on this topic see the article by Sonja Stephenson Watson in issue 30 of the CRR.

By 1940 the group Orígenes, with writers like Jose Lezama Lima, Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García and Eliseo Diego Murraz arises in Cuba. The poetics of these writers shows another dimension of the circum-Caribbean aesthetic, revealed by an extreme baroque style, large and variegated metaphors, and deep reflections on life in Havana and the Cuban identity. In the Dominican Republic "Sorprendible Poetry" with poets like Rafael Antonio Henríquez, Flankin Menesses Birgos, and Freddy Arce emerges at this time. In Puerto Rico we have a poet like Francisco Matos Paoli, who writes between secrecy and introspection, *criollismo* and the world around him.

Nicaraguan literature has largely ignored the culture of the Caribbean or the Atlantic Coast, as it is called in Nicaragua. There is little contact between the two worlds and still today there is not a road that directly communicate both sectors. Maria Roof's article in this issue, is a big step to disseminate the rich literature that has occurred in the Nicaraguan Caribbean. Among the few texts that have previously explored this world we must mention the novel by Alberto Ordonez Arguello, *Ebano. Novel about the Nicaraguan Atlantic Coast* (1954). But really, we had to wait until the appearance of Lizandro Chavez Alfaro, born in Bluefields in 1929, and his novel *Columpio al aire* (1999) to have a story that allows us to see life in Bluefields and in the Nicaraguan Caribbean. In this issue we

include a story by Nicaraguan writer Alejandro Bravo and a selection of poems from the coast by the Nicaraguan poet and critic Carlos Castro Jo.

The literature of Costa Rica, like that of Nicaragua, has been developed without giving much importance to the Caribbean coast. Most mentions of that part of the country were accidental and almost no writer had bothered to explore the roots and culture of Costa Ricans of African descent. Quince Duncan, born in 1940, is perhaps the first Costa Rican black writer who writes about the life and culture of Limón. From his short story “A song at dawn” (1970) Duncan has developed an extensive body of work, which tells the life and the difficult conditions of the Caribbean population in Costa Rica. Duncan has not only written novels such as *Hombres curtidos* (1971), *Los cuatro espejos* (1973), *La paz del pueblo* (1978), y *Final de calle* (1980), but has also theorized about the condition of Afro-descendants in essays like “The black in Costa Rica” (1972) written in collaboration with Carlos Melendez, and “The black in the Costa Rican literature” (1975). In this issue we include an article by Silvia E. Solano on Quince Duncan’s *The Four Mirrors*. Recently, the most active writer of African descent in Costa Rica is Shirley Campbell Bar. In this issue we include three poems by her, including her famous “Absolutely black” poem, in addition to an extensive article on her work written by Silvia E. Solano and Jorge Ramirez Caro. Anacristina Rossi is the Costa Rican novelist who has been most concerned in recent years to rescue the life and culture of Limón, especially in his novels *Limón Blues* (2002) and *Limón Reggae* (2007).

In Panama the situation has been similar. The most famous writers of Panama just have not dealt with the situation of people of African descent, although because of the existence of the canal, and the proximity between the two coasts, the Caribbean presence in the country is almost inescapable. 50% of the population in Panama has African ancestry, although 80% of the population declare themselves to be mestizo. As quoted before, this situation has recently been studied by Sonja Stephenson Watson in *The Politics of Race in Panama* (2014). However, it was not until 1950 that a generation of writers write about the life and condition of the Panamanian Caribbean. Consuelo Tomás is a poet, novelist, and radio and TV host who has developed a voice based on Panamanian culture oriented to the Caribbean and to social justice, and Carlos “Cubena” William Wilson has developed a valuable work both in verse and prose. The diversity of influences in Panama is very large and there is a very important Asian population. Carlos Francisco Changmarín is the best example of a writer of Chinese descent, whose work we find a critique of discrimination and invisibility of the poor Chinese in Panama.

In Honduras the Caribbean has more presence than in the other Central American countries, partly due to the fact that Honduras has a Caribbean coast populated with major cities such as San Pedro de Sula, Puerto Cortes, La Ceiba and Trujillo. A writer as Ramón Amaya Amador in 1950 published the novel *Green Prison*, which recounts the difficulties of banana workers in Honduras, contributing greatly to the formation of the circum-Caribbean poetry we study in this issue. Amaya also left unpublished a novel titled *With the same horseshoe* on the raid in the Mosquitia in the seventeenth century, and the

drama *Black Death*. Roberto Sosa is the most important poet of the second half of the twentieth century. His work, of great social content, shows an enormous poetic sensibility although we do not necessarily identify his work with a circum-Caribbean poetic. His book of poems *The Poors House* won the Casa de las Americas Award in 1969. Julio Escoto is perhaps the most important contemporary narrator of Honduras. His work draws on indigenous myths, social problems and also makes use of postmodernist games. *Madrugada, King of dawn* (1993) is a good example.

In Belize, the situation is different for several reasons. Belize is a country newly independent (1981), with an English tradition for having belonged to the British Empire for many years, and with a great mix of languages since besides English, Spanish, Creole, Maya and Garifuna are spoken. One of its first writers was James Sullivan Martinez who published in the 1920 a collection of poems titled *Caribbean Jingles*. John Alexander Walter is another writer of the mid-twentieth century who published novels such as *Boss of Dandriga* and *Cry Among The Rainclouds*. Leo Bradley is the most prolific authors of that era, best known for his book *Belize Flavor*. Among contemporary writers we can mention Zee Edgell who has published the novels *Beka Lamb* (1982) and *Festival of San Joaquin* (2007). Glen Godfrey with his novel *The Sinner's Bossanova* (1987), and Felicia Hernandez who writes in English and has published three novels and a book of short stories. Some writers who write in Spanish in Belize are Amado Chan and David Ruiz Puga, author of the novel *Got Saif de Cuin* (1995).

In Mexico there has also been an effort to deny the presence of Afro-Caribbean poetry and silence it in their culture. Galadriel Mehera Gerardo has demonstrated this attitude in three Mexican intellectuals in his article in volume 30 of this journal. The Yucatan peninsula offers an important window for Mexico to the Caribbean, and Merida has historically been a port of entry of products, people, and cultural elements. It is therefore unthinkable that Mexico does not have a strong Caribbean influence or made contributions to the circum-Caribbean poetry. The anthology of A. Torres Diaz and Israel Reyes Larrea, *Alma cimarrona* (1999) collects anonymous and popular poems by afro-Mexicans as well as poems by Francisco J. Zarate Arango, Alvaro Carrillo, Joaquin Alvarez Añorve and Fidencio Escamilla, but Mexican intellectuals are hard pressed to come up with the name of a single black Mexican writer.

Cuba has been in the second half of the twentieth century one of the main sources of the great writers of the Caribbean and has been at the forefront of the circum-Caribbean poetry. The imprint left by the work of Alejo Carpentier and Severo Sarduy, was then transformed into authentic and wonderful poetry by Nicolas Guillen and Nancy Morejón. In this issue we include poems by Cuban writers Caridad Atencio, Rito Ramón Aroche, Reynaldo García Blanco, and the Cuban-American Achy Obejas.

Towards the end of the twentieth century Caribbean writers production increases exponentially and the quality of the works reaches stellar levels. We will not make a catalog of authors or writers since that is unnecessary. There are many anthologies and specialized studies that offer that. In Puerto Rico the work of Mayra Santos-Febres and Yolanda

Arroyo Pizarro are examples of this quality and importance (see the article by Casella Zaira Rivera in number 30 of the *CRR*). The complexity of circum-Caribbean culture today combines the work of Derek Walcott with Guillermo Cabrera Infante, V.S. Naipaul and Gabriel García Márquez, Jamaica Kincaid and Ana Lydia Vega. The mobility of circum-Caribbean writers makes chronicling the literature statically, by countries, ineffectual, since this does not account for the complexity of the diasporic phenomenon that exists. The Dominican Republic has produced writers of the stature of Juan Bosh, one of the best storytellers of the continent, or Marcio Veloz Maggiolo, prolific and versatile writer, author of over 30 books. However the best known writers of Dominican origin at this time are those who have emigrated to the United States and have excelled mostly writing in English. Julia Alvarez became famous with her novel *How the Garcia Girls Lost Their Accent* (1991) whose theme is the adaptation of a Dominican to American culture. Alvarez then returned to Dominican themes and *In the Time of the Butterflies* (1994). The other paradigmatic case is Junot Diaz, who won the Pulitzer Prize for *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007). Fernando Valerio-Holguín writes a lucid article in this issue about Junot Díaz in this issue of the *CRR*. Loida Maritza Perez also addresses the issue in her novel *Geographies of Home* (1999). To demonstrate the intellectual breadth of the Dominican Fernando Valerio-Holguín, teacher, critic, poet and storyteller, we include three of his poems. Finally we also include a story of Sophie Mariñez, born in France, raised in the Dominican Republic, and currently residing in New York.

The transnational character, transgender and postmodern of the Caribbean can be seen in the articles by Kathleen Gysselle and Dawn Duke, both included in this number. The vitality, diversity and richness of the circum-Caribbean poetry as expressed in their literature is impossible to grasp in one volume. We hope that this selection will serve as an example.



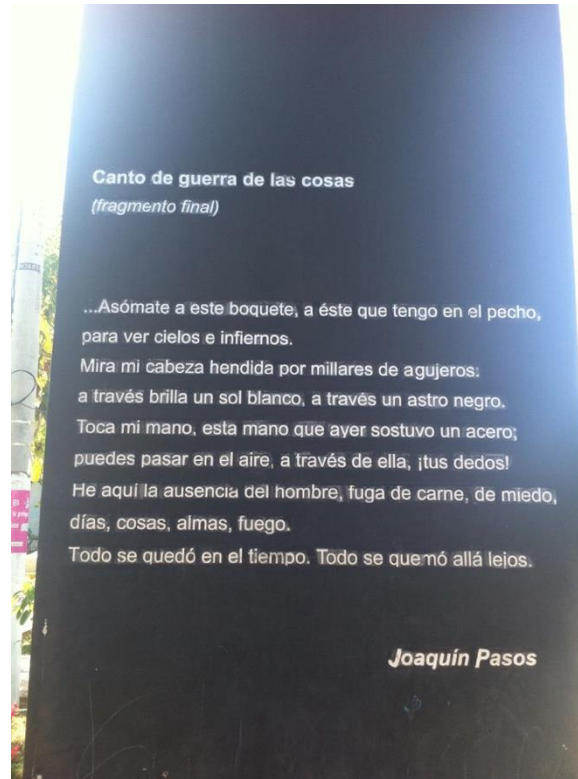
Seeking precisely such palpable poetic forms, trans-American, and circum-Caribbean traces, Jana Braziel journeyed first to Panamá in 2014 to and then to Nicaragua in 2015. Jana was looking for interregional, historical, literary, cultural, and political exchanges between the Caribbean archipelago and the countries of Central America bordering on the Caribbean Sea and Atlantic Ocean. As friends and colleagues, Nicasio Urbina, himself from Nicaragua, and Jana Braziel engaged one another in vibrant and querying dialogue about the contours of a circum-Caribbean poetics. In Panamá, Jana visited the Sociedad de Amigos del Museo Afroantillano de Panamá (SAMAAP), or Afro-Caribbean Museum of Panamá, to document these Antillean presences in Panamá, and the Panama Interoceanic Canal Museum in February 2014. Jana sought out road signs and guide posts for the myriad cultural, historical, and political traces of a Circum-Caribbean poetics in Panamá. In March 2015, Jana sojourned to Granada, Nicaragua, city of poets and annual host to the Festival Internacional de Poesía de Granada. Jana was following, of course, native Nica Nicasio, close friend and colleague, as well as a founding member of the international poetry festival in Granada, in pursuit of a *Circum-Caribbean Poetics*, the topic of this special issue. While in Granada, Jana walked with amazement through Parque de

la Poesía, a spare, minimalist, modernist, and beautiful, even haunting outdoor garden museum to *Poesía* with monuments erected to individual poets and poems. Jana and her husband passed between steel monuments engraved with poetic lines from “Soneto para Morir,” “Los Nahoas en Nicaragua,” “Canto de guerra de los cosas,” “Perfil,” “El Paraiso Recobrado,” “No Puede,” “Ventana,” and other poems. They walked between bougainvillea and hibiscus bushes through framed steel busts of poets—Claribel Alegría, Enrique Fernández Morales, Francisco Pérez Estrada, Joaquín Pasos, Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas, and Manolo Cuadra—a labyrinthine and aesthetic map of Spanish-language poetry in the Americas.









In mirrored side-by-side monuments, Jana read Claribel Alegría's poetic line "No puede conmigo la tristeza la arrastro hacia la vida y se evapora," (*"No, I cannot go with sadness, I drag it into life and it evaporates"*), and pass the spare beautiful face (cast in steel) of the still-living 91 year-old poetess (born of Nicaraguan and Salvadoran parents from Estelí, Nicaragua) who delivered this poetic line into being.



And Jana was suffused with a joy that banished all sadness with two words: “No puede” (“No it cannot”).



Alongside *Alegría*, other Nica poets stood in monumental relief: Morales, Estrada, Pasos, Cardenal, Rivas, and Cuadra. Among these Nicaraguan poets were *not* to be found a José Martí or a C.L.R. James or a V.S. Naipaul or Derek Walcott or a Patrick Chamoiseau or a Édouard Glissant or a Maryse Condé or a Jamaica Kincaid or a Kamau Brathwaite. Jana wandered to the edge of Malecon de Granada, where land gives way to the waters of Lake Nicaragua, and there I [she?] found the Great Patron of Nicaraguan national poetry, none other than Rubén Darío.



While in Granada, Jana also interviewed poet and scholar Alvaro José Rivas Gomez, who teaches at Bluefields Indian and Caribbean University (BICU) in Bluefields, Nicaragua on the eastern Antillean side and who researches African Nicaraguan literatures and cultures, and Afro-Nica poet Fernandez López Gutiérrez, whose family immigrated from Jamaica, and historian and independent scholar Rolando Ernesto Tellez. During this vibrant conversation, we exchanged ideas about the African diasporic presences, including poetic ones, in the Americas, in our América, from the southeastern United States, particularly the Gulf of México states that border on the Caribbean Sea, throughout the Caribbean archipelago, to the Atlantic and Caribbean coasts of Central America and northern South America, especially Venezuela and Colombia. What was the relationship between José Martí and Rubén Darío? Did you read Louise Bennett, Aimé Césaire, or Nicolás Guillén as part of your poetic or literary education? Have Caribbean poets like Kamau Brathwaite, Linton Kwesi Johnson, Jean “Binta” Breeze, Beryl Gilroy, Derek Walcott, or Édouard Glissant ever attended the Granada Poetry Festival? What we all discovered, slowly, lamentably, was that this vibrant poetic lineage from the Caribbean archipelago to Central America seemed to have died (or at least have been prematurely aborted) with Martí and

Darío and their generation. This special issue on *Circum-Caribbean Poetics* is, then, an audacious effort to revive and revitalize that poetic lines and circuits of literary exchange, which is simultaneously both poetic and political.



L-R: Fernandez López Gutiérrez, Alvaro Rivas, Jana Braziel, and Roland Ernesto Tellez. Granada, Nicaragua (March 2015).

Poéticas Circum-Caribeñas: Rastreando las raíces negras atlánticas en las Américas

Nicasio Urbina
University of Cincinnati

Jana Brazziel
Miami University

Tas el brutal asesinato y desmembramiento violento en 1806 de Jean-Jacques Dessalines, quien era considerado un bruto y revolucionario violento contra las fuerzas coloniales francesas de Napoleón en Saint Domingue, históricamente destinada a convertirse en Ayiti al final de la revolución haitiana (1790-1804)¹, la nueva "República negra" lamentablemente libró una guerra

¹ Sobre los legados de la Revolución Haitiana en las Américas, ver todas las referencias siguientes: David Geggus, *El impacto de la revolución de Haití en el Mundo Atlántico* (Columbia, Carolina del Sur: Universidad de Carolina del Sur Press, 2002); David Geggus y Norman Fiering, editores, *El mundo de la revolución de Haití*. (Indianapolis: Indiana University Press, 2009); Geggus, *La revolución de Haití: Una historia documental* (Nueva York: Hackett Publishing, 2014); Laurent Dubois, *una colonia de ciudadanos: Revolución y el Esclavo Emancipación en el Caribe francés, 1787-1804* (Chapel Hill: Universidad de Carolina del Norte Press, 2004); Laurent Dubois y John D. Garrigus, *revolución de los esclavos en el Caribe, 1789-1804: Una breve historia de Documentos* (Nueva York: Bedford / St Martin de 2006); Laurent Dubois y Julius S. Scott, eds. *Orígenes del Atlántico Negro* (Nueva York y Londres: Routledge, 2009); Dubois, *vengadores del Nuevo Mundo* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009); Jeremy D. Popkin, *Orientación revolución racial: testimonios de la revolución de Haití* (Chicago: University of Chicago Press, 2008); Popkin, *que todos ustedes son libres: La revolución haitiana y la abolición de la esclavitud* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010); Popkin, *una historia sucinta de la revolución de Haití* (Londres y Nueva York: Wiley / Blackwell Publishers, 2011); y Gerald Horne, *Enfrentamiento Negro jacobinos: La EE.UU., la revolución de Haití, y los orígenes de la República Dominicana* (Nueva York: Monthly Review Press, 2015). A pesar de la importación evidente de la revolución de Haití en las Américas y en el mundo atlántico más grande, su historia fue hasta la vuelta poscolonial infravalorado y silenciado dentro de los estudios históricos, como Michel-Rolph Trouillot argumenta persuasivamente en el silenciamiento del pasado: la energía y la producción de la historia (Boston, MA: Beacon Press, 2005, 2015). Véase el capítulo tres, "Una Historia Unthinkable" (70-107). Como escribe Trouillot, la revolución de Haití "entró en la historia con la peculiar característica de ser impensable incluso como sucedió" (73); y otras razones que "ni un solo gran libro, ni siquiera un aumento sustancial en los estudios de resistencia esclava va a descubrir plenamente el silencio que rodea a la revolución de Haití. Para el silenciamiento de que la

interna, la guerra civil, y rivalidades militares competían por el poder presidencial o real: Alexandre Pétion fue elegido presidente de la República de Haití sur en 1806, sin embargo, se le opuso en el norte nada menos que el revolucionario y tival "hasta la muerte" Henri Christophe, conocido más tarde a la posteridad como Roi Christophe, que presidió el norte en un tiempo muy dividido República de Haití. Aunque Pétion murió de fiebre amarilla en 1818 y Christophe encontró su propia muerte por suicidio, considerado históricamente sospechoso por muchos, en 1820, sin embargo, la dividida República de Haití se convirtió (en 1815) en el isla santuario, puerto seguro, y refugio hemisférico para otro revolucionario americano, el joven Simón Bolívar. Siete años después de que el líder militar inspirado en la Ilustración hizo la guerra contra los colonialistas españoles en 1808, en la sierra norte y terrenos costeros de lo que hoy es el continente de América del Sur, Bolívar logró ventaja militar y política en 1814 durante el caos producido por la guerra peninsular (1807-1814), en sí misma un efecto secundario de las guerras napoleónicas (1803-1815) que asolaban Europa y sus colonias en las Américas, y, finalmente, trece años más tarde, ganada con sangre, declaró la independencia de la República de la Gran Colombia (hoy en día Colombia, Venezuela, el norte de Perú, Ecuador, Panamá, el oeste de Guyana, y el noroeste de Brasil).² Inspirado por la Revolución de Haití y la Revolución de Bolívar, armado en su lucha por una Revolución Cubana en los años 1880 y 1890, y muriendo en el campo de batalla en 1895, el insurrecto, poeta revolucionario, e intelectual público José Martí enfiló su propia pluma y su espada ¡hacia una Cuba libre e independiente!³

En 1891, cuatro años antes de su muerte en el campo de batalla, Martí lanzó un grito intelectual de batalla a "¡Estos Hijos de Nuestra América!" para oponerse a los "estos desertores que piden fusil en los Ejércitos de la América del Norte, que ahoga en sangre

revolución tiene menos que ver con Haití o la esclavitud de lo que tiene que ver con el Oeste "(106). En el párrafo final de este capítulo, Trouillot tanto, concluye que el "silenciamiento de la revolución de Haití es solamente un capítulo dentro de una narrativa de dominación global" (107).

² En Simón Bolívar y la revolución de la Gran Colombia de Bolívar, ver todas las características siguientes: John Lynch, *Simón Bolívar: A Life* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2006); Jeremy Adelman, *La soberanía y la revolución en el Atlántico ibérico* (Princeton: Princeton University Press, 2007, 2009); Wim Klooster, *Las revoluciones en el mundo atlántico: Historia Comparada* (Nueva York: New York University Press, 2009); y Marie Arana, *Bolívar: Americana Libertador* (Nueva York: Simon & Schuster, 2013). Para los textos completos de los 1827 Proclamas de Francisco José de Paula Santander y Omaña y Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios, conocido por la posteridad como Simón Bolívar, véase el conflicto político en la Gran Colombia: 1827 Proclamas de Santander y Bolívar (Amazon Digital Services, 2015).

³ Ver Lillian Guerra de *El mito de José Martí: conflicto Nacionalismos en principios del siglo XX Cuba* (Chapel Hill: Universidad de Carolina del Norte Press, 2005) y de Alfred J. López *José Martí: Una vida revolucionaria* (Austin: University of Texas Press, 2014) . Véase también José Martí, en el monstruo: *Las escrituras en los Estados Unidos de América y el imperialismo* (Nueva York: Monthly Review Press Títulos Classic, 1975) y Jeffrey Belnap y Raúl Fernández, eds. (Durham y Londres: Duke University Press Nueva Serie Americanistas, 1998) *Desde Nacional de Estudios Hemisféricos culturales: de José Martí Nuestra América*.

una sus indios" para ellos mismos tomar las armas, incluyendo "las armas del juicio, que vencen a las otras" (las armas de la mente, que vencen a todas las demás) y fortalezas de formas o "trincheras de ideas" (barricadas de ideas), que son más valiosas que las "trincheras de piedra" (barricadas de piedras).⁴ Durante el mismo año de 1891, Martí publicó sus *Versos sencillos*, su último libro de poemas que aparecería en prensa, y el poema "Yo soy un hombre sincero" defendió la simple esclavo que heredaría la tierra y el suelo cubano, el ex esclavo que se convierte en la armada revolucionaria.⁵ El protagonista poético declara:

Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma.

Y estos versos del alma están indeleble en su corazón y su mente:

Oculto en mi pecho bravo
La pena que me lo hierde:
El hijo de un pueblo esclavo
Vive por él, calla y muere.

El verso clave de Martí, "Yo soy un hombre sincero" (escrito en 1891) en última instancia se convirtió en la tercera línea en la canción estelar de Cuba "Guantanamera", siguiendo el estribillo de apertura "Guantanamera, guajira, Guantanamera". Sin embargo, tras la conclusión de la guerra entre Estados Unidos y España en 1898, los colonialistas españoles habían sido duramente derrotado por los imperialistas de EEUU, armados y protegidos con la Doctrina Monroe de 1823, un amo cambiaba por otro, y ¡Cuba ! no liberada, permaneció bajo el dominio externo en 1903, tras la firma y la ratificación de la Enmienda Platt en 1901. Los Estados Unidos tomaron el control de la bahía de Guantánamo como una base naval de Estados Unidos y permanece allí para fines históricos nefastos en la actualidad. Guantanamera, guajira, Guantanamera.

Guantanamera, guajira, guantanamera.
Guantanamera, guajira, guantanamera.

⁴ José Martí, *Nuestra América* (Barcelona: Linkgua ediciones, S.L., 2007). First published in *La Revista Ilustrada de Nueva York* - 10 de enero de 1891 and published later in January 1891 in *El partido liberal* - México - 30 de enero de 1891. Full Spanish text also archived online at *Ciudad Seva: Casa digital del escritor Luis López Nieves* <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/nuestra_america.htm>.

⁵ José Martí, *Versos sencillos*, edited by Miguel Ángel García-Sánchez (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012). See also the bilingual edition: *Versos sencillos: A Dual Language Edition*, edited and translated by Pete Seeger and Ann Fountain (McFarland Publishers, 2005).

*Yo soy un hombre sincero, de donde crece la palma
Yo soy un hombre sincero, de donde crece la palma
Y antes de morir yo quiero cantar mis versos del alma.*

(Si hubieras escuchado con atención, Tío Sam, Yanqui del Norte, quizá habrías oído los sonidos subterráneos de la revolución sofocada a fuego lento bajo la superficie melódica del sol, el mar, la salsa, el merengue, los puros cubanos, el ron de La Habana, la United Fruit, décadas y casi cinco años y medio de compra y venta de turista estadounidense de la isla ... de una Revolución que en última instancia tuvo éxito en 1959 en la región de Oriente, el hogar de Guantánamo, la música reproducida en ... la música suena en ...)

*Guantanamera, guajira, guantanamera.
Guantanamera, guajira, guantanamera.*

Con música compuesta por José Fernández (ya en la década de 1920), letras adaptadas del poema de Martí por Julián Orbón, y la famosa grabación (en el álbum *Brava*) de Celia Cruz en 1967, la canción icónica "Guantanamera", la defensa de la joven campesina de Guantánamo, se convirtió en el himno de batalla definitivo para toda una generación de exiliados Cubano patrióticos. En Cuba, por Cubanos, Martí era, tanto como Castro y el Che, hijo adoptado, Patrón y Patria. Pero más allá de las fronteras de Cuba, e incluso más allá de los innumerables sitios dispersos de Cubanos en la diáspora, José Martí también redefinió las Américas -Nuestra América- precisamente en el momento en que los EE.UU. estaba flexionando sus músculos imperiales en el hemisferio. Por eso la influencia de Martí es vasta, extensa y amplia, no sólo a través de las Antillas y del Caribe, sino también en toda América Latina.⁶

Los historiadores de las revueltas de la trata de esclavos han señalado desde hace tiempo los patrones sobresalientes de continuidad y discontinuidad en las Américas: donde el comercio trasatlántico de esclavos desarraigados de África, y la creación de la monumental diáspora africana, tuvo enredada en la raíz nudosa de las rutas transatlánticas los innumerables idiomas, religiones, culturas, costumbres y alimentos de África: en Puerto España, San Juan, Santo Domingo y Santiago de Cuba, Belice City, Bluefields, Puerto Limón, Colón y Cartagena, la diáspora africana define las Américas. Lo que Paul Gilroy define como el "Negro del Atlántico"⁷ y lo que Joseph Roach redefinió como el "circum-Atlántico",⁸ fueron las múltiples tradiciones creadas por África en América. Las

⁶ Esther Allen, ed. *José Martí: Selected Writings* (New York: Penguin Classics, 2002).

⁷ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1993).

⁸ Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia UP, 1996).

Américas desde finales del XXI hasta finales del siglo XIX se define por las colonias europeas, los esclavos africanos, las economías de plantación de caña de azúcar, tabaco, café, chocolate, especias y otros productos de esclavos, y las profundas divisiones sociales, políticas y económicas que dividían a las poblaciones americanas en ciudadanos libres y esclavos en propiedad, humanos e independientes o inhumanas y consolidados. La insurrección armada, las revueltas de esclavos, y las luchas de anticoloniales y anti-imperiales revolucionarios Gonaïves y Port-au-Prince, Haití en el siglo XVIII para Santo Domingo, Caracas y Bogotá, en el siglo XIX y en Santiago y La Habana, Cuba, y Managua, Nicaragua en el siglo XX, también han sido un sello distintivo de las Américas, como esclavos que trataron de ser hombres y mujeres libres.⁹ Sitios dispersos de la diáspora africana en las Américas tienen (a causa de esta rica fertilización cruzada de Europa, África, América indígena, y las influencias posteriores a la abolición de Asia como sirvientes de China y el subcontinente indio, fueron llevados a la región). Como consecuencia, estas zonas compartían similitudes culturales entre, por ejemplo, Shangó en Puerto España, Trinidad, obeah en Kingston, Jamaica, el vudú en Cap-Haitien, Haití, la santería en Santiago de Cuba, Cuba, y el Candomblé en Salvador y Bahía, en Brasil. Lo mismo es cierto para el arte, la música, la danza, el rendimiento y actuaciones rituales a lo largo de las Américas que se han definido de forma indeleble por la presencia de la diáspora africana.¹⁰ Como Joseph Roach escribe en " memoria circum-Atlántica", parte del capítulo introductorio de las *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (1996): "A medida que emergió de las economías revolucionadas de finales del siglo XVII, este mundo se parecía a un vórtice en la que los productos básicos y las prácticas culturales cambian de manos muchas veces. El producto más revolucionario en esta economía era

⁹ Además de los títulos académicos sobre la Revolución haitiana y la Revolución Bolívar, ha hecho referencia anteriormente, consulta la siguiente: Walter LaFeber, inevitables revoluciones: los Estados Unidos en América Central (Nueva York: W. W. Norton & Co., 1993); Matilde Zimmermann, sandinista: Carlos Fonseca y la Revolución de Nicaragua (Durham y Londres: Duke University Press, 2001); Stephen Kinzer, Sangre de Hermanos: La vida y la guerra en Nicaragua (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007); Ada Ferrer, Insurgente Cuba: Raza, Nación y Revolución, 1868-1898 (Chapel Hill y Londres: Universidad de Carolina del Norte Press, 1999); Ferrer, de Libertad Espejo: Cuba y Haití en la era de la revolución (Cambridge University Press, 2014); Marifeli Pérez-Stable, La Revolución Cubana: Origins, golf, y Legacy (Oxford University Press, 2011; 3ª edición); Gilbert M. Joseph y Greg Grandin, eds. Un siglo de Revolución: insurgente y contrainsurgente la violencia durante la Guerra Fría largo de América Latina (Durham y Londres: Duke University Press, 2010); Lillian Guerra, Visiones del poder en Cuba: Revolución, la redención y la Resistencia, 1959-1971 (Chapel Hill y Londres: Universidad de Carolina del Norte Press, 2014); y Aviva Chomsky, Una historia de la Revolución Cubana (Londres y Nueva York: Wiley / Blackwell Publishers, 2015).

¹⁰ Leer, por ejemplo, de Ifeoma Kiddoe Nwankwo Negro cosmopolitismo: conciencia racial y la identidad de la delincuencia en las Américas del siglo diecinueve (Philadelphia: University of Pennsylvania, 2005). Ver también Ifeoma C. K. Nwankwo y recogida de Mamadou Diouf editado Rítmicos del Mundo Afro-Atlántico: Los rituales y recuerdos (Ann Arbor: University of Michigan, 2010). Por último, consulta Ifeoma C. K. Archivo de Voces brillantes intelectuales de Nwankwo de Nuestra América, Universidad de Vanderbilt <<http://www.voicesamerica.org/>>.

la carne humana, y no sólo por el trabajo esclavo que produce enormes cantidades de las sustancias adictivas (azúcar, café, tabaco, y, las más insidiosas, azúcar y chocolate en combinación) que transformaron la economía mundial y financiaron la revolución industrial", citando directamente a Sidney Mintz en *Dulzura y energía: El lugar del azúcar en Historia moderna* (1985).¹¹ Para Roach, "el concepto de un mundo circum-Atlántico (a diferencia de un transatlántico) insiste en la importancia de las historias de la diáspora y el genocidio de África y las Américas, del Norte y del Sur, en la creación de la cultura de la modernidad. En este sentido, el Nuevo Mundo no fue descubierto en el Caribe, pero uno se inventó realmente allí". Nosotros diríamos más. El Nuevo Mundo fue descubierto en el Caribe y se inventó allí.

Las historias compartidas o comunes de la esclavitud, el colonialismo, la revolución y la lucha anticolonial de finales del XVI a finales del siglo XIX, se volvieron más pronunciados en la migración circum-Caribe del siglo XX, como migrantes económicos y trabajadores trasladados de isla en isla, desde las islas al istmo.¹² Trabajadores de la caña de Haití se trasladaron a trabajar en los campos de caña en la República Dominicana y en Cuba, y de las islas de las Antillas emigraron a Panamá a finales de los siglos XIX y XX para construir el primer ferrocarril trans-istmico, y más tarde el gran Canal de Panamá. Casi el 15% de la población panameña, de hecho, son afro-panameños, algunos descendientes de esclavos traídos a la región del istmo, pero una proporción significativa descendientes directos de los inmigrantes antillanos de las islas del Caribe (especialmente de Trinidad y Tobago, Martinica, Guadalupe, Barbados y Jamaica) que ahora viven en todo el país. Migrantes económicos Caribes que viajaron por primera vez a Panamá en la década de 1840 como consecuencia de la fiebre del oro, un número más grande que llega en 1844, después de trabajar en la construcción del ferrocarril de Panamá en 1850; olas posteriores de inmigrantes económicos de las Indias Occidentales (de muchas islas a través del archipiélago) viajó a Panamá con el fin de construir el Canal de Panamá (primero por los franceses, un esfuerzo fallido, y más tarde para los americanos y el tío Sam de 1904-1914). La Sociedad de Amigos del Museo afroantillano de Panamá (SAMAAP), popularmente conocido como el Museo Afro-caribeño de Panamá, documenta estas presencias de antillanos en Panamá, al igual que el Museo del Canal Interoceánico de Panamá, en la Zona del Canal de Panamá. Legados históricos también dejan huellas literarias discernibles: las presencias migratorias de antillanos en Panamá han dejado huellas literarias palpables como bien documenta Sonja Watson en *The Politics of Race in Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of*

¹¹ Sidney Mintz, *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History* (New York: Viking Press, 1985).

¹² Popular histories include David McCullough's *The Path Between the Seas: The Creation of the Panama Canal, 1870-1914* (New York: Simon & Schuster, 2001) and Matthew Parker's *Panama Fever: The Epic Story of the Building of the Panama Canal* (New York: Alfred A. Knopf, 2007).

Contention (2014)¹³ y en la colección editada por Luis Wong Vega, *Rapsodia Antillana: Selección de Poesía Bilingüe Afro-Antillana de Panamá* (2013),¹⁴ que antologiza cuarenta poetas afro-panameños. Aún así, nos preguntábamos, ¿cuáles fueron las huellas literarias y poéticas discernibles en toda América Central? Tendríamos que encontrar un circuncaribe circum-navegable y maprable? Y uno definible por una poética circuncaribe?

Otras cuestiones poéticas y políticas persistieron, particularmente a lo largo de las líneas de legados de Martí en el Caribe y en las Américas: el legado poético, filosófico, revolucionario de Martí ha definido de manera incontrovertible las Américas desde finales del siglo XIX y con fuerza en el siglo XXI. Martí inspiró a generaciones de poetas, escritores y revolucionarios de Haití y Cuba, Nicaragua, Panamá y Colombia, al igual que él mismo fue inspirado por Toussaint, Dessalines, Christophe, Pétion y Bolívar. Pero, ¿dónde exactamente fueron los legados hemisféricos y americanos que deja Martí el luchador revolucionario, el ensayista en prosa, el periodista exiliado, el orador en el campo de batalla, el soldado armado, y el poeta lírico? Para el hombre común o la mujer, y no sólo el intelectual, académico, estadista y poeta, tener el legado de Martí, y por medio de él, los legados de América anterior y profundamente entrelazados de Toussaint, Dessalines, Christophe, Pétion y Bolívar marcado en forma tan indeleble en la conciencia colectiva e inconsciente colectivo? Y que por lo tanto son legibles y discernibles para el público en general en América Central y América del Sur, como en las Antillas o el Caribe? ¿Quién iba a saber el legado de Martí y más allá de él otros escritores e intelectuales del Caribe y Centroamérica?

La literatura del circum-Caribe que estamos tratando de ilustrar en este número, es una literatura muy rica, con una gran diversidad de influencias y creada por una gran variedad de individuos de diferentes razas, lenguas y tradiciones culturales. Esto hace a la cultura del Caribe una de las más variadas, vitales y únicas del mundo. Las literaturas del circum-Caribe han sido creadas por blancos de origen hispánico, por afro-descendientes, por personas de origen francés, holandés, inglés, y por descendientes de orientales principalmente chinos. La labor literaria se ha llevado a cabo en español e inglés, pero también en francés y creole, en holandés y papiamentu, en miskito y otras lenguas indígenas de la cuenca Caribe centroamericana. Es por tanto muy difícil hablar y escribir de la literatura del circum-Caribe en términos unitarios, pero en las siguientes páginas trataremos de hacer un panorama de estas literaturas para contextualizar los artículos y textos que a continuación presentamos.

Si bien es cierto que desde el siglo XVI se publica diversos tipos de textos en el Caribe, creemos que podemos usar finales del siglo XVIII y mediados del XIX como origen de las literaturas del circum-Caribe. Los textos literarios más tempranos del

¹³ Sonja S. Watson, *The Politics of Race in Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention* (University Press of Florida 2014).

¹⁴ Luis Wong Vega, ed. *Rapsodia Antillana: Selección Bilingüe de Poesía Afro-Antillana de Panamá* (University of Panamá Press, 2013).

Caribe anglófono son historias naturales, como las de Griffith Hughes, *Natural History of Barbadoes* (1750), la novela de William Earles *Obi; o the History of Three-Fingered Jack* (1800), o narrativas de esclavos como *The History of Mary Prince* (1831). En 1839 en Cuba, Juan Francisco Manzano escribe en Cuba, *Autobiografía de un esclavo*, texto que por primera vez pone de relieve la vida de un esclavo y da testimonio de sí por medio de la escritura. Aunque el libro no llegó a publicarse hasta 1937, proponemos *Autobiografía de un esclavo* como el texto seminal de la literatura circum-caribeña porque marca la toma de conciencia del afro-descendiente en el Caribe y su instalación como autor de un texto. Cuatro años más tarde se da con la publicación de la novela *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda. En el contexto de romanticismo literario, cuando los países del continente ya eran independientes de España, y en medio del gran debate contra la esclavitud de los afro-descendientes, esta novela plantea el amor entre un esclavo y una mujer blanca hija del amo. Los problemas sociales que ventila esta novela, así como la intensidad con que se narran los eventos y sentimientos, hacen de *Sab* también punto de partida de las literaturas circum-caribeñas. En República Dominicana es importante señalar la publicación de la novela *Enriquillo* (1882) de Manuel de Jesús Galván, que narra la historia de amor entre un indígena y una mestiza. Estas novelas de amor que Doris Sommer ha llamada “foundational romances” metaforizan el desarrollo identitario de la nación en la unión de personas que por prejuicios racistas, su unión no era tolerada por la sociedad. En Puerto Rico el drama *La Cuarterona* (1867) de Alejandro Tapia y Rivera presenta la situación de la mulata sexualizada y víctima de los prejuicios sociales de la época e inicia el diálogo de las literaturas circum-caribeñas.

Como ya se dijo antes, la obra de José Martí es, a finales del siglo XIX, el monumento mayor de la literatura circum-caribeña. No solamente su poesía y su narrativa, sino su amplia obra en prosa, sirven como piedra angular de la identidad hispanoamericana y la independencia de Cuba. Un ensayo como “Nuestra América” (1891) es una declaración de independencia política y cultural para todo el continente y uno de los ensayos más importantes de la literatura hispanoamericana. Según Julio Ramos, en su libro *Desencuentros de la modernidad*, “El discurso martiano, nuevamente, se sitúa ante la fragmentación e intenta condensar lo disperso. Su autoridad –ligada, según veremos, a los dispositivos compensatorios de una mirada reintegradora– se basa también en una proyección del porvenir, en una teleología que postula la superación definitiva de la fragmentación: la redención última de una América orgánica, purificada de las manchas que opacaban su plenitud originaria” (232).

En el caribe francófono la vida cultural del siglo XIX fue bastante rica, pero en gran medida era una literatura francófila, que miraba más hacia Francia que hacia Haití. El exilio era -y sigue siendo- uno de los principales temas en la literatura haitiana. En 1804 se estrena uno de los principales dramas de la literatura de Haití, *L'Haitiense expatrié* de P. Fligneau. Para 1829 se funda la revista *L'Abeille haïtienne*, y en la segunda mitad del siglo XIX surgen escritores como Antoine Dupré, Juste Chanlatte, and François-Romain Lhérisson. Hay que esperar hasta la década de 1940 para encontrar escritores de verdad

comprometidos con la realidad de Haití y preocupados por la identidad haitiana, como Jacques Roumain, René Depestre, and Stephen Alexis. En la actualidad los escritores haitianos siguen divididos entre la diáspora y la desesperante situación política y económica del país. Una escritora como Edwige Danticat, sin duda la escritora más famosa de origen haitiano, vuelve una y otra vez a estos temas ineludibles de la literatura haitiana. En Martinique el autor más importante es Aime Césaire, quien en su *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), hace un canto maravilloso a la identidad caribeña, a la negritud, y a la independencia cultural del caribe francófono. Otros escritores importantes de Martinique son Frantz Fanon, Édouard Glissant and Patrick Chamoiseau, así como Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé, and Gisèle Pineau de Guadeloupe.

En el caribe anglófono podemos decir que el desarrollo literario empezó un poco más tarde. Fue a principios del siglo XX cuando los escritores de Jamaica empezaron a definir su identidad de autores de las Indias Occidentales, y fue quizás Thomas H. MacDermont uno de los primeros en establecerse como escritor y preocuparse por la identidad de la literatura jamaicana. Sus novelas *Becky's Buckra Baby* (1903) y *One Brown Girl and 1/4* (1909) son la base de la futura y rica literatura de Jamaica que incluye a escritores como Andrew Salkey, Una Marson, Roger Mais, Peter Abrahams, J. A. Rogers, and Louise Bennett, así como una gran variedad de escritores contemporáneos— Olive Senior, Sylvia Winter, Michelle Cliff, Patricia Powell, Erna Brodber, Margaret Cezair-Thompson, Jean D-Costa, Lorna Goodison, Jean Binta Breeze, Makeda Silvera, Nalo Hopkinson, Staceyann Chin, Kwame Dawes, Colin Channer, Oku Onuora, Linton Kwesi Johnson, and Marlon James y muchos más. Como muestra de esta rica tradición incluimos en este número un cuento y cinco poemas de Jacqueline Bishop, escritora de origen jamaicano y profesora en New York University. En este número incluimos también un cuento de Lisa Allen-Agostini, originaria de Trinidad y Tobago, quien contribuye a una rica tradición que incluye a C.L.R. James, V.S. Naipaul, Sam Selvon, Eric Williams, Earl Lovelace, y una prolífica generación de escritores en la diáspora, con nombres como Lakshmi Persaud, Shani Mootoo, Rosa Guy, Austin Clarke y Dionne Brand. Otros escritores anglo-antillanos importantes que debemos nombrar son E. A. Markham de Montserrat; Robert Antoni de Bahamas; Jamaica Kincaid, Althea Romeo-Mark, y Marie-Elena John de Antigua; Caryl Phillips de Saint Kitts y Nevis; Kamau Brathwaite, Paule Marshall, and Austin Clarke de Barbados; Merle Collins de Grenada; Wilson Harris, Beryl Gilroy, Jan Carew, David Dabydeen, Cyril Dabydeen, Sasenarine Peraud, y Fred D'Aguiar de Guyana.

Venezuela es un país con una gran presencia en el Caribe y un alto porcentaje de población negra, sin embargo su literatura ha evitado en gran medida tratar el tema racial. Arturo Uslar Pietri publicó en 1931 *Las lanzas coloradas*, y Rómulo Gallegos publicó en 1937 *Pobre negro*, pero siempre se trata de la visión de un escritor blanco sobre la vida de los afro-descendientes en Venezuela. Steven Bermúdez Antúnez ofrece un estudio de la representación del negro en el cuento venezolano en el número 30 de la *Cincinnati Romance Review* (CRR). Los primeros grandes escritores de Venezuela fueron Andrés Bello y

Eduardo Blanco, otros importantes escritores venezolanos con fuerte influencia del Caribe son Rómulo Gallegos, Salvador Garmendia, y el ya mencionado Arturo Uslar Pietri.

En Colombia la presencia de los afro-descendientes ha sido más reconocida que en otros países, pero también ha sido silenciada tanto en la historia como en la literatura. La vitalidad de la producción literaria de la costa Caribe colombiana hace imposible no ver las múltiples contribuciones, desde la obra de Manuel Zapata Olivella hasta Gabriel García Márquez. Alain Lawo-Sukam historia el concepto de negritud en la literatura afro-colombiana en su artículo contenido en el número 30 de esta revista. Las contribuciones a la poética circum-caribeña de escritores como Arnoldo Palacios o Alfredo Vanin Romero, así como la de muchísimos escritores como Germán Espinoza, Oscar Collazos o Régulo Ahumada Zurbarán, es de vital importancia tanto para la literatura colombiana como para la de todo el continente.

A principios del siglo XX el Modernismo marca la literatura de los países hispanoamericanos y aparecen autores de gran importancia como el cubano Julián del Casal, aunque la visión del Caribe no era su principal preocupación. El nicaragüense Rubén Darío sintió en carne propia la derrota de la guerra entre Estados Unidos y España e hizo de ella un tema de gran importancia en sus artículos. También escribió en Cuba el poema “La negra Dominga” que preconiza la poesía negra del Caribe, pero el Caribe no está en el centro de su imaginario cultural. Hay que esperar hasta poetas como Luis Palés Matos (Puerto Rico 1898-1959) para que la poética antillana se desarrolle plenamente en poemas como los de *Tuntún de pasa y grifería* (1937). Por esa época, la puertorriqueña Julia de Burgos, nacida en 1914, pone de relieve la importancia de la condición política de Puerto Rico y el nacionalismo puertorriqueño se convierte en tema de su literatura. Para más información sobre este tema véase el artículo de Sonja Stephenson Watson en el número 30 de la *CRR*.

Hacia 1940 surge en Cuba el grupo Orígenes, con escritores como José Lezama Lima, Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García Murraz y Eliseo Diego. La poética de estos escritores muestra otra dimensión de la estética circum-caribeña, que se revela por medio de un barroquismo extremo, de grandes y abigarradas metáfora, de profundas reflexiones sobre la vida en La Habana y la cubanidad. En República Dominicana surge en esta época la “Poesía sorprendente” con poetas como Rafael Antonio Henríquez, Flankin Menesses Birgos y Freddy Gatón Arce. En Puerto Rico tenemos a un poeta como Francisco Matos Paoli, quien oscila entre el hermetismo y la introspección, y el criollismo y el mundo que le rodea.

La literatura nicaragüense ha ignorado en gran medida la cultura del Caribe o la Costa Atlántica –como se le llama en Nicaragua-. Hay poco contacto entre los dos mundo y todavía hoy en día no hay una carretera que comunique directamente ambos sectores del país. El artículo de Maria Roof, en este número, es un gran paso para dar a conocer la rica literatura que se ha producido en el Caribe nicaragüense. Entre los pocos textos que han explorado con anterioridad ese mundo debemos mencionar la novela de Alberto

Ordóñez Argüello, *Ébano. Novela sobre el Atlántico nicaragüense* (1954). Pero en realidad hay que esperar hasta la aparición de Lizandro Chávez Alfaro, nacido en Bluefields en 1929, y su novela *Columpio al aire* (1999) para tener una narración que nos permita ver la vida en Bluefields y en el Caribe nicaragüense. En este número incluimos un cuento del escritor nicaragüense Alejandro Bravo y una selección de poemas de la costa realizada por el poeta y crítico nicaragüense Carlos Castro Jo.

La literatura de Costa Rica, al igual que la de Nicaragua, se ha desarrollado sin prestar mayor importancia a la costa Caribe. La mayoría de las menciones sobre esa parte del país eran accidentales y casi ningún escritor se había preocupado por explorar las raíces y la cultura de los afro-descendientes costarricenses. Hasta Quince Duncan, nacido en 1940, Costa Rica no tiene un escritor negro que escriba sobre la vida y la cultura de Limón. Desde su cuento “Una canción en la madrugada” (1970) Duncan ha desarrollado una obra extensa, de calidad, que narra la vida y las condiciones difíciles de la población del Caribe en Costa Rica. Duncan no sólo ha escrito novelas como *Hombres curtidos* (1971), *Los cuatro espejos* (1973), *La paz del pueblo* (1978), y *Final de calle* (1980), sino que también ha teorizado sobre la condición de los afro-descendientes en ensayos como “El negro en Costa Rica” (1972) escrito en colaboración con Carlos Meléndez, y “El negro en la literatura costarricense” (1975). En este número incluimos un artículo de Silvia E. Solano sobre *Los cuatro espejos* de Quince Duncan. Recientemente, la escritora afro-descendiente más activa en Costa Rica es Shirley Campbell Bar. En este número incluimos tres poemas de ella, incluyendo su famoso poema “Rotundamente negra”, además de un extenso artículo sobre su obra escrito por Silvia E. Solano y Jorge Ramírez Caro. Anacristina Rossi es la novelista costarricense que más se ha preocupado en los últimos años por rescatar la vida y la cultura de Limón, especialmente en sus novelas *Limón Blues* (2002) y *Limón Reggae* (2007).

En Panamá la situación ha sido similar. Los escritores más famosos de Panamá apenas se han ocupado de la situación de los afro-descendientes, aunque por la existencia del canal interoceánico, y por la cercanía entre las dos costas, la presencia del Caribe en el país es casi ineludible. El 50% de la población en Panamá tiene ascendencia africana, aunque el 80% de la población se declare mestiza. Esta situación ha sido estudiada recientemente por Sonja Stephenson Watson en *The Politics of Race in Panama* (2014). Sin embargo no es hasta la generación de 1950 que encontramos escritores que escriben sobre la vida y la condición del Caribe panameño. Consuelo Tomás es una poeta, novelista, y locutora de radio y Tv que ha desarrollado una voz basada en la cultura panameña inclinada al Caribe y a la justicia social, y Carlos “Cubena” Guillermo Wilson ha desarrollado una obra valiosa tanto en verso como en prosa. La diversidad de influencias en Panamá es muy grande y hay una población asiática muy importante. Carlos Francisco Changmarín es el mejor ejemplo de un escritor de descendencia china, en cuya obra encontramos una crítica a la discriminación y la invisibilidad de los chinos pobres en Panamá.

En Honduras el Caribe tiene más presencia que en los otros países del istmo centroamericano, en parte debido al hecho que Honduras tiene una costa muy amplia y poblada con ciudades importantes como San Pedro de Sula, Puerto Cortés, La Ceiba y Trujillo. Un escritor como Ramón Amaya Amador en 1950 publicó la novela *Prisión verde*, donde relata las dificultades de los trabajadores de las bananeras en Honduras, contribuyendo grandemente a la conformación de la poética circum-caribeña que estudiamos en este número. Amaya también dejó inédita una novela titulada *Con la misma herradura*, sobre la incursión en la Mosquitia en el siglo XVII, y el drama *Peste negra*. Roberto Sosa es el poeta más importante de la segunda mitad del siglo XX. Su obra, de gran contenido social, demuestra una enorme sensibilidad poética aunque no se identifique en su obra necesariamente una poética circum-caribeña. Su libro de poemas *Los pobres* ganó el Premio Casa las Américas en 1969. Julio Escoto es quizás el narrador contemporáneo más importante de Honduras. Su obra se nutre de mitos indígenas, problemas sociales y echa mano también de juegos posmodernos en *Madrugada, Rey del albor* (1993).

En Belice la situación es diferente por varias razones. Belice es un país de reciente independencia (1981), con tradición inglesa por haber pertenecido al Imperio Británico por muchos años, y con gran mezcla de lenguas ya que además de inglés se habla mucho español, creole, maya y garífuna. Uno de sus primeros escritores fue James Sullivan Martínez quien publicó en 1920 una colección de poemas titulada *Caribbean Jingles*. John Alexander Walter es otro escritor de mediados de siglo XX que publicó novelas como *Boss of Dandriga* y *Cry Among Rainclouds*. Leo Bradley es el más prolífico de los autores de esa época, mejor conocido por su libro *Belize Flavor*. Entre los escritores contemporáneos que podemos mencionar se encuentra Zee Edgell quien ha publicado las novelas *Beka Lamb* (1982), y *Festival of San Joaquín* (2007). Glen Godfrey con su novela *The Sinner's Bossanova* (1987), y Felicia Hernández quien escribe en inglés y ha publicado tres novelas y un libro de cuentos. Algunos escritores de Belice que escriben en español son Amado Chan y David Ruiz Puga, autor de la novela *Got saif de Cuin* (1995).

En México también ha existido un afán por negar la presencia de afro-descendientes y silenciar la poética caribeña en su cultura. Galadriel Mehera Gerardo ha demostrado esta actitud en tres grandes intelectuales mexicanos en su artículo en el volumen 30 de esta revista. La península de Yucatán ofrece una ventana importante de México hacia el Caribe, y Mérida ha sido históricamente un puerto de entrada de productos, personas y elementos culturales. Es por tanto impensable que México no tenga una alta influencia caribeña y que no haya hecho contribuciones a la poética circum-caribeña. La antología de A. Torres Díaz e Israel Reyes Larrea, *Alma cimarrona* (1999) recoge poemas anónimos y populares, así como poemas de Francisco J. Zarate Arango, Alvaro Carrillo, Joaquín Álvarez Añorve y Fidencio Escamilla.

Cuba ha sido durante la segunda mitad del siglo XX una de las principales fuentes de los grandes escritores del Caribe y ha estado a la vanguardia de la poética circum-caribeña. La impronta que dejó la obra de Alejo Carpentier y Severo Sarduy se transforma

luego en poesía auténtica y maravillosa en Nicolás Guillén y Nancy Morejón. En este número incluimos poemas de los escritores cubanos Caridad Atencio, Rito Ramón Aroche, Reynaldo García Blanco, y la cubano-americana Achy Obejas.

Hacia finales del siglo XX la producción de escritores caribeños aumenta exponencialmente y la calidad de las obras alcanza niveles estelares. No vamos a hacer un catálogo de autoras o un registro de escritores ya que eso es innecesario. Hay muchas antologías y estudios especializados que lo ofrecen. En Puerto Rico la obra de Mayra Santos Febres y Yolanda Arroyo Pizarro son ejemplo de esta calidad e importancia (véase el artículo de Zaira Casella Rivera en el número 30 de la *CRR*). La complejidad de la cultura circum-caribeña hoy en día combina la obra de un Derek Walcott con la de Guillermo Cabrera Infante, V.S. Naipul y Gabriel García Márquez. La movilidad de los escritores del circum-Caribe no permite historiar la literatura en forma estática, por países, ya que eso no permite dar cuenta de la complejidad del fenómeno que se vive. República Dominicana ha producido escritores de la talla de Juan Bosh, uno de los mejores cuentistas del continente, o Marcio Veloz Maggiolo, prolífico y versátil escritor, autor de más de 30 libros. Sin embargo los escritores de origen dominicano más conocidos en este momento son los que han emigrado a los Estados Unidos y se han destacado escribiendo mayormente en inglés. Julia Álvarez se hizo famosa con su novela *How the García Girls Lost Their Accent* (1991) cuyo tema es la adaptación de unas dominicanas a la cultura estadounidense. Luego Álvarez ha vuelto a temas dominicanos como en *In The Time of the Butterflies* (1994). El otro caso paradigmático es Junot Díaz, quien ganó el Premio Pulitzer con *The Brief Wonderful Life of Oscar Wao* (2007) y sobre quien Fernando Valerio-Holguín escribe un lúcido artículo en este número de la *CRR*. Loida Maritza Pérez también aborda el tema en su novela *Geographies of Home* (1999). Para demostrar la amplitud escritural de Fernando Valerio-Holguín, profesor, crítico, poeta y narrador, incluidos tres poemas de su autoría. Finalmente incluimos también un cuento de Sophie Mariñez, nacida en Francia, criada en República Dominicana, y actualmente residente de Nueva York.

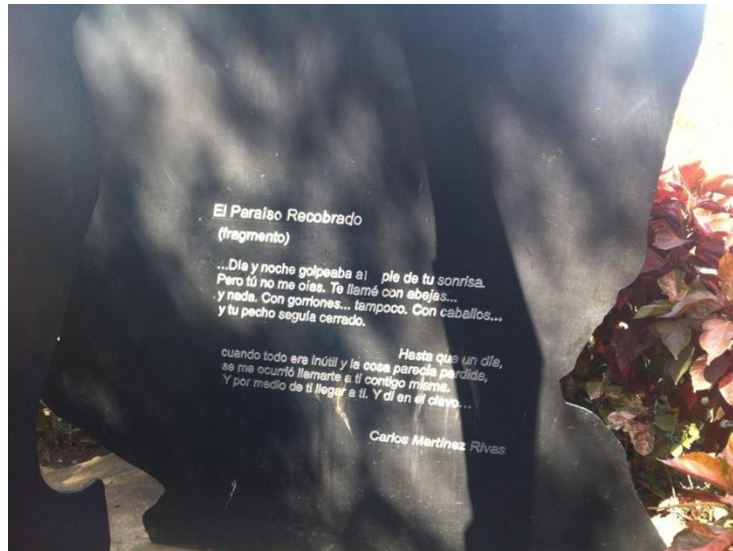
El carácter transnacional, transgenerico y posmoderno del Caribe se puede ver en el artículo de Kathleen Gysselle, así como el artículo de Dawn Duke, ambos incluidos en este número. La vitalidad, diversidad y riqueza de las poética circum-caribeña expresadas en sus literaturas es imposible de aprehender en un volumen. Esperamos que esta muestra sirva como ejemplo.



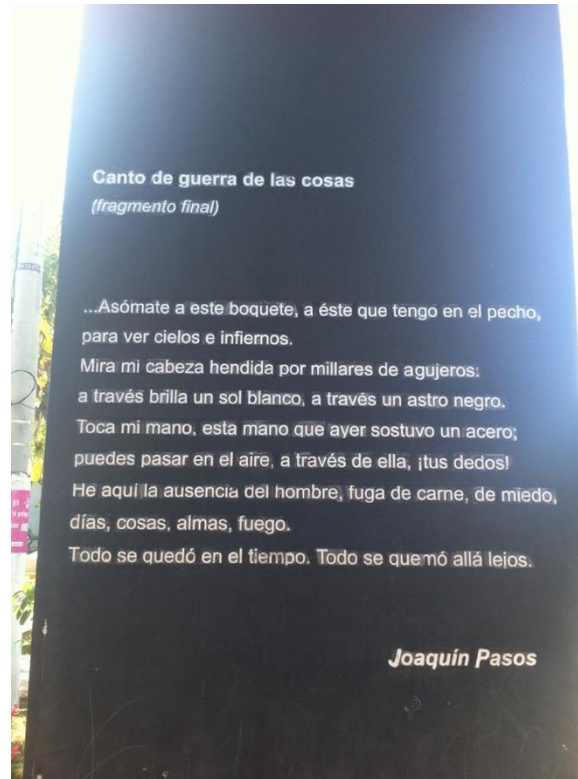
Buscando precisamente esas formas poéticas palpables, trans-americanas, y los rastros del entorno caribeño, Jana Braziel viajó primero a Panamá en 2014 para y luego ir a Nicaragua en 2015. Jana estaba buscando intercambios interregionales, históricos, literarios, culturales y políticos entre el archipiélago del Caribe y los países de América Central que limitan con el Mar Caribe y el Océano Atlántico. Como amigo y colega, Nicasio Urbina, oriundo de Nicaragua y Jana Braziel, comprometidos el uno con el otro en un diálogo vibrante, realizan consultas sobre los contornos de una poética circum-Caribeña. En Panamá, Jana visitó la Sociedad de Amigos del Museo Afroantillano de Panamá (SAMAAP), o el Museo Afro-caribeño de Panamá, para documentar estas presencias antillanas en Panamá, y el Museo Interoceánico del Canal de Panamá en febrero de 2014. Jana buscó señales del tráfico de esclavos y rastros de los mensajes y vestigios culturales, históricos y políticos de una poética circum-Caribe en Panamá. En marzo de 2015, Jana peregrinó a Granada, Nicaragua, ciudad de poetas y anfitriona anual del Festival Internacional de Poesía de Granada. Jana estaba siguiendo, por supuesto, a Nicasio Urbina, un amigo cercano y colega, así como miembro fundador del Festival Internacional de Poesía de Granada, en la búsqueda de una poética circum-caribeña, el tema de este

número especial. Mientras estaba en Granada, Jana caminaba con asombro a través del Parque de la Poesía, un espacio minimalista, modernista, y hermoso, incluso inquietante, un museo jardín al aire libre de poesía con monumentos erigidos a los poetas y poemas individuales. Jana y su marido pasaron entre los monumentos de acero grabado con líneas poéticas como "Soneto para morir", "Los nahuas en Nicaragua", "Canto de guerra de los Cosas", "Perfil", "El Paraíso Recobrado", "No Puede", "Ventana" y otros poemas. Caminaron entre buganvillas e hibiscos, arbustos través de arbustos de acero enmarcando a los poetas Salomón de la Selva, Joaquín Pasos, Claribel Alegría, Enrique Fernández Morales, Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas, Alfonso Cortés, un mapa laberíntico y estético de la poesía en español en las Nicaragua.









En monumentos que se reflejan lado a lado, Jana lee el verso de Claribel Alegria "No puede conmigo la tristeza / la arrastro hacia la vida y se evapora", y ve la cara hermosa de la poeta de 91 años de edad (nacida de padres nicaragüenses y salvadoreños en Estelí, Nicaragua) que entregó este verso a la vida.



Y Jana estaba impregnada con una alegría que desterró toda la tristeza con dos palabras: "no puede".



Junto a Alegría, otros poetas nicas estaban en relieve monumental: Morales, Estrada, Pasos, Cardenal, Rivas y Cuadra. Entre estos poetas nicaragüenses no se encuentra un José Martí o un C.L.R. James o un V.S. Naipaul o Derek Walcott o un Patrick Chamoiseau o un Glissant Édouard o una Condé Maryse o una Kincaid Jamaica o un Brathwaite Kamau. Jana se acercó hasta el borde del malecón de Granada, donde la tierra da paso a las aguas del Lago de Nicaragua, y allí encontró al gran patrón de la poesía nacional de Nicaragua, no es otro que Rubén Darío.



Mientras estaba en Granada, Jana también entrevistó al poeta y académico Álvaro José Rivas Gómez, que enseña en la Bluefields Indian and Caribbean University (BICU) en Bluefields, Nicaragua, en el lado antillano oriental y que investiga sobre las literaturas africanas de Nicaragua y las culturas, y el poeta afro-nica Fernández López Gutiérrez, cuya familia emigró de Jamaica, y el historiador y académico independiente Rolando Ernesto Téllez. Durante esta vibrante conversación, intercambiamos ideas acerca de la presencia de la diáspora africana, incluidas las poéticas, en las Américas, en nuestra América, desde el sureste de los Estados Unidos, en particular el Golfo de México que lindan con el Mar Caribe, a lo largo del archipiélago del Caribe, a las costas del Atlántico y del Caribe de América Central y el Norte de Sudamérica, especialmente Venezuela y Colombia. ¿Cuál era la relación entre José Martí y Rubén Darío? ¿Han leído a Louise Bennett, Aimé Césaire, o Nicolás Guillén como parte de su educación poética o literaria? Han poetas caribeños como Kamau Brathwaite, Linton Kwesi Johnson, Jean "Binta" Breeze, Beryl Gilroy, Derek Walcott, o Édouard Glissant alguna vez asistido el Festival de Poesía de Granada? Lo que todos descubrimos, poco a poco, lamentablemente, fue que este vibrante linaje poético del archipiélago del Caribe en Centroamérica parecía haber muerto (o por lo menos haber sido prematuramente abortado) con Martí y Darío y su

generación. Este número especial sobre poética circum-Caribe es, entonces, un esfuerzo audaz para reactivar y revitalizar las líneas poéticas y circuitos de intercambio literario, que es a la vez poética y política.



I-D: Fernandez López Gutiérrez, Alvaro Rivas, Jana Braziel, y Roland Ernesto Tellez. Granada, Nicaragua (Marzo 2015).

The Nicaribbeans: African-Descended Writers in Nicaragua

María Roof
Howard University

Abstract: Nicaragua's eastern coast experienced many of the forces that conditioned the history of the broader continental and island Caribbean: European colonialization, incorporation into the contemporary international economic system, African presence, neocolonialism. However, its development differentiated the area from the rest of the country as well as from the Caribbean. Home to Black Creoles, who studied and prayed in English, and to indigenous peoples, and isolated – physically and culturally — from the Hispanic, Catholic Pacific area, the Atlantic Coast was long considered the “other” Nicaragua, unacknowledged in the dominant myth of Mestizo nationality. After the 1950s, imperfect efforts to incorporate the Coast eventually resulted in the 1980s in the creation of two unique autonomous Atlantic regions within the nation-state. Poetry as a cultural product and contribution to self-identity is analyzed here in its evolution from *Negrista* poetry using Black or coastal tropes, to Black pride and the proclaiming of difference, praise and defense of Autonomy, and the celebration of multiethnicity and pluriculturalism as the essence of the Caribbean Coast. Poetry by Nicaribbean, or Mestigro, writers emphasizes the region's self-definition as Nicaraguan but different, distinct but not an “Other” to be excluded, a land of promise, given to the pooling of cultural resources of many ethnicities, including the now-predominant Mestizos.

Keywords: Nicaragua, poetry, Afro-Nicaraguans, Blacks, Caribbean, pluriculturalism



lavery, migration, resistance and ethnic pride have marked the history and existence of the African-descended 9% of the population of Nicaragua, whose Caribbean coastline is home to half a million “Kriols” or “Creoles.”¹ Historical forces have created similarities and distinctions between the Nicaraguans' experience and those of other Caribbean peoples, especially

¹ “Creole,” meaning African-descended of Caribbean origin, not to be confused with the Spanish concept of “criollo,” often translated “creole,” a person of Spanish heritage born in the Americas. Cf. Shalini Puri's comparison of Creole identity formulations by Kamau Brathwaite and by Derek Walcott (61-66).

on the islands. Many of the Caribbean Coast Africans arrived fleeing from enslavement, not being dragged into it, and relatively recently. They spoke English and an English-based Creole, established British-style schools and Anglican churches, later accepting Moravian schools and worship, became a professional class sandwiched between business owners and indigenous workers, ate rundown and rice & beans, celebrated the May Pole, and generally disparaged nationals and nationalism that would subjugate them to outsiders –meddlesome, ignorant, uneducated “Spaniards” from the other coast. Not surprisingly, the national social imaginary homogenized, marginalized and invisibilized Blacks and other “Others.”

History is also slightly different in Nicaragua as compared to other Central American Hispanic nations with significant African-descended populations along their Caribbean coasts. Unlike the situation in Panama, Afro-Nicaraguans did not descend principally from colonial Africans and Antillean workers imported to build a canal (although plans existed in the 19th century to build the canal across Nicaragua). Unlike Honduras, only a small percentage of Nicaraguan blacks are Garífunas, descended from escapees and shipwrecked enslaved Africans deported from St. Vincent. Costa Rica imported West Indian workers to build its transisthmus railroad, but no such efforts obtained in Nicaragua and even today no road or railroad runs from coast to coast. And, according to some scholars, Nicaragua lacks the essentially homogeneous trait of Anglophone “West Indianness” in its cultural and literary expressions (Smart, *Central American Writers of West Indian Origin* 109).

Abrupt changes began to occur in the 1950s, with new developmentalist strategies designed under the Somoza regimes (1935-1979) that sparked waves of migration into Creole areas of dominance and spheres of economic power, which created upheavals, resistance and adjustments that continue today. The Sandinistas (1979-1990) interfered, trying to impose ill-informed plans and nationalistic concepts. Movements for regional autonomy in the 1980s pitted ancestral-land-based indigenous communities against the landless Kriols, and multiculturalism, as a reality and political goal, diluted any sort of heritage-based claim to privilege. The evolution of these changes is a fascinating story apparent in the literary production about and by Afro-Nicaraguans, which this essay will analyze. Actors and writers resistant to erroneous, projected definitions (re)claimed their presence and right to self-define in terms of identity as ethnic group, race, and regional actors in a process that reflected and contributed to the evolving national dialogue.

The Two Nicaraguas

Like the other Central American republics (except El Salvador) and Mexico, Nicaragua’s coastlines are washed by the waters of two seas. Until recently this duality was reflected in the concept of “the two Nicaraguas,” separated by geography, economic base and ethnicity: the populated Pacific coast inhabited by Whites and

Mestizos (mixed European and Indian) and the sparsely inhabited Atlantic or Caribbean coast that was part of the national territory but not of the imagined nation. Populated by Miskito, Mayagna² and Rama Indians, African-descended Garifunas and English-speaking “foreigners,” this 50% of the national territory with 15% of the population was excluded from the ethnocentric formulation of Nicaraguan national identity, defined as Hispanic-indigenous, that is, mestizo. Historians Jeffrey L. Gould and Miguel Angel Herrera C. define the origins of this “myth of a Nicaragua mestiza,” or of a mestizo Nicaragua, as emerging from the defeat of the Indian rebellion of 1881—defeat of the actual indigenous highland communities, but incorporation of a mystified, historical, ideal, heroic Indian. Therefore, Nicaragua had nothing in common with the Caribbean, seen as an outpost to which criminals were exiled, and no common history, because there were no large plantations dependent on the massive importation of enslaved Africans, no common culture, since social practices and religious celebrations derived from the Spanish Catholic calendar and not from indigenous “folklore” or British culture.

Certain identity explorations, however, have extended Caribbean-based identity to Central and South America, and even to the southern coast of the United States, as examined by Costa Rican writer Quince Duncan, who defined the Grand Caribbean as inclusive of the islands and continental areas of the Mexican Atlantic coast, the entire Caribbean coast of Central America, all of Belize, the isthmus of Panama, San Andrés, and the Atlantic northern coasts of Colombia and Venezuela (*Contra el silencio* 1-2).³ Duncan defines as the most characteristic aspect of the Grand Caribbean its impressive cultural diversity, with its specific forms of participation in international capitalism from the 18th century forward, and the constant element of the African ethnic presence (2). Cultural traits distinguish this area from, for example, the non-coastal areas of the continent and the Pacific coast of each of those countries (3).

For some theorists, the islands and coastlines of the Caribbean “basin” also constitute an area united by geography and experience, in its history of “sugar and slavery,” as C.L.R. James called it, its constant communication throughout five centuries of colonial and neocolonial existence. Even without large sugar plantations common in the rest of the Caribbean, Nicaragua was implicated in the “plantation machine” in the sense in which Antonio Benítez-Rojo interprets slave-based societies and all the related systems that supported the machine and were an essential part of it (*The Repeating Island*).

Euroindoethnocentrism

In Nicaragua the Spanish Crown configured two extensive, distinct and distant, sociocultural and economic regions: the Atlantic area of indigenous peoples, and the

² Mayagna: Formerly called Sumo and Sumus; also spelled Mayangna.

³ Translations and summaries from sources in Spanish are mine unless otherwise noted.

Pacific, where colonial authority would reside. With independence in the 19th century, the Pacific region defined its nationalist project with pretensions of homogeneity in language (Spanish), religion (Catholicism) and culture (mestizo) (Torres-Rivas, “Los avatares del Estado nacional en Nicaragua” xiv). The construction of regional and national identity by 19th-century elites promoted the idea of European and indigenous mixing that produced a rather homogeneous group united by Spanish language and culture through marginalization and inferiorization of “Others”: the Indians as subnational, the Creoles as nonnational.⁴

In the 20th century the imposition of the myth of mestizo Nicaragua, ethnically homogeneous since the 19th century, was accompanied by a celebration of indigenous heritage by renowned intellectuals such as Pablo Antonio Cuadra. Atlantic Coast Indians and Creoles not incorporated into the national economy were invisibilized in this process, despite the supposed “reincorporation” of the old Atlantic coast Mosquito Coast region in 1894. Cuadra, in defining Nicaraguan identity, omitted the cultural and genetic African influences. As sociologist and poet Carlos Castro Jo observes in his essay on race, color consciousness and Black militancy in Nicaraguan literature, in a country where the marimba (a name that already sounds African) is the national instrument, Cuadra not only omitted the Black cultural influence, he denied it, even though, paradoxically, he penned a poem called exactly “The Black Man” (“El negro”), but this must have been one who was assimilated by mestizo culture (Castro Jo 29). The Indian is present as a romanticization of the past—the dead Indian, while the African past is ignored.

Africans in Nicaragua

Africans arrived in Nicaragua with Spanish settlers, first as enslaved servants of church and Crown officials who followed the first conquerors after 1523, and by the 19th century their descendants held positions in the military and judicial services (Germán Romero Vargas 23). Although the Black slave population was “practically insignificant” in colonial Nicaragua, their descendants were quite numerous: in 1790 the ethnic distribution of the population of the old city of Granada showed a 69% identification as Blacks (4%) or mulattoes and sambos—Black and Indian mixtures (65%). The Black African was absorbed by the Indo-Hispanic society. As a Black person, he practically disappears. But as a mulatto, he not only survives, he forms a

⁴ “On the one hand, the ways in which Nicaraguan elites represent Creoles and Miskitu as marginal and inferior are different. The racialization of Creoles as ‘African’ and their simultaneous association with internationally prestigious ‘Anglo’ cultures make them ‘non-national’ and therefore more alien and threatening than the ‘subnational,’ ‘Indian’ Miskitu. On the other hand, the distinct character of each elite’s political struggles and the specific sociopolitical conjunctures within which each operates have produced a series of qualitatively different racist discourses about Creoles and about Miskitu” (Gordon, *Disparate Diasporas* 121).

broad sector of the population. He does not stand out as a mulatto, but rather melds into mestizo society and overcomes the prior ethnic distinction (34). Deconstructing the nationalist mestizo myth, in 2008 cultural historian Jorge Eduardo Arellano documented the African presence in the Pacific region and concludes that by independence in 1821, sambos, mulattoes, and quadroons and other combinations made up 84% of the population: “there were more inhabitants with Black blood in the Pacific side than in the Mosquito Kingdom [on the Atlantic Coast]. There, the escaped slaves coming from Jamaica numbered some 4,500 in 1768 (Arellano, “Afronegrismos”).

The “unattended” Atlantic coast was occupied by the English from the 17th century, in part to isolate Spain from the region, and proclaimed in 1687 a sort of protectorate, the Mosquito Kingdom with a native king, that continued until 1860. The British used enslaved Africans on their sugar and indigo plantations, and the number of Blacks increased with slave shipwrecks and mutinied slaves who touched land, in addition to free Black immigrants from the Anglophone Caribbean islands, who congregated around the town of Bluefields as urban, English-speaking Creoles. Until the beginning of the 20th century, the Creoles continued to identify with Anglophone people, and among the coastal population who were in close alliance with the United States, General Augusto César Sandino was “just another Spanish strongman,” and the Creoles, like the Miskitu, considered themselves a separate people (Frühling et al. 32-34).

As a result of the abandonment by the national State until the 1950s, Afro-Caribbeans achieved an advanced level of educational development, with the support of protestant churches, and zealously maintained their (mainly Jamaican) social and cultural institutions and good relations with indigenous communities (Duncan 182). As historian Miguel Ángel Herrera C. observes, possessing a higher level of education than the Mestizos, the Creoles occupied a prominent place in the new social plane of Bluefield that emerged with the annexation of the Caribbean coast in 1894. In the 1950s, a number of strategies and policies to promote socioeconomic transformation were imposed in accordance with modernizing, developmentalist designs by the Somoza government (Urtecho, “Reseña” 100).⁵

At the beginning of the 1970s, the Atlantic coast population had the highest level of literacy and health in the country and a high-school and college educated elite, with cultural institutions tolerated and even promoted by the Somoza family (Duncan 182). The Atlantic area participated little in the battle against the Somoza dictatorship, which reflected and augmented the historical distrust between the two Nicaraguas (Frühling et al. 9ss y 351ss). The 1979 triumph of the Sandinista revolution brought in “outsiders,” mestizo officials who attempted to impose a new national discourse on the region. Following the Cuban model, Sandinista leader Daniel Ortega declared that there

⁵ Economist Carlos M. Vilas has studied these measures as an aspect of the unequal development of capitalism in Nicaragua between 1950 and 1979.

were no longer any indigenous peoples in Nicaragua, as the revolution had put an end to all ethnic and racial discrimination. However, neither real Indians nor African-descended people entered into the Sandinistas' preconceived, mestizo mentality of the Atlantic coast inhabitants as backwards, primitive, in need of being integrated into civilization (Urtecho 100). The coast was an area attractive for large scale agroexportation and state investment projects in African palm, a new deep port, lumbering projects, fishing industries –plans that could not be carried out due to the counterrevolutionary war (Frühling et al. 89). The Sandinista revolution led to the first “real encounter” between the two Nicaraguas as, tragically, the Atlantic Coast became the site of a brutal war between 1981 and 1987 (Frühling et al., 344). In the 1980s, the United States ended maintenance of infrastructure services in the area –electricity, roads, ports– and the war changed the face of the Coast by eliminating traditional agriculture and subsistence fishing (Frühling et al. 91). It forced migration from unsafe rural areas into the cities, debilitated industrial fishing and paralyzed mining. In October of 1988, Hurricane Joan destroyed 70% of the houses and processing plants in the area.

Autonomy: Cultural and Linguistic Rescue and Recovery

The Sandinistas considered the Miskitu potential collaborators with the counterrevolution and eventually negotiated a sort of autonomy for the Atlantic Coast. In 1987, the Law of Autonomy 28, created two regions of ethnic-territorial autonomy, North (RAAN) and South (RAAS), almost without precedents in the contemporary history of Latin America, a unique and novel experience (Frühling et al. 3). It was hoped by historians such as the Guatemalan Edelberto Torres-Rivas, that this would generate a model for the peaceful coexistence of multiethnic nations in Latin America (xx). Afro-Caribbeans were concentrated in the Southern Autonomous Region, with the strongest population being that of the English-speaking Creoles. However, historian Pierre Frühling and colleagues report that by 2005, the Atlantic Coast population was 20% indigenous, 4.2% African-descended, and 75% mestizo (Frühling et al. 95, 97, 281). A 1997 poll in the Atlantic Coast reflected a higher sense of identity as indigenous and Creoles than as Nicaraguans; but by 2004, the majority of the Creoles and of the Rama Indians considered themselves as strongly Nicaraguan as members of their ethnic groups. The same poll reported a tendency throughout the country to accept the concept of a multiethnic nation, with different customs and languages, but the Atlantic Coast was considered an area fraught with danger, crime, drugs and folklore, and 71% of Nicaraguans recognized that racism still exists against Indians and Blacks (Frühling et al. 325-328).⁶

⁶ Personal histories are collected by Deborah Robb Taylor in *The Times & Life of Bluefields—An Intergenerational Dialogue*.

Indigenous peoples and Creoles have become increasingly excluded from positions of political power, and in the struggle to defend their rights, splits have occurred between indigenous and non-indigenous organizations, and local groups have been left out of regional politics (González 111, 116). Economic underdevelopment leaves 75% of the Caribbean Coast population in poverty or absolute poverty, and basic infrastructure is lacking (FADCANIC, “Regiones Autónomas de Nicaragua”).

One of the successes of Autonomy has been the creation after 1992 of university centers dedicated to strengthening intercultural and bilingual education and the recovery of the culture, identity and history of the Caribbean Coast. The Autonomous Regional University—URACCAN (Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense), has four campuses in the North and two in the South with the mission to provide higher education in accordance with the socioeconomic and politicocultural needs of the area (URACCAN, “Reseña histórica de la Universidad”). A private university funded by the Moravian Church, the Bluefields Indian and Caribbean University (BICU), has taken over publication of an important journal for cultural, linguistic and literary studies, *Revista Wani* (founded in 1984), published by the Center for Information and Documentation of the Atlantic Coast (Centro de Información y Documentación de la Costa Atlántica, CIDCA), created in 1982. Besides the inclusion of poets from the Coast, *Revista Wani* has published Creole and indigenous short stories and studies on ethnic issues, Nicaraguan Creole English, the Garífuna language, Creole literature, and cultural practices.

Poetry about Blacks⁷

In several Caribbean literatures poetic expressions of African heritage or the Black presence appear prior to the Negritude movements, even in poets not ethnically identified as African-descended. In the Hispanic Caribbean, we recognize precursors who, though not biologically or culturally West Indian, were influenced in their creativity by the African presence, such as Luis Palés Matos in Puerto Rico, Emilio Ballagas in Cuba and Manuel del Cabral in the Dominican Republic. “Negrista” poetry also appeared in Nicaragua, some written by the dean of Nicaraguan letters, Pablo Antonio Cuadra, who emphasized the simplicity of African descendants in “El negro” and “Jalalela del esclavo negro” (Arellano). Manolo Cuadra, Vanguard poet, sang to the (stereotypical) physical allure of Black women in his “Único poema del mar.” Castro Jo perceives, more than overt racism, an ethnic insensitivity, even poems by Ernesto Cardenal that focus on the scenery or Indians (25). In general, the Negrista poets see only physical stereotypes of the cultural “Other”¹ they reflected the sounds and

⁷ The racist, segregationist opinions of the “Prince of Hispanic Letters,” Nicaraguan Rubén Darío (1867-1916), influenced by racist ideologies in Europe and the U.S., are examined in detail by Erick Aguirre and Carlos Castro Jo. Darío’s works circulated in the Pacific area and forms part of the intellectual inheritance of contemporary and future writers in Nicaragua.

rhythms, the picturesque part of Black life in superficial, distorted images. They were unable to go beyond exterior impressions to express profundity and rage and the great theme of Black poetry: affirmation of Black identity (Richard L. Jackson, *Black Writers* 127, 174).

José Santos Cermeño, however, is considered the first Mestizo poet who shows respect for the Black “Other” as he tries to incorporate Caribbean rhythms in his poetry, following Nicolás Guillén in Cuba, using the cadences of the May Pole songs in his “Blanquinegra canción de las neninas,” “Palo de Mayo en Bluefields” and “Jardín en Beholden” (Castro Jo 28). Critic Julio Valle-Castillo considers Santos Cermeño the first poet to assume a modern Afro-Caribbean thematics and expression and systematically explore the other history and other side of the country: a poet unifying the Pacific and the Atlantic, who uses onomatopoeias, Creole bilingualism, rhythm, musicality, and even social denunciation, like other Negritude poetry in the Americas. After Santos Cermeño, the river and sea coast of the Atlantic will be a constant in Nicaragua poetry, according to Valle-Castillo (“Los cien años de Santos Cermeño y de Bluefields”). In their introduction to the poet in the anthology, *Bluefields en la sangre*, the editors cite him as the creator of the new Atlantic poetry, or of a certain poetry of the Atlantic—that of Bluefields, stylistically within the Caribbean Negrista movement of the 1930s (13). Santos Centeño is little known outside Nicaragua, and his poetry has not been translated into English, however these samples show elements of May Pole songs and rhythms:

Suena toda la noche el canto, en el oscuro
 rincón de la barriada, que se desvela al son
 de los Palos de Mayo, friolentos en la aurora
 del mar que entona el coro: Sin saima simaló. (...)
 Todo el olor del mundo
 (Sin saima simaló)
 cabe en una pareja
 (Sin saima simaló) (...)
 Y siempre desasosegado
 el ritmo africano, airado,
 Sin saima simaló.
 Sin saima simaló.
 Sin saima simaló.
 (“Palos de Mayo en Bluefields,” *Bluefields en la sangre* 13-17)

Santos Cermeño repeats this poetic incorporation of sounds and rhythms in his “May Pole in Bluefields,” which includes a Creole song from the Atlantic:

(...)
 (Mayaya lost the ky

Mayayaón).
 Comienza a moverte
 sin temor.
 (Mayaya lost the ky
 Mayayaón).
 Se incendian tus dos
 latas de carbón
 (Mayaya lost the ky
 Mayayaón).
 La llave estás perdiendo,
 y se perdió.
 (Mayaya lost the ky
 Mayayaón). [...]

(*Bluefields en la sangre* 20-21)

The origins of the May Pole songs and celebrations and other Creole expressions have been a point of controversy among scholars. Some relate them to the African goddess Maya, invoked in fertility rituals, but little is known about her origins, though Thomas Wayne Edison speculates that it would be logical to consider her a version of the African Orisha known as Yemayá and venerated in other parts of the Caribbean, Central America, Cuba and Brazil (Edison, “La cultura afro-caribeña vista en la poesía...” 24). However, the May Pole is also considered a homage to tree spirits, a tradition brought by the British that became a celebration and reflects the cosmovision of the Atlantic Coast (Edison 26).

One of the most prominent historians of the Atlantic Coast, Donovan Brautigam Beer, argued in the 1970s in favor of the European origin of the May Pole, as the spokesperson for a culturalist movement attempting to establish the cultural difference of the Creole coast that should be included in the national identity on equal footing with others, thereby countering the ethnocentrism of the Pacific by generating a Creole counterhegemonic discourse (Gordon 173). The May Pole would reflect the confluence of cultures that created a new celebration in the Atlantic Coast, where British customs prevailed more than African ones (Gordon 170ff). The tradition would be considered similar to other syncretic cultural practices, such as the *candomblé* in Brazil, voodoo in Haiti, and *santería* in Cuba, “social-religious practices that emphasize the powerful presence of African heritage in resisting apparatuses of discrimination” (Falola and Roberts, *The Atlantic World* 122). Santos Cermeño, then, offers an example of using Caribbean traditions in resistance to hegemonic of mestizo ethnocentrism.

Celebration of African and Caribbean Heritage

Literary scholars Julio Valle-Castillo and Carlos Castro Jo cite two Pacific Coast poets who celebrate dark skin and African ancestors, Luis Alberto Cabrales and Alejandro Bravo. Cabrales wrote his song to dark ancestors, “Canto a los sombríos ancestros” (1932), that claims pride in African heritage and in its continuation in the New World through the poetic voice:

Tambor olvidado de la tribu
 lejano bate mi corazón nocturno.
 Mi sangre huele a selva del África. (...)
 Mi canto es vuestro canto dormido en los milenios;
 mi grito es vuestro grito amordazado en tinieblas.
 Ríspido surge de la esclavitud eterna,
 impetuoso y ágil, como vosotros, ancestros. (...)
 Desde la colina de los dioses
 mi canto, violador y violento,
 por sobre las estatuas perfectas,
 hacia vosotros va,
 silenciosos y sombríos ancestros:
 Alto, violento canto,
 antorcha retorcida por tenebrosos vientos.

In its praise of African heritage, this song of protest and reclamation coincides with works by Caribbean Negritude poets, such as Aimé Césaire (Martinique) and Léon Damas (French Guiana).⁸

The 1970s saw the awakening of ethnic consciousness in Latin America, which implied new forms of political and artistic organization (Duncan 183). Among the first voices considered authentic expressions of the African Caribbean Coast of Nicaragua were those of David McField (Rama, 1936) and Carlos Rigby (Laguna de Perlas, 1945), whose works have been included in all anthologies and studies of the region’s literature. However, neither of these writers began by exploring a Black identity on the Atlantic Coast. In his first books, McField constructs an Atlantic Coast imaginary composed of British and West Indian elements, yet the majority of his poems are not concerned with questions of identity, but rather political, social and romantic topics. Early scholars of Afro-Hispanic literature, Ian Smart and Richard L. Jackson, coincided in their opinion that poetry by McField and Rigby did not reveal their African heritage.⁹ Jackson reads a

⁸ We can also hear resonances of Pablo Neruda’s attempt to speak for indigenous ancestors in his *Canto General* (1950).

⁹ Dorothy E. Mosby corrects this misperception in her excellent study, “Nuevos nómadas: Negritud y ciudadanía en la literatura centroamericana.”

certain pride of African origins in McField's poem in his third book (1970) about a Black baseball star, "Cuando el equipo de León,"¹⁰ but agrees that there is little Afro-Caribbean flavor in his poetry. Jackson also observes in Rigby and McField a lack of knowledge of Blacks outside Nicaragua, in contrast, for example, to Nicolás Guillén and Nancy Morejón in Cuba ("Escritores afro-centroamericanos contemporáneos" 30). Edmund T. Gordon sees McField and Rigby as representatives of the autochthonous "high" culture of Creoles who demonstrated the relatedness (equality) of Atlantic Coast culture in language, genres and styles to (Pacific) Nicaraguan cultural traditions (Gordon 137).

McField's poetry reflects two main concerns: (1) unity with the lower classes, the people, workers, citizens of every race and ethnicity, in the political struggle against the Somoza dictatorship; and (2) Pan-Africanism, identification of the Black diaspora with Africa, established from an early poem, "Black is Black" to his more recent "Tangañika," an expression of his experiences as Sandinista ambassador to Angola, Congo, and Mozambique. As a university professor in Managua, and in contrast to most Atlantic Coast Creoles who avoided participation in the antidictatorship struggle, McField unifies his double concern in his first "multiracial and insurgent" book, *Dios es negro*: "God is Black, like Nkrumah / like Lumumba," which established a new direction in Caribbean Coast poetry with its rhythmic cadence and social realism (Agüero "Dios es negro"). He made his poetry a weapon in the struggle against the dictatorship and incorporated marginalized Blacks into the fight, accompanied by a Black God (Salvador Espinoza Moncada "David McField").

In 2008, as a Sandinista government official McField continued to support the unification of the marginalized poor in a racial melting pot that included Blacks and Indians... "We are all there" (quoted in Espinoza Moncada). This is McField's message in many poems published before and after the triumph of the Sandinista revolution. In his Note to the Reader in his early *En la calle de enmedio* (On the street in between, 1968), he states that the most important identity among people rests on their commonalities, to such an extent that it is difficult to say who is who (15). His *Poemas para el año del elefante* (Poems for the year of the elephant, 1970) and *Poemas populares* (Popular poems, 1972) announce the unification of all voices to strike the final blow against the dictatorship – "UNIOS —UNITE!" Some of his songs from *Las veinticuatro (poemas y canciones)* (Twenty-four, poems and songs, 1975) were incorporated into political protest songs by the Mejía Godoys and others and became popular songs heard by millions of Nicaraguans (Agüero). Although one critic opines in 2000 that McField's poetry from this period suffers from pseudo-revolutionary Sandinista contamination, after 25 years,

¹⁰ This is the only poem in McField's *Poemas para el año del elefante* (1970) that mentions race at all and actually seems to emphasize the (typically Caribbean) multiethnicity of the Nicaraguan baseball player with a West Indian/European name, Duncan Campbell, who is the pride of all Blacks but also of the entire country –he of the slanted Chinese eyes. Rigby likewise creates a Coast imaginary in non-racialized terms.

they are still fresh and emblemize the incorporation of Nicaraguan Black culture into the national discourse, in repudiation of the Catholic, bourgeois, capitalist icon of nationalism (Edwin Yllescas Salinas, “Afro-caribeños en Managua”).

Mc Field’s “Black is Black” (1972) introduces Pan-Africanism first as a transnational identification among members of the Black diaspora:

Ser negro da lo mismo,
 en cualquier latitud.
 Black is Black.
 Si no que lo digan,
 las magníficas actuaciones de Sid Poitier,
 los formidables músculos de Jim Brown,
 Caupolicán moderno,
 o Lotario, fiel como el golpe que asesta a los enemigos
 de Mandrake. (...)
 Negro en los muelles de New York
 en Old Bank
 en los algodones de Atlanta
 en Vietnam, Laos y Camboya (...)
 (*Poema populares* 37)

With the allusion to Caupolicán, hero among the indigenous Mapuche of Chile and to the modern Mandrake, McField links the struggle of Blacks to that of all oppressed peoples. In this sense, he elaborates a transcultural cosmivision that includes Africans, Indians and Europeans (Edison 22).

“Oyendo unos tambores en Tangañica,” (Hearing drums in Tanganika), written while McField was Sandinista ambassador in Africa in the 1980s, reinforces linkages between the diaspora and the continent:

(...) empiezan a tumbar los negros
 la noche se viene cerquita
 y mil años son nada.
 Rumba, rumba, tumbamba, tumba
 y la escena soy yo
 tumbando, rumbando
 rumbo al Congo
 a Benin
 a Zambia.
 (...)
 ¡Ay Río Escondido, triste!
 soñándote estoy así

en el corazón de ZAMBIA
 que es el mismo de Bluefields
 es Ramakí
 es Atlántico
 es Pacífico.
 ¡Qué bruto! ¡Bruto! ¡Bruto!
 es mi Nicaragua aquí
 reventando sus cadenas
 construyendo el porvenir
 revolviendo el pasado
 hasta el infinito ¡Al fin!
 (*Bluefields en la sangre* 44-45)

Carlos Rigby, one of the best Caribbean Coast poets (*Bluefields en la sangre* 73), incorporates themes from the Atlantic, center and Pacific in a colloquial version of Creole language that translates and mixes Creole English with popular Spanish, generating neologisms, bilingualisms and unusual word play that sensualize his poetry (Valle-Castillo, *Neovanguardia* 347). Like the social and political denunciation in McField's poetry, Rigby's May Pole poems go beyond the celebration to present a reality of poverty and marginalization; with his ludic, bilingual verbalism, Rigby theorizes about Nicaribbean identity (347), for which he creates the metonym, "Nicaribe soy": "Yo soy de Nicaribia—/ nicaribe soy..." (I'm from Nicaribia—/ I am Nicaribbean) (poem in *Bluefields en la sangre* 78).¹¹ Rigby weaves the rhythms and natural, social and cultural manifestations of the Coast into his literary creations —May Pole, "sim-sáima-sima-ló," ron-down patties, Tropical Reggae, "máyaya lasiqui máyaya-ooo," Corn Island—not as exotic or decorative elements, but as political denunciation or praise that covers the whole country.¹²

:yo como mi ron-down
 patti ron-down
 pan de coco patti
 como comida –no como mierda
 como que como comida no como mierda
 desde el 19 de julio del '79
 se me compuso mi hambre & sed de justicia
 tremenda justicia y libertad—
 ¿quién no ha comido...? (...)
 (*Bluefields en la sangre* 79)

¹¹ Renowned Atlantic Coast novelist Lizandro Chávez Alfaro calls it "Nicaribe" (Prologue 13).

¹² The motifs in this Rigby poem would seem to belie Smart and Jackson's dismissal of his works for their lack of "West Indianness."

Several critics have commented on African elements in Rigby's poems and the deconstruction of traditional Spanish verse forms in his musicality and ideophonic formulations. African scholar J. Bekunuru Kubayanda "went beyond 'literary blackness' to seek the African source of this blackness manifest in African principles such as ancestry, drum communication, ideophonic expression, plant symbolism, and heroic codes" (Jackson, *Black Writers* 170). Kubayanda's observations are quite pertinent: "Briefly stated, ideophones are communicative monosyllabic, disyllabic, or trisyllabic words with identical or near-identical sounds that can further be reduplicated or multiplied by the speaker at his own discretion. Ideophones have both phonological and grammatical functions, and are dependent upon subject matter, audience, and the intentions of the speaking subject" ("The Linguistic Core of Afro-Hispanic Poetry").¹³ Ideophones are absent in the standard speech of Western Europeans and, therefore, not noticed by them. "Some high quality African-consciousness poetry, not only in Spanish but also in French and English, is constructed on the ideophonic principle: for instance, Guillén, Antonio Portuondo, Carlos Rigby, among several other poets in Spanish; Césaire, Damas, and others in French; Brathwaite, Okai [Ghana] and others in English." Ideophonic expressions were attempted by the Negrista writers, though without what Kubayanda calls "imaginative originality." In Rigby's "Si yo fuera mayo" (If I Were May) Kubayanda sees Blackness in conflict with the Nicaraguan status quo, energized by ideophonic sounds like "sinsaima-sinma-lo", "shiqui shaque," a rhythmic harmonization of maracas,¹⁴ and "mayaya lasiqui mayaya-ooo"

"If I Were May"

If every event on the calendar
 went sim-saima-sima-lo with dead leaves
 and
 a black boy and a black girl
 snaking their thighs
 towards dawn
 with or without moonlight
 falling on the roof of the world
 to the sound of the Vulture Dance
 which unsheathes its
 yard and a half
 against the daughter
 of Mrs. Average and sheeke shacke sheeke shackee

¹³ A description that might serve for contemporary rap music!

¹⁴ Or, I believe, in the poetic context, the sound of stockings rubbing together.

repushing repushing and repushing
 until . . . then we would have reason enough
 to examine things
 from the upside-down angle
 of the bat
 suspended from the open sky of the universe (...)

demonstrators
 words demonstrating
 words decompostoning
 but unheard unheartheed unbludgeoned
 with the pride
 of so many workers
 who in spite of being such
 don't all eat bread
 nor sweat from their brow
 nor will even have a wage increase
 nor far less new promotions
 to the old profession of earning money
 within the marches and protests
 by ma-yaya lasike ma-yaya-o . . .
 with the feet of the policemen
 dancing against their will: sim-saima-sima-lo
 then i would dance
 happy
 in the centre of the May-wheel (...)

comprehending the voice of the people
 — which is the voice of God —
 shouting from the top of the Maypole
 ma-yaya lasike ma-yaya-ooo.

The ideophonic lines remit to Caribbean culture and cultural rituals practiced by the Afro-descended community (introduced into the rest of Nicaragua by Rigby himself), not only as a manifestation of culture, but also political and social solidarity against capitalist exploitation and as a ritualistic return to the life source: “the voice of the people which is the voice of God.”

Rigby, like McField, expresses political support for the Sandinista Revolution and government of the 1980s and embraces the Sandinista Marxian class-based, not race-based, perspectives for political solutions: “Everything is classial / nothing racial,” he suggests, as he reviews historical connotations linked to races and dismisses them:

cuesta mucho dinero ser blanco

y no poco amor para lograrlo
 por eso:
 ni blanquinegro
 ni blanco y/o negro
 para mí son todos los colores o nada
 :yo quiero sólo los colores que hay en mi clase
 y no
 la clase de colores de que pintan mi humana raza
 todo clasial –nada racial (...)
 cuántas vidas cuesta el dinero/y la cantidad de muertos
 /para mantenerlo con vida
 : el precio de las libertades mínimas/y la más
 /cara de todas (...)
 ...dinero
 aprendido en escuelas capitalistas
 : ¡todo el dinero o nada!: en nosotros se ensañan
 /y enseñan sus dinerólogos
 : todo es dinero o nada [...]

(“Todo clasial / nada racial” 525-527)

These last poems, besides their political content, reflect the Rigby who is considered “a very distinguished poet who introduced a new rhythm to poetry, a new way of writing poetry, new word play of poetry as drum sound, trumpet sound, contrabasso sound, musical sound, the word as music, verse conserving music within itself. That is, going back to the roots, recovering music as an instrument of poetry. (...) Carlos Rigby, one of the strongest poetic personalities of the country, not just the Coast, but the country” (Carlos Alemán Ocampo, “The Culture of Power”).

In his analysis of race and color consciousness in Nicaraguan literature, Carlos Castro Jo characterizes Rigby as “our great unpublished poet”,¹⁵ who had always fought for the inclusion of Caribbean culture as part of national culture. And this Caribbean culture is Black but also indigenous. He explains the need to transcend racial divisions and unite in a popular class struggle that simultaneously combats racism (30-31). Nicaragua as a space of ethnic unity was projected by Creole painter and poet, June Beer (Bluefields, 1935-1986), who served as a Bluefields library director under the Sandinistas in the 1980s and, in terms of nationality, as a Nicaraguan, embraces all races in a love poem to Blacks, Miskitos, Sumus, Ramas and Mestizos as worthy children of Sandino:

“Poema de amor”

¹⁵ “Unpublished” because Rigby refuses to put his poems in book form.

(...)
 Mi patria se llama Nicaragua
 a mi puedo entero los amo
 Negros, Miskitus, Sumus, Ramas y Mestizos (...)
 Dignos, libre y soberanos
 hijos de Sandino.

McField, Rigby and Beer demand the inclusion of the Atlantic Coast in the national imaginary and utilize cultural elements derived from Caribbean races and cultures to found the construction of a more just and equal, multiethnic Nicaragua. By 2008 Sergio Ramírez had reconceptualized the national imaginary to include the Atlantic Coast as the forgotten drum-root of Nicaragua in *Tambor olvidado*.

New Directions

With the creation of the North and South Autonomous Regions and the definition of Nicaragua as a multiethnic and plurilanguage country, new poetry from the Caribbean Coast continues the work of previous writers but in response to new realities. Several poetry anthologies have been key in publicizing old and new works: *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua*, edited by Víctor Obando Sancho, Ronald Brooks Saldaña and Eddy Alemán Porras, published by the URACCAN university press in 1998, with 33 poets and 70 poems; and *Bluefields en la sangre: poesía del Caribe Sur Nicaragüense*, compiled by Eddy Alemán Porras and Franklin Brooks Vargas in 2011, with 38 authors and 169 poems. Both are inclusive in terms of gender, ethnic diversity, geography and themes. An anthology of 12 African-descended poets with 58 poems was published by the Bluefields Indian and Caribbean University (BICU) in 2011, *Antología poética "Afrocarinica." Región Autónoma del Atlántico Sur*, as part of an initiative to visibilize and give new dimension to the potentialities of African- descended people in the development of the Caribbean Coast.

Editor Víctor Obando Sancho links the new directions in poetry to changes in cultural, political, economic and gender aspirations brought about by autonomy, as writers seek to avoid losing their identity by exploring their cultural roots (introduction to *Antología poética* 5). Other anthologies, such as *Neovanguardia* compiled by Julio Valle-Castillo, and Héctor Avellán's *Nicaragua: el más alto canto*, reinforce the conceptualization of the Atlantic Coast writers as non-other, as national poets, identified by their geographical and ethnic origins but not placed into separate categories. Contemporary poetry expresses many traditional topics and themes, such as philosophical subjects of time and forgetting, life and death, homage to Atlantic Coast landscapes, the luxuriant flora, advice to children, gender relations, love, dreams. In the most recent poetry, the following characteristics of Caribbean Coast poetry seem most prominent.

1. Praise and Defense of Autonomy

Caribbean Coast sociologist, anthropologist and poet Yolanda Rossman Tejada, in her study of expressions of multicultural autonomy in publications of poetry, denounces the flagrant absence of indigenous and African-descended voices, especially those of women who are writing in their mother tongues. A common axis among the diversity of themes is the transforming process of Autonomy, which in most cases, is seen as positive and promising (“La Autonomía multicultural desde la poesía de escritoras costeñas”).

Erna Narciso (Bluefields, 1942), Creole, writes mainly in English but also in Spanish and continues the ethnically unifying perspectives of McField, Rigby and Beer in her poem, “Autonomía”:

(...)
 Permitan que nuestra Autonomía
 sea un símbolo reconocido por el mundo entero,
 pero no como un emblema de corrupción y vergüenza. (...)
 Recordemos que Autonomía es darnos las manos
 los mestizos, indígenas, ramas, garífunas y,
 por supuesto, los creoles.
 La Autonomía es abrazar al débil y al fuerte
 y a los que por siempre han sido oprimidos. (...)
 y unámonos voluntariamente
 para defender nuestra tierra y nuestra Autonomía.
 (*Bluefields en la sangre* 63)

Other poets coincide in reading autonomy as synonymous with ethnic unity as project and goal on the Caribbean Coast. Creole poet Lovette Martínez (Bilwi/Puerto Cabezas, 1952) writes in English and Spanish and proposes this definition of the new reality:

“It Is Autonomy”
 Autonomy is Ramas power
 autonomy is Sumus power
 autonomy is Garifunas power
 and why not? Miskitos, mestizos and creoles power.

Autonomy is unity in diversity
 autonomy is equality
 autonomy is strength.

Autonomy is speak and study in our mother tong

sing and dance our traditional songs (...)
 participate in making decisions
 keeping our environment and our natural resources clean. (...)
 (*Bluefields en la sangre* 108)

This optimistic image suggests a reformulation of the Caribbean Coast as an earthly paradise. Some poets identify the integrity of the autonomous regions with the preservation of natural resources and resistance to economic exploitation, such as Moravian Creole pastor Allan Budier (*Bluefields*, 1962) in his brief poem, “Encomio” (Eulogy): when the rivers are dry, when the trees have been felled, gold gone, and all the shrimp and lobsters exported, autonomy is dead: “¡PAZ A TUS RESTOS, AUTONOMÍA!” But, according the Creole fisherman, farmer and poet Marvin Ramírez Rocha (*Bluefields*, 1949), ecological disaster brought on by “modernization” will be corrected in the future to recover the living paradise that was the Coast:

Hoy solo está en mi mente
 lo que queda de aquel Paraíso Viviente. (...)
 ¿Quién les hizo daño?
 machetes, hachas y motosierras. (...)
 Los bosques volverán a soñar
 y los ríos volverán a cantar,
 porque siempre habrá un sembrador,
 un poeta y un soñador.
 (“Campos azules,” *Bluefields en la sangre* 97-98)

This idealistic, but not folkloric, interpretation marks an important tendency in Caribbean Coast poetry that retains the promise of utopia and union that some foresaw in Autonomy. My 2007 study of poetry by Nicaraguan women after the 1990 elections that ended Sandinista governance (until 2007) uncovered a remarkable difference between writers on the two coasts. Some of the younger Pacific poets propose escaping from the “ridiculous world” through “drugs, drink and sex,” like Natalia Hernández Somarriba (*Managua*, 1982) in “domingo naranja” (sunday orange):

en permanente espera
 con el porro en una mano y el trago en la otra. (...)
 consigo moldear cualquier situación en dependencia del grupo
 presente
 con más o menos droga, (...)
 coca, ron, monte, sexo, risa, idioma, amor, todo.

In contrast to the disheartened Pacific Coast poets who abandoned revolutionary political and social ideals for escapist relief, the Atlantic region, with new autonomy, a new university, a new press and new poets, expresses an optimism grounded in a distinct history (Roof, “Más allá de la revolución”).

Annette Fenton (Bluefields, 1973) writes in standard and Creole English and proposes a certain traditional morality based on a strong work ethic and individual self-improvement, which is likely a reflection of Jamaican-West Indian cultural values: “That di failure to accomplish goals is only one of plenty kina ways Fa gain strenght and / character, until e wake up the wise master ah e soul E goping get some weh” (“Di first thing”). In comparison to the disillusionment and sense of failure among contemporaries residing on the Pacific Coast, Garífuna wood sculptor, teacher and poet Frank López Monroe (Orinoco, 1946) adds the question of language and unity linked to autonomy:

“Some Dark Day be Bright”

Culture is language
 Language is culture.
 Why brothers! We can't start?
 Language es the key.
 Autonomy es free,
 join hands together,
 work for each other. (...)
 Someday Autonomy will shine
 soon culture be mine
 Autonomy es free,
 language is the key,
 someday dark be bright.
 (*Antología poética de la Costa Caribe* 45)

2. Black Pride

Creoles on the Atlantic Coast until the 1960s denied or discounted their African roots, preferring the construction of a transnational historical identity that was predominantly British (Gordon, 18, 97, 126). McField and Rigby, enunciators and actors in the awakening of ethnic consciousness in Latin America in the 1970s, brought about a revision of this ethnic imaginary, with Black themes and African rhythms as structural elements of poetry. While the rest of Nicaragua identified its Spanish and indigenous roots, omitting African cultural and genetic contributions to the national heritage, the

Atlantic Coast proclaimed its Blackness.¹⁶ Brenda Green (*Bluefields*, 1954) continues the tendency that proclaims African heritage and racial pride in “Identity”:

It’s a fact that I’ll always face,
 ’cause I surely love my race,
 very proud that I am black
 and no one can turn that back.
 (*Bluefields en la sangre* 132)

Isabel Estrada Colindres (*La Fe, Laguna de Perlas*, 1953), bilingual nurse who writes in Spanish and English, utilizes colloquial Creole English to define her Garífuna ethnicity in traditional, phenotypical terms, as a permanent component in the continuation of culture, in her “Yesterday”:

Yesterday, today, tomorrow, forever
 our voice will shout all over. (...)
 Garífuna tick lips
 garífona big flat nose
 garífona big Rollin buttock.

When I horde the sound of my father drum
 drum, drum, drum
 the sound of my grandfather drum
 drum, drum, drum
 my feet keep moving on mother ground
 for the healing of our ancestors wallagallo. (...)
 (*Bluefields en la sangre* 118-119)

Isabel Estrada Colindres is one of the few Atlantic Coast poets who denounce not just racial discrimination against the Garífuna in the traditionally Creole city of Bluefields (according to her biography for the next poem), but also racial profiling in a way that could resonate with contemporary readers in the U.S. in “One Day on My Way,” where her leisurely trip treats her to sights of a little bird, a tiny little rabbit, healthy and happy children, some old friends, then suddenly:¹⁷

¹⁶ Although, as in other regions, not without internal divisions and distinctions between old residents and newcomers, similar to the debate in Panama between colonial Africans and West Indian 19th- and 20th-century immigrants, or in Honduras, between the Spanish-speaking colonial and the English-speaking Garífunas).

¹⁷ *Times & Life of Bluefields* registers complaints by Mestizos and Chinese of discrimination against them in Bluefields (198).

there were two young men joined together
 a hand cuff, was the third, police and guns around
 My heart skip a beat, my eyes got loaded with tears
 I said Lord help me, for my three loving children, paradise for them I
 wish

When I looked at that tall handsome young black man,
 with that hand cuff, guns and police around
 it made my mind flash all over
 Black look up, those funny and nasty words
 Black stay in the back, don't belong to us.
 (*Antología poética "Afrocarinica" 83*)

Owyn Fernando Hodgson Blandford (Rama, 1954), Creole lawyer, farm manager and rector of the Bluefields Indian & Caribbean University (BICU), writes in English and Spanish and addresses a non-Black as interlocutor to rail against racial discrimination and proclaim that he is beautiful, free, good, great, and Black, and if he were reborn, he would wish to come back Black in "Proclamas del negro":

¡Yo soy Bello!
 Aunque ayer,
 para ti
 sólo negro
 y feo fui
 yo nací
 guapo y bello.
 ¡Yo soy libre! (...)
 ¡Yo soy Bueno! (...)
 ¡Yo soy Grande! (...)
 ¡Yo soy negro! (...)
 ...Si yo Volviera
 a nacer...
 ¡Negro quisiera ser!
 (*Antología poética 79-80*)

Regardless of their ethnic origins, current Atlantic Coast dwellers seem to have embraced Creole customs as their own and tend to reject the Spanish root of identity that represents exploitation. Creole chemical engineer Noel Campbell Hooker cites the advice of an elder that everyone learn Spanish: "you cannot fight your enemy if you don't know their language" ("Learn Spanish"). Poems by Orlando Cuadra Tablada (Bluefields, 1960), who considers himself biologically mestizo, damns the arrival of

Columbus on American shores (“¡Pluguiera Dios las aguas antes intactas / no reflejaran nunca las blancas velas”), that launched the beginning of a brutal history, full of bloody slavery, of treachery (“el inicio de una historia funesta / llena de esclavitud sanguinaria, de engaños.” On October 12th, then, there is NOTHING to celebrate (“no hay NADA que celebrar!” (“¿Celebrando Qué?”, *Bluefields en la sangre* 169-170). Africa, however, has provided one of his “metaphysical roots”:

(...)
 Tum, tum, tum burum
 se oye el retumbar de los tambores
 catalizando la ebullición en mis venas.
 Con cada golpe de tambor
 la resonancia en la oscuridad
 hacer vibrar mis fibras ancestrales
 y entre ellas emerge la más fuerte,
 ruda, ensortijada y sensiblemente negra. (...)

Tum, tum, tum burum
 se oye el retumbar de los tambores,
 y cual hechizo transmitido en el tiempo
 (desde hace más de 300 años)
 y trasladado en el espacio material
 (desde África a Nicaragua).
 me lanzo al círculo de cimbreantes bailarines (...)
 Agradeciendo a la madre naturaleza
 por la abundancia de la cosecha,
 por la continuidad de la procreación
 ...por la perpetuidad de nuestras raíces.
 (“Raíces metafísicas”, *Bluefields en la sangre* 171)

Examples abound of a new, or renewed, sense of pride in Blackness and African roots. Franklin Brooks Vargas (*Bluefields*, 1960) calls himself a “mestigro” descended from a Black grandfather and Mestizo grandmother. His poem to Black men and women of the Coast, “Canción al negro/negra costeño/a,” perhaps idealizes his surroundings in the paradise of the prodigious bay, the beautiful scene of Black fishermen cast against a unique background that no painter could capture, as he expresses his happiness in this very own Black smile (“propia sonrisa de negro”) (*Bluefields en la sangre* 178-180). Lovette Martínez signifies the transition from racial inferiorization to superiority in her “Black on Top”:

There is a saying:

When you black
 You stay in the black
 When you brown
 You hang around

When you are white
 You are always right.
 But now I say and it must be so:
 If you are black you on top
 If you are black you must act
 If you are black you must attract.

So by we are black
 We are on top
 We must ask
 We must attract
 To counteract
 The racial discrimination act.
 (*Antología poética "Afrocarinica" 89*)

Brenda Green perceives optimism as part of the geographical and racial essence of the Atlantic Coast in her "Soy costeña" (I am a woman from the coast):

Esta alegría caribeña
 que siente tu negrísima costeña,
 compartirla contigo quiero,
 quiero borrar de tu rostro esa tristura
 y contagiarte con mi energía vivaracha ...
 Ven y endulcemos juntos
 cada momento disponible de los dos.
 (*Bluefields en la sangre 129*)

In speaking to the "other" who evidences sadness, the poetic voice of a "very Black coastal woman" presents herself as the embodiment of Caribbean joy and lively energy to sweeten their time together.

Andira Watson (Bilwi/Puerto Cabezas, 1977) replies to McField's "'Dios es negro" (God is Black) with the poem, "Diosa negra" (Black goddess), but also replicates the stereotypical association of Black women with sexuality:

Dios en nuestras bocas es una blasfemia
 pero su nombre emerge gramíneo (...)

“¡Misericordia! –dices–, ¡misericordia!”
 Dios nos ha fundido por esta noche desde los genes.
 ¡Dios debe ser una Diosa de mi color!

Watson illustrates the potential of dialogue among Afro-Hispanic poets in her response to Costa Rican Shirley Campbell Barr’s famous poem, “Rotundamente negra” (A resoundingly Black woman). She describes her identification with Shirley, and, like her, is a tree snatched from Africa and transplanted:

Soy como vos Shirley
Rotundamente negra
 Vivo en Managua y
 desayuno
 rice and beans
 green banana
 bread fruit
 ginger tea
 black tea

La gente me ve blanca
 pero yo me siento negra
 Negra como mi padre
 como mis primas

Negra como mi hermano
 y mi abuelo
 Soy como vos Shirley
 un árbol robado de África (...)
 (“Rotundamente negra,” *El más alto canto* 224)

Andira Watson says her light skin makes people see in her a White woman, but she feels Black, like her father, cousins, brother, grandfather.¹⁸ She further develops her African identity in “Reclamo de Negritud” (Reclaiming negritude) –“África /-Aquí estuvo mi estirpe- / En esta tierra ajena de sí/ que alguna vez fue nuestra casa”– but in her journal of a trip to the continent as representative of a south-south cooperation program sponsored by the international development organization Hivos, “Zimbabwe en la memoria” (Zimbabwe remembered), she describes an incident when an African man scoffed at her claim to African heritage in “Rotundamente negra” because of her light

¹⁸ As far as I know, Andira Watson has yet to explore any sense of White privilege she might have experienced because of this.

skin. It was of no use to explain that she comes from the Caribbean coast of Nicaragua, that her father's family is African-descended, supposedly coming from Jamaica, and Nigeria before that. Now, she feels, is the time to throw off the shame of African blood imposed historically through silencing and invisibilization, "even though Africa may not remember us": "Por mucho tiempo sentimos vergüenza de tener el estigma de la africanidad en nuestras venas. Se trata de una experiencia histórica de silenciamiento, de invisibilidad que hoy ponemos de manifiesto como afro descendientes. Aunque África, tal vez ya no nos recuerde" ("Zimbabwe en la memoria").

One of the most direct expressions of Africa as paradise lost for the diaspora is the poem "Some time, Somewhere" by Sidney Francis Martin (Bluefields), president of ONECA/CABO, Central American Black Organization, who writes in standard English, Creole English and Spanish:

Some time, somewhere
 In Africa, we born
 Some time, somewhere
 In Africa, together we live in Peace
 Some time, some where
 Out Africa in pieces we die.
 (*Antología poética* 101)

Acknowledgement of African ancestry can be seen as a phenomenon firmly anchored in the diaspora experience, and in Nicaragua, Black pride is relatively recent in its appearance in poetry but constitutes a constant presence in expressions by Garífuna and Creole writers.

3. Thanks Be to God, Whose Advice I Channel

For historical reasons, contemporary Atlantic Coast writers were raised primarily in the Anglican and Moravian churches and schools and seem much more prone to include religious images in their poetry. Pacific Coast writers who include faith-based images (such as mystic poets Michèle Najlis and Conny Palacios and, of course, Father Ernesto Cardenal) tend to include Roman Catholic markers. The appeal to religion among the Caribbeans is often coupled with moralistic, pious statements that paternalize others to give advice and admonishments, offer corrective suggestions and lessons, and attempt to enforce certain community standards derived from Godly practices, in an essentially ahistorical analysis of current realities.

Erna Narciso sees herself and others as embodiments of God in "A Portrait of God's Extended Love," which provides "a hand to help the feeble / and swift feet to run, to rescue the poor, the halt, the needy"; "keen ears to hear cries of sympathy, and sorrows for / others even your worst enemies, so much more your brothers"; "a

sympathetic heart for the desolate and lonely / as you share their deepest pain, of grief and agony.” (*Antología poética “Afrocarinica”* 39). Her poems are sprinkled with good advice: In times of personal loss, “Weep not... Trust Him... Ask for strength” (40); “Don’t be among those who need therapy to smile / be like a happy, energetic child. / Smile! you aren’t too poor you cannot give it, / neither too rich that you do not need it” (43). In a process of poetic self-examination, Annette Fenton advises us: “Look at the pain / Stare it in the face, and make it bow its head; / Look at the anxiety, and make it flee from our stare; / Look at sorrow and really laugh at its face. (...) Let’s delve, think, thrive.- / Don’t let others do your thinking!” (“Poem XIII”).

Joan Yamilith Sinclair (Corn Island, 1975), educator, administrator and Bluefields Creole Community representative, considers herself “Black by the grace of God” (*Antología poética “Afrocarinica”* 94). Like many Atlantic Coast poets, she proclaims Christianity, invokes her God in poetry and is a member of a protestant congregation, the Church of the Tabernacle. She presents a marvelous example of the postulation of religious corrections to counter negative social practices. Her analysis of today’s lost youth in “La juventud de hoy” (The youth of today) cites their lack of religion and no one’s ability to convince them that damnation awaits them for using drugs, drinking, “adulterating,” aborting, joining gangs; they lack a fear of their creator, love for their mothers and respect for their elders. She asks, “Do they have no other options?” But they can choose to change, and she urges them to sin no more! And they will find true Love in their creator (“Juventud de hoy, basta, / ya no peques más! / Os espera su creador / quien les brindará / su verdadero Amor.” *Antología poética “Afrocarinica”* 102).¹⁹

Much more often than in poems from other areas of Nicaragua, religion appears linked to questions of personal decisions to impose self-control. This suggests that interpretations of empirical reality on the Atlantic Coast are more in line with moralistic, ahistorical interpretations.

4. Multiethnicity is Our Project and Essence

Without much exaggeration, we could consider the May Pole as a symbol of Atlantic Coast identity, revered as it is in many poems, and described as the May festival that gathers different economic classes, social sectors and erotic passions together for a brief cosmic moment (Edison 29, linking this interpretation to similar ideas about Mexican fiestas by Octavio Paz). Union in diversity was a component in identity constructions for political or strategic purpose as postulated by McField and Rigby. Later, in the new Atlantic Coast imaginary, Autonomy is the joining of hands by Miskitu, indigenous, Ramas, Garífunas and, of course, Creoles, in Erna Narciso’s poem (“darnos las manos / los mestizos, indígenas, ramas, garífunas y, / por supuesto, los creoles,” from “Autonomía”); Autonomy is the power of unity among Ramas, Sumos,

¹⁹ *Sic* in the varied use of “you plural” pronouns and possessive adjectives.

Garífunas, Miskitus, Mestizos and Creoles says Lovette Martínez (“It Is Autonomy”). In Brenda Green’s version in “Maying Tide in Bluefields,” May festivities create a community with input from different cultures:²⁰

(...)
 This slender and magnificent May pole tree,
 symbol of fertility, sensuality and delight (...)
 The colors and gloom and music pounds
 with sounds of banjo, maracas, mule jawbone,
 deer skin drums and acoustic guitars,
 tuning out all May pole songs
 such as Mayaya Lost the key, oh Rido Rido,
 Launch Turn Over, Tululu and many others.
 Dancers go round and around the tree,
 wiggling hips, bellies and butts off balance (...)
 During these jolly festivities of May,
 where effusing joys to all abound,
 all ethnic groups perform,
 breaking bitter furies of complexity
 and promoting unity in diversity. (...)
 (*Antología poética “Afrocarinica”* 74-75)

Multiethnicity is an important part of many Atlantic Coast people’s individual genetic and cultural identity, as in Franklin Brooks Vargas’s neologism for self-definition, “mestigro,” and likewise for the region. Andira Watson theorizes the existence of an “identitary limbo” when Coast people want to define their ethnicity and claims, as Guatemala poet Maya Cu puts it, that they are a product of history, with equal parts of an indigenous ancestor, an African, a Spanish settler:

²⁰ Bluefields mayor Ray Hodgson described it as follows: “We have a Caribe movement. It’s Nicaribe, where there’s drum music, dance, it’s a festival in Bluefields among the blacks. And we invite the Miskito Indians from the north, and the Sumo and Rama Indians from the south, and the Garifonas from Orinoco, and so these people come together in a mass movement the whole month of May in Bluefields. It’s called Mayo-ya! which means Maypole, or Mayday, but in May, Mayday lasts 30 days” (Hodgson interview in Congress 73). He must contrast this to his disdain for May Pole festivities: “May Pole has never, ever been part of our culture more than some old ladies in all my youth going to dance may Pole” (*Times & Life of Bluefields* 322). As May Pole celebrations have taken on more characteristics of a touristic carnival, *Times & Life of Bluefields* calls it “May or Money Pole?” (319) and criticizes its contemporary form as an attraction promoted by the Sandinistas. By 1993, it was termed “a dirty display of dirty dancing” by “couples performing erotic contortions in all conceivable positions,” by John Otis in *The Washington Times* (cited in *Times & Life of Bluefields* 321).

el limbo identitario en que nos encontramos a la hora de asumir una identidad étnica que no se limita a un solo grupo étnico, nos toca, entonces, volver la vista hacia nuestras raíces valorando el aporte que cada cultura nos ha dado, sabiendo que somos, como ha dicho la poeta guatemalteca Maya Cú, *producto de la historia*, entendiendo que nos habitan por igual, un indígena, un africano y un colono. (“Las reacciones” 57)

The warm embrace among brothers and sisters of six ethnicities sculpting their history is the essence of the Atlantic Coast says mestizo poet Julio Monterrey (Bluefields, 1962) in “Un burilado crisol” (An engraved melting pot). In this land of burning suns, the ancestors never lowered their brows before (Spanish) helmets, proud Africans came, and people of all sorts of skins joined their nostalgias and embraced:

Pueblos de negros altivos del Africa ardiente
 que preñaron esta tierra con impetuoso
 cimientado de virtudes y pasiones. (...)
 maravillosa tierra de la que diría
 el artero poeta Ali Alà:
 “Es un burilado crisol
 donde las pieles todas
 comulgan sus nostalgias...” (...)
 Pueblo de savia sanguínea (...)
 del cálido abrazo entre hermanos
 de seis etnias esculpiendo su historia.
 (“Un burilado crisol,” *Bluefields en la sangre* 198-199)

Atlantic Coast poets, much more than those of the Pacific, construct an imaginary in which ethnic considerations are paramount. Cultural sociologist and poet, Yolanda Rossman Tejada (Mina Rosita, 1961), typifies this ethnic consciousness in claiming her heritage as Creole, indigenous, European, pagan, Christian and Jewish. She proposes this multiethnicity as essentially Caribbean in her poem “Raíces” (Roots):

Mi abuela paterna
 Ardiente mujer KRIOL,
 Con un toque de NAGA
 Mágica, poderosa,
 Hizo sucumbir
 Con su inquietante aroma a flores,
 Al ojiazul emigrante alemán,
 Venido del viejo continente.

Soy crisol,
Soy amalgama,
Sangre, lengua, piel.

SOY MUJER DEL CARIBE!
("Raíces")

Karl Tinkam (Laguna de Perlas, 1967), BICU mathematics professor and RAAS technical advisor, is a bilingual writer in Spanish and English who claims Creole, Miskito and Garífuna ancestry. He assumes as part of his cultural heritage the transnational discourse of the African diaspora in his "I Have A Dream": "Soon we'll return to Africa / Land of our fathers, ours too / Nigeria, Kenya, South Africa / So good to meet our big brada's." His Garveyesque return to Africa reflects a "paradise lost" image of an idealized continent, with children playing, lions roaring and palm trees waving their leaves as a sign of peace. But, like other poets, he celebrates his African heritage as one of several roots in his heritage, because he is who he is, as he proclaims in "Soy quien soy":

Soy Garífuna
porque mi abuela Garífuna era (...)
Soy miskito
porque mi abuelo miskito era (...)
Soy creole
porque dice mi querida abuela
que su padre creole era (...)
Soy negro porque negro fui desde el día en que yo nací. (...)
soy un negro bello
simplemente así lo creo
soy un negro loco
lo que tú dices a mí me vale poco.

Soy Garífo-Miki-Creole el negro loco
porque siempre pinto negro
todo lo que toco.
(*Bluefields en la sangre* 218-219)

Tinkam epitomizes Marvin Lewis's observations regarding South American Black writers: "Ethnicity, identity, self-affirmation in an internally colonized situation, and the myth of Africa are vital issues" (5). This "myth of Africa" is a projection of community values; to progress in the future; we must look back toward a mythic past and search for authenticity in the present (7).

Once the coexistence of multiple ethnicities is accepted, the linkage of Atlantic Coast and African heritage becomes less pronounced, as identity refers to cultural markers within a reserve of positive values, a different way of being. As Alta Hooker, URACCAN rector explains, first you are from the Coast and then, Nicaraguan. It means living and learning the ways of this place, building up to being a part of this identity (“Ser costeña es antes de ser nicaragüense. Significa vivir y aprender a comportarse en este entorno, construir y lograr ser parte de esta identidad”; cited in Silvio Sirias Duarte, “Nicaragua Multiétnica: ¿Una farsa para los Costeños?”). To eternal question, “Who Am I?,” mestizo Atlantic Coast poets emphasize that cultural belonging is not about race. Mestizo poet Inés Hernández García (Bluefields, 1977), explains in “Yo soy” (I am) that identification with the Coast is not just a question of color, but of life experiences, her eternal memory of the place where her umbilical cord is buried, site of her first kiss and first love (*Bluefields en la sangre* 245-246).

It is not surprising, then, that Coast identity has evolved as demographics have changed and seems to be more distant from questions of ethnicity and from the history that produced the congregation on the Caribbean Coast of Nicaragua of people from different parts of the world. Identity can be rooted in genetic heritage, birthplace and childhood experiential geography and also linked to customs, values, traditions that are historical products of the area. Typical Caribbean Coast cultural traditions, such as the May Pole, for example, are no longer exclusively Atlantic practices, but are considered part of Nicaraguan national culture, with performances in Pacific Coast cities, introduced by the very poets, McField and Rigby, who attempted to establish a dialogue between the two Nicaragua and incorporate the “other” within a new concept of a pluri- or multicultural nation. They rejected racialized exclusivity in favor of broader considerations, such as Rigby’s insistence on class interests, to arrive at the possibility of surpassing exclusionary cultural markers such as phenotype, race and ethnicity. Poet William Grigsby cites the opinion of Cuba-trained, Black feminist, lawyer and sociologist Matilde Lindo Crisanto (Bilwi/Puerto Cabezas) that dominant ethnic groups tend to culturally absorb others in a region to create new synthesis. She points to people in Nicaragua who look Black or White or Chinese but call themselves Miskito. They say they are Miskito, assume that identity, and they are right (“Costa Caribe: pluriétnica, multilingüe, ¿autonómica?”). A polymorphic sense of identity, then, prevails on the Caribbean Coast.²¹

²¹ I believe it is more polymorphic and shape-shifting than Bluefields mayor Ray Hodgson’s perception of an amorphous cultural identity. Hodgson “said the elements that define a person’s ethnicity keep changing and that is one of the reasons why ‘you have people with Indian features claiming they are Creole, then you have Creoles with black features claiming they are Indian. Because now identity is like a cultural thing.’ Race was told by your genes, then language defined your identity, and nowadays it is a question of feelings, he added, ‘You are who you feel you are.’ Amorphous cultural identification is perhaps to be expected in a multiethnic society like ours” (*Times & Life in Bluefields* 295-296).

This combining of cultures, mixing while retaining diversity, reflects the project of regional autonomy as synonymous with unity in diversity, unity of ethnicities. Noel Campbell Hooker, the chemical engineer who cited a suggestion to learn Spanish, educated in universities in Nicaragua, Poland and the United States, production manager at a pharmaceutical laboratory in Managua, explains that surroundings trump ethnicities. A Mestizo from Masaya, he says, arrives in Bluefields and doesn't eat the local food, doesn't like the music. But his children and grandchildren identify with the Coast. They want to be heard and to participate, that's why they work to preserve Autonomy. He explains this support for Autonomy in historical terms, as a characteristic of the Atlantic Coast as the result of a mixture of peoples and histories:

La forma en que los habitantes de Bluefields ven el mundo (...) es resultado de la dinámica participación de piratas holandeses y franceses, de los domados moravo-germanos del centro de la antigua Checoslovaquia -y digo domados porque su férrea disciplina germana tuvo que acomodarse al trópico-, de los implantados descendientes de africanos no esclavizados, y de los taciturnos indios ramas. Por esa mezcla, que está ahí, es por lo que creo que todos los que vivan en el Caribe se seguirán sintiendo diferentes a los del resto del país y por lo tanto, seguirán sintiendo como una necesidad propia la Autonomía. Y es por esa mezcla que yo digo que, aunque étnicamente seamos minoría, nuestra forma de ver el mundo seguirá siendo moldeada por las formas originales que nos trajeron estos pueblos. (cited in Grigsby)

The migration of large numbers of Mestizos from north and central Nicaragua to the autonomous areas has led some researchers to predict that separate ethnicities will cease to exist in the Atlantic Coast, as blended physical and genetic factors yield to regional identities (see Elmer Alfaro McField for details). While whitening of the Black population has never been official policy, as it was in the Dominican Republic and Venezuela, economic migration after the 1950s of Mestizos into coastal areas has had this effect. Perhaps "hyper-Creole" international administrator Norman Russle Howard Taylor Chin (Laguna de Perlas, 1967) is a model for future Caribbean Coast identity; he claims as his ancestry Miskito, Rama, African, Mestizo, Náhuatl, Chinese and Anglo Saxon (*Antología poética "Afrocarinica"* 121).

5. Language as Metonym

Creole poets write in Spanish, standard English and Creole English. J. Bekunuru Kubayanda, in his African reading of Afro-Hispanic poetry, defines as key to some major texts an acute sensitivity to language, to the structures and functions of spoken and written language (21). In addition to the creative reappropriation of African phonological and ideophonic systems, lexical loan, riddling and proverbial structures and magical nomination, Afro-Hispanic poets are involved in the pidginization and creolization in writing of official European languages advocated by Guillén and later supported by Fanon, Césaire, Senghor, Brathwaite, Walcott, Fernández Retamar, and

others. Kubayanda sees writing in Black social-class dialects as creating a linguistics of dialogue and liberation against the “colonial written linguistics of monologue and violence” (21-22).²²

Among Nicaraguan Atlantic Coast Creoles, the language issue presents an additional dimension. The use of standard or Creole English implies self-definition as an independent group not willing to be homogenized into the predominance of Spanish, in a way similar to the resistance of Francophone writers of Creole to metropolitan French, but here the resisted framework is, if postcolonial, still national. The historical context supported the use of English in the economic enclave run by U.S. capitalists after the 1920s in the northern Atlantic area, with Bilwi (renamed Puerto Cabezas) as its capital for the exportation of wood and bananas, which provided jobs and identification with the U.S., reinforced by the surge in gold, silver and copper mining between 1940 and the 1970s, which ended in 1978, just before the triumph of the Sandinista revolution (Frühling et al. 40).

The intricate question of language use for political liberation or cultural identity, and also for practical communication, became an acute issue during the Sandinista literacy campaign in the Atlantic region. Creole English can be a distinctive marker of Caribbean and historical identity: “Creole does not mean Black just as the Creole language is not just a bastardized British English (...). If you trace it back, this language of ours comes from England spiced up with some kind of African language of slaves in Jamaica and the Cayman Islands as well as with the essence of the Dutch and German outlook because those people were also living for a time on the Caribbean Coast of Nicaragua” (Marvin Taylor). But practical communication is problematic: “Our Creole talk sets up apart as Caribbean people and it forms part of our culture just as much as our food and music. But for me, when it comes to language, I am convinced that we have to teach or children English” (Deborah Grandison); “Creole is a language, for me personally here in Bluefields. But when you go out from Bluefields no one understands what you are saying. Either you talk English or Spanish or some other language. The people who can more or less understand my Creole are the Jamaicans but if I talk fast Creole they probably won’t understand me either” (Jessica Pinocks). So, in terms of communication, Creole English is perceived by many speakers as of limited value for communication outside the group.

In his study of Nicaraguan Creole poetry in English, linguist Josef Hurtubise calls attention to the economic influence of the United States in the Atlantic region as sparking continuous pressure to impose standard English over Creole versions (44). He also finds linkages between the Creole author’s topic or intention and the choice of language, and, if the choice is Creole, between a basilect form at the non-standard English extreme, mesolecto in the middle, or acrolect as closest to standard. He cites

²² Direct parallels could be drawn to Paulo Freire’s analyses of language use and pedagogy for oppression or liberation.

June Beer as a “populist” Creole poet (in contrast to Carlos Rigby, with “academic style”) who employs basilect forms when the content protests oppression, as in “Ressurrection a’ da wud”:

dem wah nat deh brada keepa
 is deh brada killa
 dem da de same wan
 who meh spit in Jesus face
 an stone ’im too, on ‘i’ way to Calvary. (...)
 (In Hurtubise 46)

And to express the specific types exploitation experienced by Creole farmers in “Chunku Faam”:

...dat banka wit de slipry smile
 give me just enough money to pot me in de hole
 an tek me faam (...)
 I tek it an I try, laad in heaven know I try
 I try fa dem little picniny
 (In Hurtubise 49)

Describing foreign exploitation of the past and rejecting it as an assault on the community, Sidney Francis Martin utilizes a basilect Creole English, and humor directly dependent on this language, to favor autonomy and independence in “Tell dem fa mi”:

Dem a talk bout democracy, dem styla way
 wen dem yustu go wit banana, an wi lomba
 wi gold an wi labsta, wi fish an so fort
 dem was happy, tings was good, fa dem do. (...)
 But tel dem fa mi, wi da billup owa democracy
 ina owa styla way statin fram wi roots.
 Wi no wan dem democracy ina owa land,
 dem-a-crazy.
 (In Hurtubise 50)

Much of Nicaraguan Creole English appears to reflect the phonics of Jamaican orality, on a differentiation continuum that ranges from slight spelling and grammatical variations to poems that are barely decipherable to the Anglophone reader, though

probably easily understood in oral performance.²³ In the few poems published by Joan Yamilith Sinclair a basilect Creole English seems preferred even in non-political contexts for delivery of evangelizing or testimonial messages, such as “JIIZOS IZ MI SIEVYA”:

Jiizos, iz mi Sievya
 Huu a chuuz fa falo,
 Kaaz Ih tek mi outa
 Di daarkes shado.

Ih di pap di chien dem
 Ih di pie di prais
 fa siev mi suol
 fa bii Gaad chail. (...)
 (*Antología poética “Afrocarinica”* 99)

Sinclair provides a standard English version of the poem, “Jesus is My Saviour”:

Jesus is my Savior,
 Whom I choose to follow
 Because He has rescued me
 out of the darkest shadow.

He broke the chains
 He paid the price
 To save my soul,
 To be God’s child. (...)
 (*Antología poética “Afrocarinica”* 98)

Another of Sinclair’s poems continues the religious pronouncements in Creole English in a stand-alone version, “SCHRUAIVIN IIN CHRIBYULIESHAN”:

Chribyulieted bot nat
 Desesperieted,
 Di biges seyin
 kristian dem
 aalwiez seyin.

²³ When translations into Spanish are provided in anthologies such as *Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua* and *Bluefields en la sangre: poesía del Caribe Sur Nicaragüense*, we notice that standard Spanish is used. No attempt is made to creolize the Spanish.

Chribyulieshan mek
 Yu schranga
 Kaal di "Lord"
 An im gwain ansa. (...) ²⁴
 (*Antología poética "Afrocarinica"* 103)

Little evidence is found in Atlantic Coast poetry of a creolized form of Spanish that participates in the sort of *creolité* movement proposed by Francophone Caribbean writers (Glissant, Constant, Chamoiseau), with the exception of some of Carlos Rigby's work. Historical and demographic factors undoubtedly influence the predominance of standard Nicaraguan Spanish. The one distinction that currently stands out is actually the use of more standard Spanish in the Atlantic, in that poets give consistent preference to the pronoun "tú" as the "you, singular, non-formal" pronoun, in contrast to the Pacific poets who, during Sandinista prominence, began to use the more colloquial "vos." When I first noticed the shift from "tú" to "vos" in poetry by Pacific mestizo author Vidaluz Meneses, which coincided chronologically with the Sandinista triumph in 1979, author and historian Isolda Rodríguez Rosales explained: "As witnessed in Meneses's texts, the use of 'vos' corresponds to evolving cultural changes reflected in language: prior to the Revolutionary period 'vos' was considered inappropriate and improper in poetry, whereas it later became an indicator of social egalitarianism, and 'tú' is now considered an affectation" (Rodríguez Rosales cited in Roof, Preface 22). "Vos" appears less frequently in Atlantic Coast texts and could mark resistance to mestizo Sandinista culture and modalities.

Recent poetry by African-descended Nicaraguans reflects demographic changes and the Caribbean imaginary that proposes identity as a community unified by values, life experiences grounded in geography, social practices, histories that are assumed and shared, and hopes for the fulfillment of the aspiration of the Atlantic Coast for cultural and economic welfare through self-governing Autonomy. Recent poetry continues the long tradition of contestatory reactions to exclusionary national projects and proposes the possibility of coexistence and/or tolerance, to create a new order based on unity in diversity which, utopian or not, contributes to the Caribbean Coast imaginary of the best possibilities for the whole community.

In summary, poetry by African-descended Nicaraguans, or Nicaribbeans, or Mestigros, or Garífo-Miki-Creoles, or Africarinicaraguans, expresses the geographical, economic, racial and social conditions of the Atlantic Coast region, correctly characterized by Edmund T. Gordon as: a potential source of great wealth, nationally ambivalent, physically isolated, unintegrated economically, whose sovereignty was

²⁴ The final three stanzas are: "Chribyulieshan kom, / Mai sistaz an mai bradaz / Biin a kristian / Yuu gwain aalwiez / bii fala. // Anada seyin kristian dem / aalwiez seyin / Houlu yu piis / An mek di "Lord" / fait yu bakl. / Naar di flesh, / naar di blod / wi gwain rasl. // Wel das di chruut / Noh kier hou yuu tek it. / Aal wii haftu nuu iz / dat wid di "Lord" / Wii wil aalwiez mek it."

disputed by “foreign” national or international powers, populated by heretofore non-national (African) or subnational (indigenous) peoples, and potentially dangerous, if it would organize as an independent political unit (140-149). Autonomy has provided an option for racial and cultural heterogeneity without homogenization, but with mixed practical results, mainly due, I believe, to economic issues of historical origins that have not been resolved.²⁵ Incorporation into the national political structure, even as autonomous units, has yet to bring particular benefits to the Caribbean Coast, where poets emphasize the region’s self-definition as Nicaraguan but different, distinct but not an “Other” to be excluded, a land of promise due to the pooling of cultural resources of many ethnicities, including the now-predominant Mestizos. Nicaraguans, yes, but also Caribbeans—Nicaribbeans.

WORKS CITED

- Agüero, Arnulfo. “Dios es negro?” Interview with David McField. *La Prensa Suplemento*, 12 abril 2008. <<http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2008/abril/12/suplementos/presaliteraria/entrevista/entrevista-20080411-1.shtml>> (21 Dec. 2013).
- Aguirre, Erick. “Segregacionismo dariano.” *El Nuevo Diario* 20 abril 2002. <<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2002/abril/20-abril-2002/opinion/opinion6.html>> (01 June 2013).
- Alemán Ocampo, Carlos. “The Culture of Power: Indigenous and Afro-Caribbean Literature in Nicaragua.” *URACCAN Update*. <http://www.yorku.ca/cerlac/uraccan/URACCAN_update_November2000.htm>. (04 April 2008). Translation of: “Cultura de poder, literatura indígena y afrocaribeña en Nicaragua.” *Revista Universitaria del Caribe* 2 (julio 2000). Inaugural address, Congreso Mesoamericano de Escritores Indígenas 1998.
- Alfaro Mcfield, Elmer. “Autonomy of the Atlantic Coast of Nicaragua: A Review of Power and Resource Sharing among Minority Groups.” Master’s thesis 2007. <<http://bosawasrioindiomaiz.wordpress.com/2011/09/15/autonomy-of-the-atlantic-coast-of-nicaragua-a-review-of-power-and-resource-sharing-among-minority-groups/>> (07 Dec. 2013).
- Antología poética “Afrocarinica.” Región Autónoma del Atlántico Sur*. Bluefields: Bluefields Indian and Caribbean University, 2011. Downloadable pdf from <http://www.bicu.edu.ni/en/reglamento-y-politicas/afrocarinica-antologia-poetica>.

²⁵ See a summary of the myriad challenges to the success of Autonomy in *Times & Life of Bluefields*, 350ff.

- Antología poética de la Costa Caribe de Nicaragua*. Ed. Víctor Obando Sancho, Ronald Brooks Saldaña, Eddy Alemán Porras. Managua: URACCAN, 1998.
- Arellano, Jorge Eduardo. "Afronegrismos en nuestro español." *El Nuevo Diario* 4 abril 2008. <<http://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/12291>> (30 May 2013).
- Avellán, Héctor. "Poesía urgente," Introducción. *Nicaragua: el más alto canto*. v-vii.
- Beer, June. "Chunku Faam." *Hurtubise*. 49-50.
- . "Poema de amor." *Antología poética de la Costa Caribe*. 19-20.
- . "Ressarrection a' da wud." *Hurtubise* 46.
- Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. 2ª ed. Tr. James E. Maraniss. Durham, NC: Duke UP, 1996.
- Bluefields en la sangre: poesía del Caribe Sur Nicaragüense*. Ed. Eddy Alemán Porras and Franklin Brooks Vargas. Managua: 400 Elefantes, 2011.
- Budier, Allan. "Encomio." *Bluefields en la sangre*, 202.
- Cabrera, Luis Alberto. "Canto a los sombríos ancestros." Pedro Xavier Solís. *Movimiento de Vanguardia de Nicaragua: Análisis y antología*. 2002. <<http://sajurin.enriquebolanos.org/vega/docs/CCBA%20-%20SERIE%20LITERARIA%20-%202011%20-%202008.pdf>> (01 May 2013).
- Campbell Hooker, Noel. "Learn Spanish." *Times and Life of Bluefields*. 410.
- Castro Jo, Carlos. "Raza, conciencia de color y militancia negra en la literatura nicaragüense." *Revista Wani* 33 (2003): 21-32.
- Chávez Alfaro, Lizandro. Prólogo. *Antología poética de la Costa Caribe*. 11-15.
- Congress, Rick. *The Afro-Nicaraguans: The Revolution and Autonomy*. Atlanta: Atlanta Committee on Latin America, 1987.
- Cuadra, Manolo. "Único poema del mar." <<http://www.dariana.com/Panorama/ManoloCuadra.html>> (31 May 2013).
- Cuadra, Pablo Antonio. *Aventura literaria del mestizaje y otros ensayos*. San José, C.R.: Libro Libre, 1988.
- Duncan, Quince. *Contra el silencio: Afrodescendientes y racismo en el Caribe Continental Hispánico*. San José, C.R.: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2001.
- Edison, Thomas Wayne. "La cultura afro-caribeña vista en la poesía: la tradición del Palo de mayo en el poema, 'Si yo fuera mayo' por Carlos Rigby Moses." *Revista Wani* 49 (2007): 21-32.
- Espinoza Moncada, Salvador. "David McField, esencia viva de nuestra multiculturalidad." *El Nuevo Diario* 15 mayo 2012. <<http://www.elnuevodiario.com.ni/variedades/251303-david-mcfield-esencia-viva-de-nuestra-multiculturalidad>> (21 April 2014).
- Estrada Colindres, Isabel. "Yesterday." *Bluefields en la sangre*. 118-119.
- FADCANIC. Fundación para la Autonomía y Desarrollo de la Costa Atlántica de Nicaragua. "Regiones Autónomas de Nicaragua." <<http://www.fadcanic.org.ni/?q=es/node/18>> 25 May 2013).

- Falola, Toyin and Kevin D. Roberts, ed. *The Atlantic World 1450-2000*. Bloomington: Indiana UP, 2008.
- Fenton, Annette. "Di first thing." <http://www.yorku.ca/ceclac/uraccan/URACCAN_update_agosto2002.htm#Poem> (08 March 2006).
- . "Poem XIII." *Antología poética "Afrocarinica."* 61.
- Frühling, Pierre, Miguel González and Hans Petter Buvollen. *Etnicidad y nación: El desarrollo de la autonomía de la Costa Atlántica de Nicaragua (1987-2007)*. Guatemala: F&G, 2007.
- González, Miguel. "Los indígenas y los 'étnicos': Inclusión restringida en el Régimen de Autonomía en Nicaragua." Odile Hoffman, coord. *Política e identidad: Afrodescendientes en México y América Central*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. 93-128.
- Gordon, Edmund T. *Disparate Diasporas: Identity and Politics in an African-Nicaraguan Community*. Austin: Institute of Latin American Studies, U Texas P, 1998.
- Grandison, Deborah. *Times & Life of Bluefields*. 317
- Green, Brenda. "Identity." *Bluefields en la sangre*, 132. Also, *Antología poética "Afrocarinica."* 79.
- . "Maying Tide in Bluefields." *Antología poética "Afrocarinica."* 74-75.
- . "Soy costeña." *Bluefields en la sangre*. 129.
- Grigsby, William. "Costa Caribe: pluriétnica, multilingüe, ¿autonómica?" *Revista Envío* 258 (sep. 2003). <<http://www.envio.org.ni/articulo/1281>> (07 Dec. 2013).
- Hernández García, Inés. "Yo soy." *Bluefields en la sangre*. 245-246.
- Hernández Somarrriba, Natalia. "domingo naranja." Eunice Shade, "Imágenes eróticas de Natalia Hernández." *Marca Acme* 4 enero 2006. <<http://www.marcaacme.com/articulo-view.php?id=87>> (01 April 2006).
- Herrera C., Miguel Ángel. "Pericles y los Pícaros Costeños: 'mestizos' y criollos en la prensa escrita de Bluefields." *Istmo: Revista virtual* 1 (2001). <<http://istmo.denison.edi/n01/articulos/Pericles.html>. (22 Oct. 2015).
- Hodgson Blandford, Owyn Fernando. "Proclamas del negro." *Antología poética de la Costa Caribe*. 79-80.
- Hurtubise, Josef. "Poesía en inglés criollo nicaragüense." *Revista Wani* 16 (1995): 43-56.
- Jackson, Richard L. *Black Writers and Latin America: Cross-Cultural Affinities*. Washington, DC: Howard UP, 1998.
- . "Escritores afro-centroamericanos contemporáneos." *La literatura centroamericana como arma cultural*. Ed. Jorge Román-Lagunas and Rick Mc Callister. Guatemala: Óscar de León Palacios, 1999. 29-39. Col. Centro Internacional de Literatura Centroamericana 1.
- Kubayanda, J. Bekunuru. "The Linguistic Core of Afro-Hispanic Poetry: An African Reading." *Afro-Hispanic Review* 1.3 (Sept 1982): 21-26.
- Lewis, Marvin A. *Afro-Hispanic Poetry 1940-1980: From Slavery to "Negritud" in South American Verse*. Columbia: U of Missouri P, 1983.

- López Monroe, Frank. "Some Dark Day be Bright." *Antología poética de la Costa Caribe*. 45.
- Martin, Sidney Francis. "Some time, somewhere." *Antología poética de la Costa Caribe*. 101.
- . "Tell dem fa mi." Hurtubise. 49-50.
- Martínez, Lovette. "Black on Top." *Antología poética "Afrocarinica."* 89.
- . "It Is Autonomy." *Bluefields en la sangre*, 108.
- McField, David. "Dios es negro." *Nicaragua: el más alto canto*. 84.
- . *En la calle de enmedio*. Managua: Editora Nicaragüense, 1968.
- . *Las veinticuatro (poemas y canciones)*. Managua: Ediciones Libromundo, 1975.
- . *Poemas para el año del elefante*. Managua: n.p., 1970.
- . *Poemas populares*. Managua: Editorial El Carmen, 1972.
- Monterrey, Julio. "Un burilado crisol." *Bluefields en la sangre*, 198-199.
- Mosby, Dorothy E. "Nuevos nómadas: Negritud y ciudadanía en la literatura centroamericana." *Istmo: Revista virtual* 16 (2008). <<http://istmo.denison.edu/n16/proyectos/mosby.html>>. (25 Nov. 2013).
- Narciso, Edna. "A Portrait of God's Extended Love." *Antología poética "Afrocarinica."* 39.
- . "Autonomía." *Bluefields en la sangre*. 63.
- Nicaragua: el más alto canto. Nueva antología de la poesía nicaragüense*. Ed. Héctor Avellán. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura, 2012.
- Obando Sánchez, Víctor. Introducción. *Bluefields en la sangre*. 3-7.
- Pinocks, Jessica. *Times & Life in Bluefields*. 318.
- Puri, Shalini. *The Caribbean Postcolonial: Social Equality, Post-Nationalism, and Cultural Hybridity*. New York: Palgrave, 2004.
- Ramírez Rocha, Marvin. "Campos azules." *Bluefields en la sangre*, 97-98.
- Ramírez, Sergio. *Tambor olvidado*. San José, C.R.: Aguilar, 2008.
- Rigby, Carlos. "If I Were May." Translation of "Si yo fuera mayo." *The Walrus* (June 2007). <<https://thewalrus.ca/2007-06-poetry/>> (21 May 2014).
- . "Nicaribe soy." *Bluefields en la sangre*. 78-82. Also, Valle-Castillo, ed. *Neovanguardia*. 518-521.
- . "Todo clasial / nada racial." Valle-Castillo, ed., *Neovanguardia*. 525-530.
- Rodríguez Rosales, Isolda. Personal communication. Oct. 23, 2006.
- Romero V[argas], Germán. "La presencia africana en el Pacífico y el centro de Nicaragua". *Revista Wani* 13 (1992): 20-34.
- Roof, María. "Más allá de la revolución: Poesía por mujeres nicaragüenses." *Latin American Essays* 20 (2007): 97-109.
- . Preface. *Flame in the Air: Bilingual Poetry Edition*. By Vidaluz Meneses. Ed., tr. María Roof. 2nd ed. Washington, DC: Casasola, 2015. 19-22.
- Rossmán Tejada, Yolanda. "La autonomía multicultural desde la poesía de escritoras costeñas." Master's Thesis, Social Anthropology with a mention in Human

- Development. Nicaragua. Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense-URACCAN, 2006.
- . "Raíces." <<http://www.poetasdelmundo.com/detalle-poetas.php?id=6541>> (21 Sept. 2011).
- Sinclair, Joan Yamilith. Biography and poems. *Antología poética "Afrocarinica."* 94-104.
- Sirias Duarte, Silvio. "Nicaragua multiétnica: Una farsa para los costeños?" *Hecho Magazine* año 1, núm. 4 (2009): 60-65. <http://hechomagazine.com/wp-content/uploads/2009/11/04_web.pdf> (07 Nov. 2010).
- Smart. Ian. *Central American Writers of West Indian Origin: A New Hispanic Literature*. Washington, DC: Three Continents, 1984.
- Taylor, Marvin. *Times & Life of Bluefields*. 316-317
- Times & Life of Bluefields—An Intergenerational Dialogue*. Ed. Deborah Robb Taylor. Managua: Academia de Geografía e Historia de Nicaragua, 2005.
- Tinkam, Karl. "I Have A Dream." *Bluefields en la sangre*. 215-216. Also, *Antología poética "Afrocarinica."* 117-118.
- . "Soy quien soy." *Bluefields en la sangre*. 218-219. Also, *Antología poética "Afrocarinica."* 118-119.
- Torres-Rivas, Edelberto. "Los avatares del Estado nacional en Nicaragua." Prologue. Frühling, González and Buvollen, ed. xiii-xx
- URACCAN, Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense. "Reseña histórica de la Universidad." 21 nov. 2011. <<http://uraccan.edu.ni/web/library/library.seam?libraryId=667&print=false&cid=2252145>> (01 May 2013).
- Urtecho, Álvaro. Review of Carlos M. Vilas, Carlos M. *Del colonialismo a la autonomía: modernización capitalista y revolución social en la Costa Atlántica*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1990. *Revista Wani* 10 (1991): 100-101.
- Valle-Castillo, Julio. "Los cien años de Santos Cermeño y de Bluefields." *El Nuevo Diario* 6 oct. 2003. <<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2003/octubre/06-octubre-2003/cultural/cultural7.info>> (31 May 2013).
- Valle-Castillo, Julio, ed. *Neovanguardia. Grupos del 60, independientes y poetas del 70 al 80 (1960-1980)*. Vol. III of *El siglo de la poesía en Nicaragua*. Managua: Fundación Uno, 2005. Col. Cultural de Centro América, Serie Literaria 15.
- Vilas, Carlos M. *Del colonialismo a la autonomía: modernización capitalista y revolución social en la Costa Atlántica*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1990. Review: Álvaro Urtecho, *Revista WANI* 10 (1991): 100-101.
- Watson, Andira. "Diosa negra." *En casa de Ana los árboles no tienen culpa*. Managua: ANIDE, 2009.
- . "Las reacciones de la sociedad frente a una literatura de mujeres indígenas y afrodescendientes: Una reflexión desde la literatura de mujeres de la Costa Caribe Nicaragüense." *Revista Wani* 56 (2007): 51-59.

- . "Reclamo de Negritud." Blog, 11 Oct. 2011. <<http://andirawatson.blogspot.com/>> (11 Nov. 2011).
- . "Rotundamente negra." *Nicaragua: el más alto canto*. 224.
- . "Zimbabwe en la memoria". Blog, 14 Sept. 2010. <<http://andirawatson.blogspot.com/2010/09/zimbabwe-en-la-memoria.html>> (21 Sept. 2011).
- Yllescas Salinas, Edwin. "Afro-caribeños en Managua." *El Nuevo Diario* 27 junio 2000. <<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2000/junio/27-junio-2000/opinion/opinion2.html>> (26 July 2013).

Follow Me and My Footsteps in Baraguá: Caribbean Influences in Afro-Cuban Women's Literature and Film

Dawn Duke
University of Tennessee

Abstract: Martiatu's "Follow Me" and Rolando's "My Footsteps in Baraguá" are more positive illustrations of West Indian presence within Cuban national space. Descriptions of such Afro-Descendant residuals in places like Santiago de Cuba, Guantánamo, and Ciego de Ávila seem to re-write this legacy from a painful colonial and post-colonial past. The effects of Caribbean migrations become literary themes, expand and reconfigure Afro-Cubanness, and speak to such lesser known influences often overlooked because they are not associated with the capital, Havana.

Keywords: Inés María Martiatu, Gloria Rolando, West Indian, Afro-Cuban, women writers

In homage to Lalita (1942-2013)

Introduction

This article focuses on descriptions of West Indian peoples in Inés María Martiatu's "Follow Me" originally published in 1993, now available in *Over the Waves and Other Stories / Sobre las olas y otros cuentos* (2008a), and Gloria Rolando's documentary, *My Footsteps in Baraguá (Los hijos de Baraguá* 1996), as manifestations of an additional influential and potentially challenging Afro-Descendant legacy within Cuban national space. This paper works to confirm how Martiatu's short story and Rolando's documentary navigate their controversial presentation of the West Indian legacy as an integrated diasporic identity that is claiming its rightful place within Afro-Cubanness, this, even as historical studies have confirmed the trauma and rejection West Indian migrants faced upon arrival in Cuba, as well as the ensuing tensions. My discussion works on Martiatu's short story and Rolando's film in order to understand how their main objective of promoting ethno-cultural appreciation may not always have facilitated direct exposure of the differences between being Afro-Cuban and being West Indian, indeed, messages of cultural integration subsumed the productions' ability to go into detail about social issues of divisiveness. Both productions base their narrations on the period spanning the 1920s to the 1940s,

bringing to life those aspects which they find crucial for a deeper comprehension of contemporary Afro-Cuban racial and cultural identity.

In what ways is West Indian identity another branch of *afrocubanidad* or, as Rolando prefers, *cubanidad*? This essay argues that these two works develop strategies that permit in-depth attention to the Afro-Descendant experience, revealing the different historical layers and underlying heterogeneous experiences that serve to add a more dynamic tone to debates about identity on the island. Driving these productions within the cultural sphere are the residuals of Anglophone and Francophone Caribbean cultural influences in the eastern part of the island, in towns such as Santiago de Cuba, Guantánamo, and Ciego de Ávila where, at best, these manifestations are associated with a deeper, separate, colonial and post-colonial past and are not a part of the national consciousness as a recognized feature of their identity.

The internal effects of Caribbean migrations appear as themes within Martiatu's writing and Rolando's film, the latter insisting on their value toward greater acknowledgement of Caribbean influences within Cuban history and identity. Their examination of the Anglo-Caribbean influences brings another perspective to Cuba's heritage as a nation while it confirms the continuing existence of cultural references of a different order that are often overlooked, largely because they are not normally viewed as locally as a phenomenon associated with the entire island or the capital Havana, rather are relegated to the eastern provinces and, significantly, the city of Santiago de Cuba.

The West Indian Legacy, According to Cuban Authors

How do Cuban writers reflect this West Indianness in their literature? "Follow Me" is part of a small collection of works by twentieth-century Cuban writers that describe West Indians in Cuba and seem to move against the historical and literary tradition of associating the Afro-Cuban historical legacy exclusively with those peoples who traversed enslavement. Alejo Carpentier's *Ecue-Yamba-Ó!* (1933) appears to be the first novel to view the migrants, through the eyes of a Cuban character. Translating the title "Praise be the Lord!" it draws its backdrop and cultural support from the various black Caribbean populations that provided cheap labor within Cuba's early sugar industry during the early post-slavery era, while focusing on ethno-cultural differences, even tensions, especially between Afro-Cubans and Haitians. With regard to the idea of West Indianness in Cuba, it is important to mention Nicolás Guillén's poem, "West Indies Ltd." (*West Indies Ltd.* 1934). Guillén's poetry is universal in its approach to the topic as it makes Cuba part of the West Indies in order to support argumentation of the Caribbean as victim of a shared political exploitative legacy of neo-colonialism and North American imperialism.

More recent is Marta Rojas's *El columpio de rey Spencer* (1993) that, with "Follow Me," supports the cause as literary productions by Afro-Cuban women that do work to

further the agenda of including the Afro-Caribbean female subject. They include the theme of the settlement of Anglophone and Francophone Caribbean peoples in Cuba during the first three decades of the twentieth century. In the narratives, the portrayals appear as backdrop or have a central role in the text. Rojas's novel alludes to the incoming West Indians as that other presence, albeit unwanted, that arrived, worked in the sugar cane fields, and settled in to claim its space. The novel talks about their lives and those of their descendants.¹ Worth mentioning also is Daisy Rubiera Castillo's *Reyita sencillamente. Testimonio de una cubana nonagenaria* (1997) that retraces the life of Reyita, Rubiera Castillo's mother, and briefly recognizes the contributions that the presence of Jamaicans and the Marcus Garvey movement made to the development of a black consciousness and African pride movement in the eastern region during the 1920s and 1930s. (Rubiera Castillo 24-26, Guridy 117).

West Indian Arrival in Cuba: Historical Perspectives

The images and descriptions in the film and story coincide with studies by historians such as Conway (17) and Lipman (26) with regard to the view that migration is crucial to understanding the history of the Caribbean. It is an ongoing phenomenon that is useful for the way it allows us to identify crucial transforming moments, especially in terms of its decisive impact on the receiving territory. Lipman (26) envisions the early twentieth century as an opportunity to observe how working-class Jamaicans engaged with early North American capitalism and interacted with the receiving cultures in Panama, Costa Rica, and Cuba. A confluence of economic and political reasons explains why West Indians chose Cuba. By 1914, the landscape of sugar production had totally changed in the Republic, with American bosses at the helm. North American ownership of the sugar mills across the island ensured their control of that market as well as their power over issues of land ownership and the production of sugar cane. Two major owners of industrial size mills were the National Sugar Refining Company and the United Fruit Company.² De la Fuente (34) refers to a presidential decree allowing the United Fruit Company to import one thousand West Indian workers in 1913. Using Cuban records, he indicates that between 1917 and 1931 about three hundred thousand British West Indians arrived to work in the sugar industry.³ They came from Jamaica, Haiti, and parts of the eastern Caribbean such as

¹ Consult Birmingham-Pokorny's "Re-escribiendo la Historia y la Identidad Cubana, la Legitimación del Amor, y el Otro, la novela EL COLUMPIO DE REY SPENCER, de Marta Rojas." <<http://afrocubaweb.com/martarojas/columpio.htm>>.

² Ayala 97, 99, 103, 107.

³ Different sources offer different figures. Hoernel (234) indicates that between 1910 and 1927, estimated totals surpassed one hundred and fifty thousand West Indians coming into the Oriente region legally. De La Fuente (47) confirms that by the 1920s, the large majority were employed in Camagüey and Oriente. Carr (84) found records to confirm that by the early 1930s there were upwards of one hundred and fifty thousand Antilleans in Cuba.

Montserrat, St. Kitts, and Dominica. Records confirm that they were majority male with very few women and children. While repatriation was the official intention, in the end, many remained.

The vision of these incoming migrants as problematic in the areas of health, crime, morality, and witchcraft attests to the general view of them as outsiders and a very serious threat to national and cultural hegemony. Both film and story refer indirectly to their status as less fortunate Black migrants and even as they focus on their cultural specificities there are only a few indirect references to the challenges they faced. Literature and film do not really tell the story of the deep antagonisms that emerged over time, rather, seem to leave this as a sub-plot, beneath the specific focus on their lives and those of their families. We can attribute Lola's wanderings, emotional instability, and vivacious personality as compensation, even defensive in light of public reaction to her as being essentially non-Cuban, while the interviewees in Rolando's documentary seem to cluster together, living in the same place, a mechanism of defense perhaps. The documentary, while never directly revealing tensions with locals, mentions the few options available to them in the system for jobs, social mobility, and enrichment. It displays their very simple rustic homes, however, through pleasantries, skirting the idea of the precarious living conditions of the migrant workers. Both film and story are less direct in terms of revealing the unpleasant nature of their experiences in Cuba than, for example, Carpentier's novel *Ecue-Yamba-O!* or the earthy, rustic, direct tones visible in Marta Rojas's *El columpio de Rey Spencer*. History, rather differently, describes the social interaction as problematic for they were envisioned as unclean, bearing diseases such as malaria and intestinal parasites that were sure to spread locally.⁴ They were ostracized as violent criminals, practitioners of *brujería* or witchcraft; to quote McLeod, "Afro-Caribbean immigrants constituted a "double threat" – moral as well as physical – to the health of the Cuban nation." (57).⁵ The de-emphasis of pain and suffering in the story and the film allows for focus on cultural implantations i.e. what they brought and left in Cuba, as well as the idea of social integration between Cubans and West Indians over time. The film will cheerfully route into scenes of *alegría* (joy) and festivity – drumming, song, and dance – that include West Indians, their Cuban children and grandchildren, and neighbors.

Martiatu's story seeks out a mechanism to establish a sense of self-affirmation and historical pride and draws on the historical international phenomenon of the Marcus Garvey Movement. By the early 1930s, the Great Depression caused

⁴ McLeod (58-59), Carr (86). Carr (87) goes on to mention the writings of the influential ethnographer, Fernando Ortiz whose initial studies on Afro-Cuban identity (*afrocubanidad*) during that period presented European driven concepts about "racial hierarchy in which blacks were constructed as "morally primitive," sensuous, closer to nature, and prey to irrational fears and taboos." (Carr 87).

⁵ McLeod (1998, 601) adds to this by pointing out that there was real fear of the black migrant as politically destabilizing, a source of uncleanness, a danger to whites, practitioner of witchcraft, and a threat to national standards of morality. Also consult De La Fuente (49-53).

tremendous unemployment among Cuban blacks and West Indians, a situation that produced somewhat of a united front at the lowest levels of the labor force, setting the stage for the kind of social uprising of which the ruling elite was fearful. The workers organized around issues of labor even as out of this grew new forms of nationalism that were driven by discourses of racial identity. (85).⁶ This new era of nationalism and freedom meant that blacks and mulattoes now had opportunities to be fully involved in the political life of the country and they were determined to do so. According to Carr (85) the Cuban branch of Marcus Garvey's movement, the United Negro Improvement Association (UNIA) as well as the Cuban Communist Party were the two main arenas of operation and inspiration. Cuba's UNIA spoke of a multi-ethnic cubanidad or Cubanness, part of their rallying call to black pride, while Marxist labor activism assessed inequalities based on class. (Carr 85). In the story, Lola's involvement with Garveyism will take place in Cuba and Panama and the literary message seems to be that exposure to this particular kind of race-based activism spans outward to become a legacy that stays with subsequent generations and will remain forever as a particular mark of cultural consciousness that set this people apart. "Lola discerned for the first time the key to understand her firstborn; the works and dreams made sense in that everything was related to part of a huge drama that touched her and contained her at the same time." (Martiatu 7).

My Footsteps in Baraguá

My Footsteps in Baraguá is one of several film projects that register Rolando's contemplation of the surrounding islands of non-Hispanic heritage. Her initial film projects prior to *My Footsteps* were during the 1970s together with producer Santiago Villafuerte and confirm her years of experience and specific cinematographic and artistic focus on Caribbean ancestry and migration. One of these was the script for the 1977 feature film, *Tumba francesa* that recounts the Haitian experience in Cuba.⁷ The film traces the roots and development of the Tumba Francesa societies and their deep connections with the Haitian Revolution. Her script writing continued with *Haiti en la memoria* (1986) that relives the Haitian migration into Cuba at the turn of the twentieth century, a legacy that is today part of Cuba's national heritage. This groundwork on Haiti finds its epicenter in her own production called *Reembarque/ Reshipment* released on September 10, 2014, a historical recount of Haitian farmhands in pre-revolutionary Cuba, a cheap labor force provided for the sugar industry that suffered discrimination,

⁶ Lipman (26-27) and Carr (96-102) discuss the overlaps between West Indian identities and labor organizing on the one hand, and national entities such as the local unions and the Communist Party on the other.

⁷ *Tumba francesa* is drumming, song, and dance of the eastern Cuba that originally belongs to the Haitian slaves who settled, fleeing their home island during the revolutionary turmoil of 1790s.

repatriation, and slave-like conditions.⁸ In terms of the Anglophone Caribbean, *Pasajes del corazón y la memoria*, a 2007 production, is structurally similar to *My Footsteps* in nostalgia and personalized remembering. *Pasajes* romantically retraces the steps of Caribbean migrants back and forth between Cuba and the Cayman Islands. It tells the history of the indelible connection between Cubans and Cayman islanders.

My Footsteps bears the format of a documentary film that blends history, interviews, reenactment, and staging as strategies for capturing a fading legacy. Filmed in Ciego de Ávila, it is a production dedicated to peoples of the English-speaking Caribbean who arrived and settled in Cuba from the first decades of the twentieth century. A period popularly known as the *época de las vacas gordas* (Quesada 194), of substantial growth because of the sugar boom, it was marked by the major migratory movement into Cuba of cheap labor to work at American controlled *centrales* or sugar mills like the United Fruit Company and the Baraguá Sugar Company. (Quesada 194). This documentary was the first project of the independent filming group that Rolando created called Images of the Caribbean or *Imágenes del Caribe*.⁹ She admits that at the time no one understood what she wanted to do and describes this project as daring for they had one small camera, about \$150, and an idea resulting from her trip to Jamaica. (Craig and Rolando 95). It presents the lives and customs of West Indians and their Cuban descendants living in Baraguá in a kind of ethnographic production that does seem to romanticize the people and their history as part of the plan to show that they are Cuban, having lived there for just about a century.

Rolando dedicates her production to Caribbean intellectual and literary icons Nicolas Guillen, George Lamming, and Rex Nettleford, her contribution to recovering the legacy of the Africans in Cuba as well as to expanding studies of the African diaspora at the end of the twentieth century.¹⁰ She describes how her discovery of West Indian literature, specifically George Lamming's *In the Castle of My Skin*, her presence at Carifesta 1979, and travel to Barbados where she learned about steelband, Nettleford's artistry and vision, and heard about Marcus Garvey, were all life-changing experiences. She also credits her life as a university student in Havana, in contact with students from Africa and the Caribbean. (Craig and Rolando 96-97, Quesada 192). Rolando confirms

⁸ Quesada (187, 192-194); Negra cubana tenía que ser. "Gloria Rolando." Web. 1 February 2015 <<http://negracubanateniaqueser.com/diccionariodeafrocubanas-2/gloria-rolando/>>; Valrey, J.R. "Meet Gloria Rolando, on tour with her new film 'Reembarque' on Haitian farmworkers in Cuba before the Revolution. BayView: National Black Newspaper. Web. 1 February 2015. <<http://sfbayview.com/2014/11/meet-gloria-rolando-on-tour-with-her-new-film-reembarque-on-haitian-farmworkers-in-cuba-before-the-revolution/>>; Duarte, Amelia. "Reembarque hacia los orígenes." Granma. Web. 2 February 2015 <<http://www.granma.cu/cultura/2014-09-11/reembarque-hacia-los-origenes>>.

⁹ The idea "independent filming group" has to be taken with some caution since they were allowed to work on projects even as, given the revolutionary structure of the time, ICAIC still retained its authority over the entire process and its release to the public.

¹⁰ Rolando. "Los hijos de Baraguá – My Footsteps in Baraguá." Web January 26, 2015. <<http://www.afrocubaweb.com/gloriarolando/Baragua.htm>>.

that her visits to Jamaica and Barbados were influential in creating the idea for this documentary. She perceived commonalities and realized that these West Indians and their descendants were in Cuba and clearly identifiable by their language and their names. She also realizes that most people today would not be aware of this phenomenon as Cubans speak Spanish and their stories of migration are different. She talks about pockets of West Indian resistance as they try to hold on to their culture, this view existing alongside her argument that they are also Cubans and this is a part of Cuban history. She rejects the notion of an isolated minority and moves aggressively to display their story as part of Cuba's historical complexity (Rolando and McCluskey 4, 11).

Her approach is emotional and historical for she is working on a very important legacy that also has very personal implications for these are the roots of her own family. Her decision was to produce documentaries using as inspiration the knowledge she gained about her own origins and family history, as well as aspects of the past that mark her as a Cuban. (Rolando and McCluskey 3). She confirms that the experiences of the black family are central to her work, noting that the pre-revolutionary society in which she grew up had a clear racial divide, its own system of segregation, making it very difficult for a poor family such as hers. She is very specific in the way she works, seeking to present these parts of history that are often left untold. "I want to see this kind of history and the struggle in which black people have engaged." (Rolando and McCluskey 3). For her, the insistence on self-defining as "Cuban" and not necessarily "Afro-Cuban," which has always been one of the marked differences between Cuba and the United States, does not negate the fact of their African-originated identity, nor does it mean that their stories receive due recognition. "Africans arrived in the condition of slaves and African culture was never considered part of the official culture." (Rolando and McCluskey 3). Rolando's approach is diasporic and unifying. She insists that geographical dispersion of Afro-Descendants through migration does not preclude cultural approximations. She is ready to demonstrate just how much proximity there is among blacks regionally and among the continents. (Quesada 194). She credits the Cuban Revolution with reversing the tide of silence and lack of information by supporting and disseminating productions about blacks in the Revolution and in history. (Rolando and McCluskey 4). Even as she has never hidden the fact that there are financial and infrastructural challenges to being an independent filmmaker in Cuba, Rolando's films continue to find favor in a system known for its censorship of any material deemed anti-revolutionary or too politically critical. Her focus on aspects of origins, roots, and legacies have allowed her to bypass problematic illustrations; she tends not to work with the present, preferring instead to fill historical gaps and recreate crucial moments in the history of blacks and resistance. Her desire for mutual cultural understanding explains the avoidance of historical tensions and conflicts, even as she confirms her deep awareness of just how important are recognition and reversal of those fissures.

Rolando's focus on migration is particularly crucial for confirming that in Cuba there are other legacies associated with blacks beyond that of the original forced migration into enslavement. She describes in her interview just how an important and emotional a topic migration is in the Caribbean and the United States, as confirmed by the reaction of audiences everywhere to this film.

Migration has been and is a constant theme in the life of the people of the Caribbean. In the municipality of Baragua, in the present province of Ciego de Avila, Cuba, the stories and customs of the English speaking West Indians and their descendants remain alive. Today, they are a part of Cuba (Rolando and McCluskey 11).

She goes on to reiterate the broad spectrum of emotional reactions to the experience that ranges from ongoing nostalgia for that island home which they never see again, to expression of love and attachment for the place they now call home. As a people, they have worked hard to ensure that their children's children and future generations remember their stories and understand the legacy behind the non-Cuban surnames they bear. Rolando works on the theme of migration using memory. She zooms in on individuals who tell their stories of travel, dislocation, and migration among the islands, into and out of Panama and Costa Rica during the first two decades of the twentieth century when this phenomenon was at its peak, in large part driven by the sugar boom that provoked the need for a large labor force. Her tone in the production is decidedly romantic as she captures the delightful simplicity and peaceful agedness of the place and the older generations. The documentary is a work of art (i.e. imagination) and concrete reality for this is a story that also has to be imagined if it is to be told. The old houses and sugar mills, the West Indian folk songs and dances, the Maypole, the old family photographs are framed side by side as images of the past and re-enactments today, the latter especially serving as direct reminders of this culture's evolution and survival. Their phenomenon is the way they were able to replicate the life they left behind in their original island spaces. Rolando strives to present these subjects from their perspective, in the way they see themselves and how they would like to be understood. They are products of British colonization in the Caribbean even as they bear all the traits of their African ancestry. In the film, Rolando best illustrates this through their music and dance. They have come from many different islands, however, in Baraguá, they are one community, bonded by the sugar rush, the traditions of dishes and folksongs, the rhythms of the drums, and their religious practices as Anglicans.¹¹ The film insists on a message of their cultural specificity; it seems interested in bypassing the idea of nationalism or argumentation of Cuban national identity, preferring instead to promote the idea of the construction of a diasporic phenomenon that has emerged independent of loyalty to country. Even as the film bypasses the notion of nation, it seems to promote the notion of cultural absorption, fusion, a merging, demonstrated most effectively in the way the old West Indians gather with

¹¹ Ibid.

their subsequent generations and descendants, blacks, mestizos, Hispanic, Cubans of all shades and tones to dance and sing together in the streets in a kind of carnivalesque *comparsa* display, perhaps Rolando's message of influences, blends, and fusion, a process of cultural integration that is Afro-Cuban, however, in a way that is forever dynamic.

Giovanetti (129) has identified four stages in the production. Religion, language, food, music are the primary focus of the first part in an attempt to depict the main aspects of their lives. They are manifestations of day to day practices back home. A historical overview comprises part two that clarifies how and why they came to Cuba; many family stories connect to the Panama Canal, which was their first stop, before transitioning to Cuba. The historical description continues in the third section, this time with a focus on their experiences living and working in Cuba with depictions of their meagre dwellings and difficult working conditions as migrant laborers. The final segment of the documentary describes how and why they ended up establishing roots in Baraguá. Even as parts of the video do touch on precarious living and working conditions, Giovanetti (129) is of the opinion that the documentary does not touch on the influence of the Marcus Garvey Movement and the way UNIA was central in organizing the West Indian migrant labor sector. Rolando did subsequently reveal in an interview her deep awareness of the hardships they faced, especially as blacks. She never denies that racism and discrimination existed and exists in Cuba. She also points out that the eastern part of the island is different in part as a result of this particular legacy and her plan is to reflect on such phenomena, creating a more dynamic approach to the legacy of blacks in her country. (Rolando and McCluskey 11). The filmmaker pictures her mission in life to reaffirm Caribbean interconnectedness using key moments in Cuban history, as she puts it, "*Conocernos (énfasis), para ver todos los puntos que tenemos en común.*" (Quesada 195). She continues to focus on the larger purpose of her mission i.e. a clearer picture of what constitutes Cuban identity.

[...] esta historia te demuestra cuán caribeña es la isla. Porque a veces la gente piensa que Santiago es lo único "caribeño" de Cuba, por su proximidad a Haití, a Jamaica. Cuba –toda la isla completa- estuvo alterada por el sistema de plantación, colonial, con una metrópolis que iba manejando los destinos económicos, sociales, políticos del país. Y es una característica de los países caribeños. (Quesada 191).

Rolando's words give voice to her own investigations about shared identities and they line up with other available scholarship that, for example, does point to early forms of collaboration among Afro-Cubans and West Indians. Historians have uncovered and described these communities' widespread involvement in Marcus Garvey's UNIA movement during the 1920s. McLeod found that while Afro-Cubans and West Indians had separate UNIA groups in Santiago, in Havana they were part of the same association. (McLeod 2003, 84). De La Fuente (40) describes instances of conflicting

labor interests between West Indians and locals, the result of the very divisive labor structure put in place by the dominate United Fruit Company that would have affected relationships between West Indians laborers and all local workers. Rolando's cultural rendition of the experience is working toward another objective which is to reveal interconnections between Cuba and the Caribbean, ultimately creating a more dynamic portrait of Afro-Cubanness, especially in terms of its history.

One key aspect is the way the documentary, by design, works against the popular trend of identifying the West Indian subject using the term *jamaquino* creating the illusion that they all were from Jamaica, a reductive, potentially excluding, and pejorative expression that identified who was not Cuban. While the documentary reveals their conscious identification as British subjects, in the end, the moments when they identify specific islanders, naming their island of origin – Jamaica, Grenada, Montserrat, Barbados – take precedence, a way of expressing pride in their various homelands and counteracting the popular trend of identifying them all as coming from a single unifying space of origin. (Giovannetti 129-130). The interviews present individual stories and the way in which the camera zooms in and focuses on one person at a time and the story each one has to tell creates deeper appreciation of their individual national legacies along with the way they now see themselves also as Cuban. This, even as their language, their love of cricket, and their religious identity as Anglicans are clear representations of their non-Hispanic colonizing influences. (Giovannetti 130). This filming strategy is very effective for easing the very specific lines of divide that Cuba has developed around itself ideologically, result of Cold War international relations. The documentary works to trace the unceasing intra-regional familial alliances and migrations that impacted Afro-Caribbean peoples, the effects of which continue to date, all this taking place, in spite of regional geopolitics.

The criticism that the film faces is its nostalgia which does work against a more forceful portrayal of the negative aspects and many difficulties they faced that are clearly recorded in history. The racism, ostracism, maltreatment, quarantines, and deportations of the 1920s and 1930s in Panama and Cuba do not appear here. The film touches very lightly on the Baraguá sugar company and labor conditions at the mill, which was their reason for migrating to Cuba in the first place. It does not go into issues such as the segregationist behavior and rules implemented by the North Americans, nor does it describe the discriminatory and hierarchical divisions between whites and blacks, local Hispanic Cuban workers and black West Indian workers, white employees and black immigrants, local and West Indian blacks and so on. Yet, there are moments about the environment of the sugar mill and the clear separatist culture imposed by the Americans; there are flashes of their substandard living conditions, explanation of the way West Indian women worked as servants for the white elite, and the ensuing contrast with how white prosperity. There is mention of the idea that their claim of being subjects of the British Crown may have provided some sort of protection against the usual forms of cultural hostility that immigrants face. Rolando seems to have

deliberately avoided this path for her film, focusing instead on landscape, lifestyle, religious expression, family life, dishes, folklore and those aspects that clearly demonstrated Cuba's claim to West Indianness. Giovannetti (130) values the film for the way it brings greater understanding of West Indian trajectory between the Panama Canal and eastern Cuba. In the documentary, one of the migrants named Holdey describes how he left Monsterrat with his brother and father to work in the Canal Zone. As that project soon ended they subsequently decided join the family in Cuba instead of returning home to Monsterrat. (Quesada 196). Rolando goes on to identify the Panama Canal as the reason for the second big separation of Caribbean families (the first was slavery), especially the men, many of whom never returned to the islands. The images of the Canal Zone stress the fact that this was a labor force of West Indian men who submitted to terrible environmental, labor, housing, and health conditions. Discrimination came in the form of the American system of segregation established in the Canal Zone and in the very low wages. The migration into Cuba was also an experience of trauma as by the mid-1920s they faced open hostility and deportations en masse, a testimony that is today an important part of the history of Santiago de Cuba. (Quesada 196-197).

Follow Me

Martiatu (1942-2013) is an integral part of that group acclaimed writers such as Nancy Morejón and Georgina Herrera for she is of that generation and has worked extensively in the fields of theatre, chronicles, short stories, poetry and film, using these genres as mediums into themes on Afro-Cubanness, many with a specific focus on the black woman. Her writings have been widely published in Cuba and beyond and her better known works are: *Algo bueno e interesante* (1993); *El rito como representación* (2000); *Una pasión compartida, María Antonia* (2004); *Cuba. Costumbres y tradiciones* (2006); and *Bufo y Nación. Interpelaciones desde el presente* (2008b). She also compiled the Afro-Cuban collection of plays, *Wanilere teatro* (2005), compiled the plays by Eugenio Hernández Espinosa in *Teatro Escogido* (winner of the 2006 Premio de la Crítica) and in 2011, in collaboration with Daisy Rubiera Castillo, produced *Afrocubanas*, a collection of essays.¹²

Over the Waves and Other Stories/Sobre las olas y otros cuentos (2008a) reveals Martiatu's artistry as a prose writer. It is a compilation of her short stories published since the early 1990s in a variety of magazines. The themes are varied and relate to the Afro-Cuban universe – racism, marginalization, santería, and the black female emotional experience. Her words reveal her intention behind “Follow Me,” the focus of this essay:

¹² Martiatu also wrote critical essays primarily on her main area of interest, theatre. Consult Manzor-Coats y Martiatu-Terry (1995); Martiatu-Terry (1997, 1999, 2003, 2011a, 2011b).

En algunos de estos cuentos, sobre todo “*Follow me!*” cuyo personaje central es una mujer jamaicana, por supuesto dialogo, como dices, con otros lugares de este mismo Caribe. Como sabes, una importante migración de todas las islas y hasta de las costas caribeñas de América Central y del Sur se integró a la población habanera y del resto del país. Se han forjado lazos íntimos de hermandad y de consanguinidad, como es el caso de éste y otros personajes que incluso formaron parte de mi propia familia y son entrañables para mí. (Álvarez Ramírez “Mujeres”)

Martiatu’s “Follow Me” is a short story, originally published in Spanish with an English title. It shares with Rolando’s film the display of migrant experiences, for it opens with references to photographs, letters, and postcards from Jamaican-born Lola to her Cuban-born daughter, Virginia, who continues to reside there. Lola is the twentieth-century Caribbean migrant par excellence, a traveling performer constantly on the go, from New York and Chicago to St. Kitts and her island of origin, Jamaica. Virginia’s letters and photographs are usually returned to sender for, by the time they get to the last address, Lola has already moved on. Lola, baptized Wendolyn, changed her name, perceiving it as more in keeping with her career plans; her passion is music and she dreams of becoming a singer and performer. She is very different from her mother, a Jamaican-born, controlling, conservative, God-fearing Anglican churchgoer, proudly named after Queen Victoria, who decisively does not approve of her daughter’s evil ways. Victoria seems to belong to that generation (mostly men) that, at the turn of the twentieth century, had made its way into Cuba, in search of betterment. Lola emerges as a transgressive personality who resists her mother’s disapproval and abandons home to seek her fortune. She will embrace the identity of the migrant, the idea of travel, and in the story, seems to be the character that, to escape her domineering mother, transitions away from Jamaican identity, drifts toward Cubanness displayed as more fun-loving, to ultimately become an international worker and wanderer. Martiatu seems to aim at creating a Cuban version of West Indian experience that Cuban readers can understand. One notable feature is that Lola and Victoria are mixed-race, which historically was not a common feature among the Jamaicans who migrated to Cuba. Lola has a “light complexion and the eyes of Bessie Smith” (Martiatu 3) while her mother is a “dominating Anglican mulata.” (Martiatu 3). Anglicized references merge with Cuban ones for while individual identities are English Caribbean, they find themselves within a Cuban influencing space.

Lola is flavorful. She is vivacious, bent on a performer’s career and abandons Camagüey for Havana where she will work in unsavory bars as a waitress and performer. She finds *danzón* stimulating and rhythmic, a liberating sensation from the more stoic Anglo-Saxon beat. Lola becomes enamored with Armando, a handsome mulatto heart breaker who will sweep her off her feet, give her the fascinating lively vivacious life she craves and then leave her in pregnancy. Lola’s daughter Virginia

speaks her first words in Spanish in contrast with her mother who speaks English to her until she is seven. After love comes disaccord and prejudice, for Cuban Armando rejects Jamaican Lola and uses the systemic national mistrust of those migrants to take custody of Virginia in Ciego de Ávila. Lola retreats to her roots, moving into the Jamaican community, attending Jamaican dances, with a new and violent lover called Gilbert, born in the Canal Zone in Panama of a Jamaican mother and Barbadian father. Under Gilbert's influences, Lola collaborates in the Marcus Garvey movement and seems to rediscover herself as black, Caribbean, part of the world movement of peoples of African origin. They both migrate to the Canal Zone in Panama confirming the intra-Caribbean legacy of connectedness that is also Rolando's message. The connection is cultural (calypso, rum, dishes, hard labor, silver roll, gold roll, carnival, and so on) but also political; in the story the struggles for workers' rights especially for fair wages and better living and working conditions will take Gilbert's life. His burial ceremony reinforces the idea of their African origins seen in the ritualistic act of bathing in the water used to clean the dead man's body, as a way of attracting good luck. In Cuba, however, the Garvey legacy lingers on. Lola's singing "Let's fight! Follow me!" (Martiatu 7) will be the single element that she leaves with her daughter, unknowingly. Her child, expressively confused, will repeatedly pronounce an expression about which she has no understanding, only a sensing that it has to do with her mother. "Leta fai, folla mi" (8) will be totally incomprehensible to her Cuban father and relatives have no idea what it means. Years will pass before Lola returns to Cuba and she must bear linguistic anguish for she can no longer speak Spanish as her mother's condemnation is unwavering. The narrator enters the narrative by recounting this story as a summary of the interview she had with Lola. Lola is the same woman, unapologetic of her past, full of stories of her adventures, proud, and alone. She is reflective of what we all share i.e. the eternal very human search for prosperity and happiness.

The narrator seems to be proposing the idea of a hybrid identity, a confusing Cuban Caribbeanness that becomes lost in language and in other irreconcilable differences. While Martiatu's text processes West Indianness differently from Rolando's film, they both share the intention of identifying a legacy of Afro-Descendant difference in Cuba. In the end, this is the narrator's story about three generations of women – Victoria, Lola, and Virginia. Their legacy of migrations, sacrifice, separations, and resistance is summed up in the victory song that Lola and Gilbert taught Virginia, a song in homage to Marcus Garvey. The marks of an Anglo-Caribbean identity in this story are clear. Her status as a West Indian migrant, the Anglican Church her mother will never leave, the British names, and the use of Jamaican Creole English are that part of Lola that she seems to want to erase even as she simply cannot since they represent her Jamaican origins. Particularly significant is the presentation of Camaguey as the town where Lola and her mother made their home upon arrival in Cuba. This coincides with that town's fame to date as the Cuban city with a strong Anglo-Caribbean legacy, one in which its Jamaican descendants take much pride.

Literary Themes of Experience and Identity

My Footsteps in Baraguá and “Follow Me” dwell on the West Indian legacy during the first decades of the twentieth century, however, Rolando’s film gazes backward from today, while Martiatu’s story is set at that time. They both employ multiple characters: *My Footsteps* will interview the older generations who are migrants and children of migrants while “Follow Me” is based on a family of three generations of Jamaican women in Cuba. They coincide in the way West Indianness is painted as a distant and dying legacy. This message is sustained by the way, in both cases, the younger generations, even as they bear the names, traits, Creole Caribbean languages, and legacies of their older family relatives who hail from the islands, are clearly associating with the idea of being West Indian in a distant way for they are now very Cuban. This detail feeds the intention of the producers who are recognizing the West Indian legacy in Cuba as another kind of Afro-Cuban cultural experience, one constructed on migration. In both works, there are no alliances between this legacy and revolutionary ideals. The protagonists are not painted as subjects inserted into the national ideological cause, rather, they seem to exist in isolation, with relevancy given only to their lives, their sacrifices, their challenges, and their achievements. Yet, in the end, they emerge as Cuban, by virtue of dislocation and new settlement. The productions seem to be seeking the same objective i.e. to widen local appreciation of this group of non-Hispanic Afro-Descendants.

Equally important is the way these recent productions force contemplation of West Indian difficulty in Cuba. They break the silence on this matter in a very tangible way, referring to the racial, social, and economic challenges the incoming migrants faced during those early decades. There are differences, however, for while “Follow Me” sustains an underlying discourse of conflicting identities, migratory restlessness, and self-searching displayed by the main character, Lola, *My Footsteps* is somewhat idyllic as it works with wonderful memories and a kind of nostalgic bitter sweet re-enactment of life in this village, helping us to imagine what it must have been like to labor under North American control, in a segregated social structure that naturally relegated this community to the very bottom of the social scale. Rolando’s film does not dwell on the topic at length although the interviewees’ stories and images speak to the challenges related to working at the Baraguá Sugar Company. “Follow Me” on the other hand displays Lola as directly involved in the labor movement struggle inspired by Marcus Garvey. The narratives seem preoccupied with identifying the residuals of West Indianness and explaining how inter-cultural relationships between Cubans and West Indians unfold through time. They aim less at the instances of friction but rather, in ethnographic style, emphasize the singularity of these peoples as British subjects, as English-speaking blacks, and ultimately as Cuban citizens and Afro-Descendants, the plurality of identities into which they eventually settle.

Both text and film rely on similar strategies of historical reenactment. They are framed within a pre-revolutionary time and the narrating voice fully assumes this historical perspective. Initially, there was a period of heavy migration of Jamaicans as they and thousands of other island peoples left their homelands heading to Panama and Costa Rica initially, then later into Cuba, driven away by failing economies, joblessness, and a shortage of land. It was a migration following news of available work and the dream of being able to sustain families back home. Their plan was to work, raise enough money and, as the film indicates, they always thought that they would return home. Passing time, distance, and separation are the pillars of these tales of migration for the main protagonist in "Follow Me" seems caught up in an unending cycle of movement to the detriment of her relationships; Lola's daughter, Virginia, writes her mother but the mail is always sent back for by the time it arrives at its destination, Lola has already moved on. In Rolando's film, feeling the effects of isolation, the interviewees talk of their dreams of returning home but those in the film never did.

A clear mark of identity is in their names. In the film Baraguá dwellers proudly declare their English (British) names, as do their descendants. Martiatu's story self-identifies by way of its title as an Anglophone space and experience and brings into focus Victoria the first migrant in a story about three generations of women. Victoria is Jamaican, a very strict churchgoer and a single mother who is raising her daughter very conservatively and who cannot forgive her when she abandons the straight and narrow path and leaves home in search of her dream to be a singer and performer. Not only does she leave home but she also rejects her original name, Wendolyn, replacing it with the more festive and provocative Lola, a transformation that seems intended to facilitate her transition into the world of entertainment. Yet, their legacy as Jamaicans does not end rather her mother's legacy as first generation migrant will live on through her granddaughter, Virginia, interesting choice for a name for the way it intersects at both Anglophone and Hispanic culture. Naming, photographs, and letters serve to construct a sense of loss and recovery, distance and longing as here is a people constantly struggling to hold on to memories of their home spaces, sensing perhaps that those memories are all they really have left. In *My Footsteps*, the old black and white photographs and still shots are of days past. The photographs of calm yet serious West Indians in their best church attire gazing straight into the camera are clear configurations of their Anglophone legacy. In the story, Lola's photographs arrive in the mail, and in them she is always in a different location, mostly English-speaking countries, and always appears to be happy.

The protestant Church (Anglican, Methodist, Episcopal, and Presbyterian lines), the formal rather conservative style of dress typical of the English-speaking Caribbean countries under British colonization, and the use of West Indian English provide the backdrop both for Rolando's recuperative approach as well as for Martiatu's message of cultural non-confirmity and failed assimilation to Cuban culture. In the film, the manifestations of West Indianness are over-emphasized with great pride. This is a

different route from the one presented in “Follow Me” where the image of Lola is that of a migrating subject who seems to be fleeing from this legacy even as she really cannot deny it as her identity and that of her daughter. The adoption of the name Lola serves as an identity of entertainment for her style is very similar to the North American rhythm and blues divas that she is trying to emulate. The ethnic and racial components of being West Indian intrude, making the ideal of local acceptance and integration an ongoing quest, ultimately attainable two generations forward, even as Lola’s daughter Virginia, will regurgitate Garvey rhetoric, thereby confirming the inevitable continuity of a legacy that many perceive as fading away.

There is room to argue that these works are reflective of Afro-Cuban female perspectives. For Rolando, it seems to be love of the art of filmmaking and a question of a community’s legacy. Her journey is both one of both professional creativity and private desire to be able to reconstruct, moving backwards in time, the ancestral path of her people. As the Afro-Cuban professional independent filmmaker on the island, she brings such a positioning into her productions even as this is only one aspect that defines her pieces. Triana (123) will insert Rolando into the genre of black women writers and performers in Cuba today whose artistry focuses on black female subjectivity and the many dimensions of her often debilitating experiences through time. Rolando shares with Martiatu the strategies of invoking memory and elaborating on black female lives in a way that make them representative of a broader historical Afro-Cuban experience. By doing so, they break through the blinds of cultural descriptions to reveal such experience and perspective in a very uplifting way. Rolando’s approach to the topic is to tell their story, even if it means revealing the internal dynamics of gender relations. In the Baraguá of days past the roles are clear. The family unit is intact. The woman is domesticated, taking care of the house, the garden, the family, the neighbors, the cooking, and the cleaning. If they do work outside the home they take in washing or are domestic servants. The men go out to work at trades or at the sugar mill. There are no further expectations, no room for advancement. Activism against conditions of labor did not extend to the female realm. The village seems small and the options are very few.

Martiatu’s narrative, while similar in content, is feminist in spirit, for it envisions another kind of experience that counteracts the expected norm for women of color in those days. Lola is a free spirited protagonist who, in her quest to escape life’s drudgery, runs the risk of being branded as immoral for the way she simply has no desire to fulfill society’s vision of her expected role as a properly raised young woman, or be like her mother i.e. self-righteous and God-fearing. Instead, she follows her heart, has several love affairs, and finally has a child who she then abandons, leaving her with the relatives in Cuba while she takes off to become a globe trotter and entertainer, touching down in major cities in the USA. The very mechanisms used to describe the West Indian predominantly male migratory legacy is transferred to her, allowing for the creation of an ambitious and worldly figure who is single-minded, ambitious, earns her way, enjoys

some degree of prosperity, and is indeed very representative of what it means to be a West Indian today.

In conclusion, the productions were both very well received partly because there are so few literary and film representations of this ancestral line on the island; even though all three Hispanic islands have this legacy, it is not very visible, indeed, even repressed within the national spaces, for it does go against the grain in terms of those specific cultural markers that are normally used to determine what is acknowledged as Cuban, Dominican, and Puerto Rican. The favorable tones adopted in the productions facilitate highlighting this migrant tale without directing heavier tones of condemnation or culpability towards locals. The use of the West Indian family unit as the base confirms the establishment of deep roots and clearly illustrates West Indian integration into the Cuban island space.

WORKS CITED

- Álvarez Ramírez, Sandra. "Mujeres, raza e identidad caribeña: conversación con Inés María Martiatu." *La Gaceta de Cuba*. 1 (enero-febrero de 2010): 42-45. Web 17 August, 2015. <<https://negracubanateniaqueser.files.wordpress.com/2013/07/mujeres-raza-e-identidad-caribec3b1a-conversacic3b3n-con-inc3a9s-marc3ada-martiatu.pdf>>.
- Ayala, Cesar J. "Social and Economic Aspects of Sugar Production in Cuba 1880-1930." *Latin American Research Review*. 30 1 (1995): 95-124. Print.
- Birmingham-Pokorny, Elba D. "Re-escribiendo la Historia y la Identidad Cubana, la Legitimación del Amor, y el Otro, la novela EL COLUMPIO DE REY SPENCER, de Marta Rojas." Ponencia. 11th Annual Afro--Hispanic Literature and Culture Conference, Southern Arkansas University. Web. 25 January 2015. <<http://afrocubaweb.com/martarojas/columpio.htm>>.
- Carpentier, Alejo. *Ecue-Yamba-O!* Buenos Aires: Editorial Xanadú, 1968. Print.
- Carr, Barry. "Identity, Class, and Nation: Black Immigrant Workers, Cuban Communism, and the Sugar Insurgency, 1925-1034." *The Hispanic American Historical Review*. 78 1 (February 1998): 83-116. Print.
- Conway, Dennis. "Caribbean International Mobility Traditions." *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*. 46 (junio de 1989): 17-47). Print.
- De La Fuente, Alejandro. "Two Dangers, One Solution: Immigration, Race, and Labor in Cuba, 1900-1930." *International Labor and Working-Class History*. 51 (Spring 1997): 30-49. Print.
- . *A Nation for All. Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, 2001. Print.
- Duarte, Amelia. "Reembarque hacia los orígenes." *Granma*. Web. 2 February 2015 <<http://www.granma.cu/cultura/2014-09-11/reembarque-hacia-los-origenes>>.

- Giovanetti, Jorge L. "My Footsteps in Baraguá." *NWIG: New West Indian Guide / Nieuwe West-Indische Gids*. 73 3/4 (1999): 129-131. Print.
- Guillén, Nicolás. *Nicolás Guillén: obra poética. 1920-1958, Tomo 1*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972. Print.
- Guridy, Frank A. "Enemies of the White Race." The Machadista State and the UNIA in Cuba." *Caribbean Studies*. 31 1 (January – June 2003): 107-137. Print.
- Hernández Espinosa, Eugenio e Inés María Martiatu. *Teatro escogido*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 2006. Print.
- Hoernel, Robert B. "Sugar and Social Change in Oriente, Cuba, 1898-1946." *Journal of Latin American Studies*. 8 2 (November 1976): 215-249. Print.
- Lipman, Jana K. "Between Guantánamo and Montego Bay: Cuba, Jamaica, Migration and the Cold War, 1959-62." *Immigrants & Minorities: Historical Studies in Ethnicity, Migration and Diaspora*. 21 3 (2002): 25-51. Print.
- Luis, William. "Entrevista a Gloria Rolando, Centro Habana, La Habana, 27 de junio del 2004." *Afro-Hispanic Review*. 23 2 (Fall 2004): 95-98. Print.
- Manzor-Coats, Lillian e Inés María Martiatu-Terry. "VI Festival Internacional de Teatro de La Habana: A Festival Against All Odds." *TDR: The Drama Review: A Journal of Performance Studies*. 39 2 (Summer 1995): 39-70. Print.
- Martiatu, Inés María. *Over the Waves and Other Stories. Sobre las olas y otros cuentos*. Trans. Emmanuel Harris II. Chicago: Swan Isle Press, 2008a. Print.
- . *Bufo y nación: interpelaciones desde el presente*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 2008b. Print.
- . *Cuba: costumbres y tradiciones*. La Habana, Cuba: Prensa Latina, 2006. Print.
- . Selección, prólogo y notas bibliográficas. *Wanilere teatro*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 2005. Print.
- . *Una pasión compartida: María Antonia*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. Print.
- . *El rito como representación: teatro ritual caribeño*. La Habana, Cuba: Unión, 2000. Print.
- . *Algo bueno e interesante*. La Habana: Letras Cubanas, 1993. Print.
- Martiatu-Terry, Inés María. "La poesía de Nancy Morejón: Renovación de la expresión negra." *Revista Iberoamericana*. 77 235 (April-June 2011): 407-424. Web 11 August 2015. <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu.proxy.lib.utk.edu:90/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6822>>.
- . "Una isla para Sara Gómez." *Hijas del Muntu: Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina*. Eds. María Mercedes Jaramillo y Lucía Ortiz. Bogotá, Colombia, 2011b. 269-292. Print.
- . "Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba: la obra orticianiana en el teatro cubano contemporáneo." *Rito y representación: Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Eds. Yana Elsa Brugal y Beatriz J. Rizk. Madrid, Spain: Iberoamericana-Vervuert, 2003. 153-166. Print.

- . "El negro: imagen y presencia en el teatro cubano contemporáneo." *De las dos orillas: Teatro cubano*. Eds. Heidrun Adler y Adrián Herr. Madrid, Spain: Vervuert-Iberoamericana, 1999. 111-119. Print.
- . "Un teatro ritual caribeño en Cuba." *Tramoya*. 51 (April-June 1997): 122-127. Print.
- McLeod, Marc. "We Cubans are Obligated Like Cats to Have a Clean Face": *Malaria, Quarantine, and Race in Neocolonial Cuba, 1898-1940*." *The Americas*. 67 1 (July 2010): 57-81. Print.
- McLeod, Marc C. "Sin dejar de ser cubanos': Cuban Blacks and the Challenges of Garveyism in Cuba." *Caribbean Studies*. 31 1 (January – June 2003): 75-105. Print.
- . "Undesirable Aliens: Race, Ethnicity, and Nationalism in the Comparison of Haitian and British West Indian Immigrant Workers in Cuba, 1912-1939." *Journal of Social History*. 31 3 (Spring 1998): 599-623. Print.
- Negra cubana tenía que ser*. "Gloria Rolando." Web. 1 February 2015 <<http://negracubanateniaqueser.com/diccionariodeafrocubanas-2/gloria-rolando/>>.
- Quesada, Sarah. "Gloria Rolando: Revalorizando la Memoria a través de los Protagonistas de la Historia." *Nuevo Texto Crítico*. 24-25 47-48 (2011/2012): 187-202. Print.
- Rojas, Marta. *El columpio de Rey Spencer*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1993. Print.
- Rolando. "Los hijos de Baraguá – My Footsteps in Baraguá." Web January 26, 2015. <<http://www.afrocubaweb.com/gloriarolando/Baragua.htm>>.
- Rolando, Gloria and Audrey T. McCluskey. "Filmmaker Gloria Rolando: Exploring Cuban Roots." *Black Camera*. 17 1 (Spring/Summer 2002): 3-4, 11. Print.
- Rubiera Castillo, Daisy y Inés María Martiatu, selección. *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*. La Habana: Instituto del Libro Cubano, Editorial de Ciencias Sociales, 2011. Print
- Rubiera Castillo, Daisy. *Reyita. Testimonio de una cubana nonagenaria*. Ciudad de La Habana: Verde Olivo, 2000. Print.
- Triana, Tania. "Sombras de pueblo negro: Race, Gender, and the Politics of Memory in 1930s Cuba." *Afro-Hispanic Review*. 25 2 (Fall 2006): 109-127. Print.
- Valrey, J.R. "Meet Gloria Rolando, on tour with her new film 'Reembarque' on Haitian farmworkers in Cuba before the Revolution." *BayView: National Black Newspaper*. Web. 1 February 2015. <<http://sfbayview.com/2014/11/meet-gloria-rolando-on-tour-with-her-new-film-reembarque-on-haitian-farmworkers-in-cuba-before-the-revolution/>>.

“Give me back my black dolls”: Damas’s Aframérind’: Mapping the Trans-Caribbean, Transgender and Trans-Atlantic Other

Kathleen Gyssels
University of Antwerp

Abstract: A triple trauma haunts Léon Damas’ poetry from *Pigments* until the now finally released *Mine de riens* (which he left unpublished when he died suddenly in Washington, D.C., in 1978). Born at the beginning from the XXth century, a year before Aimé Césaire, the Cayennese poet was in fact born from twins: his little sister Gabrielle only lived some days. This sister is a female double that continuously haunts him like his “black doll” that should be rendered to him. A year old, Damas loses his mother, and finally another year later his grandmother. Women are the “fantom” that surround him (*Black-Label*, 1956) which orient a poetry that is made of recollections and dreamlike visions, acid protestations against racism and exclusion because of skin colour and even sexual orientation. But most of all, the cry to give him back his “black dolls” in the poem “Limbé” brings us to another major dimension: Damas as “dangerous orphan” (in the words of his fellow writer Jayne Cortez) begs for fe/male company in the cold city of Paris, and goes even to search for tenderness and love on the boulevards of France’s capital. It is here that I capture a wish to return to a precolonial and pre-gendered identity, not yet determined by “race”, “class”, “gender” and other “labels” which pin you down. In this article, I suggest a totally new reading of his vivid claim to give him back his “black dolls” which has been interpreted as a nostalgic cry to return to African, Damas being enlisted in the négritude movement and its utopian return to the native land.

Keywords: gender in colonial societies, colonialism and homosexuality, post-négritude and the vindication of a new gender politics, equality beyond the racial and gender division in the post-slavery Circum-Caribbean

Knot/ Not's

2

012 was the centennial year of Léon-Gontran Damas's birth, a year that broadly spoken, went unnoticed in Caribbean circles except for an April conference I organized in Cayenne, and several poems regularly posted on *France-Guyane* newspaper and the website E-karbe.com¹. Overseas and across

¹ www.e-karbe.com/

the Channel, the same ignorance of Damas has been witnessed, despite the “Third Man” of *Négritude's* contacts with Caribbean authors and critics, such as Andrew Salkey², John La Rose³ and many others⁴. Reclaiming three rivers running through his veins⁵, Damas remained in the shadow of Césaire⁶ and Senghor⁷? In this paper, I try to do justice to the poet who rebelled against the establishment. As Keith Walker states in *Countermodernism*⁸, Damas explored the significations of his last name⁹. Damas favours a sinister image in *Black-Label*, namely that of a lynched “Negro” for “having wanted to cross the line”. In his poetry he stages a fictional double¹⁰ entangled in existential knots. A city dweller and bohemian, a jazz lover and anthropologist¹¹, the censured poet¹² and

² Salkey, Andrew, *Breaklight. Poets of the Caribbean*, Anchor Books, 1973; *An Island Post. Stories from the Caribbean*, Liveright, 1970.

³ In a letter dated 25 January 1968, John La Rose wishes Damas Happy New Year and encloses C.L.R. James' play, asking if Damas had received Wilson Harris's *Palace of the Peacock*. LaRose also announces that he has begun translating *Pigments* and will have to see Damas to discuss this. He ends his letter by wishing him "Bonne Année" (in French).

⁴ Tshitenge Lubabu M.K., translated by Olivier Milland, "The Third Man of Négritude", *Africa Today*, March 2012, online. (French translation: *Jeune Afrique*).

⁵ By doing so, he acknowledged the important yet invisible figure of the "red-skinned" Galibi, "la Tigresse des Hauts Plateaux", his ancestors living on the borders of the Orénoque-river in the Amazonian forest (*BL* 63), les "Roucouyennes" (*BL* 21), playing the "bone flute" ("flûte en tibia" *BL* 31), both a fetish and a ritual instrument. Elsewhere in *Black-Label* the "flûte de bambou" (*BL* 45) is an instrument which brings back to live Amerindian ancestors: "une Galibi matinée de sang Congo".

⁶ *Discourse on Colonialism* and *Notebook of a Return to the Native Land* are two of Césaire's works in which he vehemently shows the dehumanization of French colonialism: "and movement is negro / for laughter is negro / for joy is negro / for peace is negro / for life is negro."

⁷ In 2006, for instance, the centennial year of Senghor's birth in Joal, Senegal, was widely celebrated, including here in Liège with international forums and conferences, where the name of Damas has never been pronounced.

⁸ Keith Walker, *Countermodernism and Francophone Literary Cultures: the Game of Slipknot*, Dunham, Duke UP, 1999, p. 14: "The slipknot is also a recurring image in the writing of the Césaire-Damas generation. Like the lifelines metaphor, the slipknot has much to do with the sea and survival. It is polyvalent in its signifying power and multilayered in its richness and aptness to the history and experience of New World Blacks, evoking a string of verbal associations that plot the legacy of the Middle Passage, colonial domination, plantation experience and post-colonialism: capture, bound hands, nautical voyage, bondage, suicide, lynching, strangulation, triangulation, struggle, tics, knots prestidigitation, escape, freedom and survival." Damas also corrects the number of victims of the *Middle Passage*, which Jacques Roumain has estimated at 25,000 in his *Bois-d'Ebène* (1947). Instead of thousands, Damas figures it would have been millions: "DEUX CENTS CINQUANTE MILLIONS DES LEURS" (*BL* 17).

⁹ The noun "damas" refers to an iron to forge weapons, as well as to sea knots, and textile (*damassé, fibré*).

¹⁰ The image of the "corbillard" (dead weagon) appears in Movement One (*BL* 27). The recurrent image of the "hanged Negro", a clear reference to lynching, is particularly signifying in this respect.

¹¹ As an "indigenous observer and collector of remnants of African culture in French Guyana, Damas finally published a report, *Retour de Guyane* (1938), which would be destroyed by French authorities: it did not at all correspond to their expectations of bringing a positive "balance" of what

“députe dépité”, was ahead of his time by moving beyond the antagonisms of Négritude. Not only did he claim African heritage alongside Amerindian¹³ as well as European, he also moved away from binaries between class and gender.

An ethnographer and pupil of Marcel Mauss and Paul Rivet, Damas moves beyond a third Line, the enduring "différend avec l'Afrique" that authors of the next generation from the French Caribbean, I maintain, continue to struggle with. First of all the "antillanité"-movement by Glissant, and second the "créolité"-movement by Confiant and Chamoiseau. The Martiniquan theoreticians have in spite of appearances maintained a distance between the literature of the continent and the Antilles (more precisely their island). Moreover, they have established a strong Line between an elitist culture in the *Départements d'Outre-Mer* and what they consider a more popular culture (Gyssels 2010). Much closer to Senghor, Glissant's vindication to write in hermetic style would further diminish Damas' contribution. Senghor's statement (“Damas' poetry is not sophisticated”¹⁴) has been repeated by many later critics and authors from the African diaspora, including Glissant¹⁵: he places Damas alongside Haitian Jacques Roumain¹⁶ (the Indigénist-movement) and Cuban Nicolas Guillén.¹⁷ While labelling

French colonization has meant in these countries. Moreover, Damas got sick of the "prénotions / notions / présomptions" and theorizing about the "Other", himself, in the French intellectual circles. Michel Leiris' *Afrique fantôme* or *Contacts de Civilisation à la Martinique et à la Guadeloupe* would be much more "valuable". Hence the total absence of Damas in Claude Lévi-Strauss' writings. See Sally Price on Leiris' anthropological works. The same omission goes for works on Robert Desnos and Langston Hughes.

¹² In Amerindian cultures the knot often serves to measure time, as in the Aztec and Mayan calendars. The knot comes close to the other famous "metaphor" for mixed cultures in the New World, the "branchement" (see Amselle, *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, 2001, and of course Glissant's rhizome, which Amselle, author of *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité Afrique et ailleurs* (Payot 1990, rééd 1999) in fact criticizes for risking a slide into a new "essentialism".

¹³ Gyssels, Kathleen, « Léon-Gontran Damas et le mythe de l'Amérindien », *Dalhousie French Studies*, 86 (Spring 2009): 45-56.

¹⁴ Rather dismissive of the profound meaning of the poem, Senghor called Damas' poetry less sophisticated than his own. This statement was so extensively repeated by many later French critics and authors (though less so in the French-speaking Caribbean) that Damas disappeared from the "picture". "Mine de rien", Damas hinted at the long-lasting aftershocks of colonial rule, of the collision between two cultures in which the oppressed one would be considered without value and their *évolués* betraying their people. Senghor failed to grasp the multilayered ambivalence embedded in the images of knots, of lines, of his *poetry (a new word formed by poésie and métrique)?*

¹⁵ "The imposition of lived rhythms. That is orality finally recognized as a forceful presence to the extent that it became the nerve center of Damas's and Guillén's writing, thereby giving birth to the movement that would support the great thrust in Creole writing" (*Caribbean Discourse*, 154). Ironically these words by Glissant have apparently been unheard by Chamoiseau and Confiant who forget Damas in *Lettres créoles* (Chamoiseau and Confiant, 1991 index) and struggle with his acerbic condemnation of colonial mimicry (see Gyssels, forthcoming, *Ibis Rouge*, 2013).

¹⁶ Gyssels Kathleen, « Damas et McKay: les démons blancs », *Riveneuve Continents* (automne-hiver 2008-2009), Hors Série, Harlem Heritage: 219-227. Gyssels, Kathleen, « Correspondances et consonances: Bois-d'Ebène et Black-Label », in *Révolte, subversion et développement chez Jacques Roumain*, Acacia, Michel, ed., Port-au-Prince, Editions de l'Université d'Etat d'Haïti, 2009 : 231-244.

Damas' poetry "less sophisticated", Senghor had a hand in reducing Damas' work, a judgment picked up by Glissant and his followers, much to the disadvantage of Damas' posthumous fame. But other reasons have to be taken into account for the oblivion of the militant's work. Protesting fiercely against the *départementalisation* he might have found Aimé Césaire and Cayenese intellectuals such as Gaston Monnerville too loyal to the colonial rule. People like the governor of Tchad, Félix Eboué were betraying in his eyes the ideals of decolonisation and together with Guyanese politicians of his own generation, like Bertène Juminer, Damas was always a strong defender of independentism, sharing Fanon's views on the crisis of assimilation and alienation. Rejecting the status of "D.O.M." for his own country and the neighbouring French islands, Damas was convinced this in-between status (autonomy *vs* dependence) would enhance a neo-colonial régime holding the populations in a dreadful *double bind*. In line with Fanon, Damas believed that citizens of France, they would always remain out-laws, under-dogs because of their origin and skin colour. Another explanation for the omission is Damas' bad luck with French authorities who censured both *Retour de Guyane* (1938) and *Pigments* (1937) for being too overtly anticolonial.

Finally, his withdrawal from politics and his distancing from the Négritude-movement contributed to his isolation. Quite in the margins of the French Caribbean canon, omitted in manifestos written by Glissant and Chamoiseau, Damas deserves a second opinion. Indeed, his work is very valid in the actual debate on migration, on helping the integration of colonized and oppressed populations of any pigmentation, origin, and even sexual orientation.

1. Africa ransacked by Europe/ l'Afrique cambriolée

His first collection, *Pigments* (1937), was seized by French authorities for its outright anti-colonial discourse. In the first poem, Damas portrays the invasion of the European colonizer as a moment that forever stops the drumbeat of the many African worshippers and dancers. The arrival of the white barbarians destroyed forever African ritual ceremonies of dances, songs, and drums:

Ils sont venus ce soir¹⁸
ils sont venus ce soir où le tam tam
roulait de rythme en
rythme
la frénésie des yeux
la frénésie des mains

¹⁷ Kutzinski rightly shows that Guillén's poetry also has been labelled as easy and thereby simplified. There is a whole undercurrent that has not been dealt with in this apparently "easy" poetry.

¹⁸ Video recording of Senghor reciting this poem available at <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/aime-cesaire/damas-photo.asp>

la frénésie
 des pieds de statues
 DEPUIS
 combien de MOI MOI MOI
 sont morts
 depuis qu'ils sont venus ce soir où le
 tamtam roulait de
 rythme en
 rythme
 la frénésie
 des yeux
 la frénésie
 des mains
 la frénésie
 des pieds de statues¹⁹

The English translation reads as follows:

THEY CAME THAT NIGHT

They came that night when the
 tom
 tom
 rolled from
 rhythm
 to
 rhythm
 the frenzy

of eyes
 the frenzy of hands
 the frenzy
 of statues' feet
 SINCE
 how many of ME ME ME
 have died²⁰

¹⁹ *Léon-Gontran Damas, Pigments, Présence Africaine, 1962. We refer to the 1972 edition. Pigments Névralgies* collection, re-issued by Présence Africaine. While the original edition of *Pigments* has this first poem without the dedication to Senghor, the admiration expressed by his fellow Senghor made Damas add "To Senghor" in the new edition of the collection of poetry at Présence Africaine in 1962.

since they came that night when the
 tom
 tom
 rolled from
 rhythm
 to
 rhythm
 the frenzy²¹

For Senegalese Léopold Sédar Senghor this poem demonstrated the typical African rhythm,²² and therefore it was his favourite. The poem would be dedicated to Senghor in the subsequent reedition. Also, Senghor dedicated his own first poem of his first collection of poetry, *Hosties Noires* (1948), to Damas. This rhythm and jazz beat was also appreciated by his second new “prefacer”, the Belgian novelist and poet from Liège, Robert Goffin.²³ Complimenting Damas on the African beat, Senghor glossed over the actual event portrayed in “They came that night / Ils sont venus ce soir”: men slaughtering and ransacking, genocidal violence and the poet’s incapacity of counting the victims who fell and continue to fall under the assault of these invaders. Long after the colonizer first came to this country, violence strikes the “indigenous populations”. Nor did Senghor understand at that time the multi-layered knots in a poetry (*poétry*²⁴) that is much more ambivalent than one would first expect: by leaving out who the “they” actually are, Damas leaves the interpretation open. First, he denounces the French, but second, those very Africans who sold their own brothers and sisters into slavery and who knew when to strike best for their incursions and *razzias*. Also, by leaving the gap²⁵ on the identity of the “Ils” (They) and the use of the *passé composé* verb

²⁰ We lose the “moisson” at which Damas alluded to: proof to that is the title *La moisson des trois domaines* (nouveaux contes), one of the many unfinished manuscripts he left at Washington D.C. apart from a biography of *Langston Hughes* Damas was working on a third anthology: *L’écot de la race, Plusieurs vie en une*, an essay and *Mines de rien*.

²¹ Alexandra Lillehei, Wesleyan college, *Pigments* Translation, online.

²² *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Jean-Claude Michel, Ed. Naaman, 1982, p. 117.

²³ The Belgian befriended Billie Holiday, Louis Armstrong, and many other jazz icons. After the original edition of *Pigments* was seized and with it the original “Preface” by Robert Desnos, Goffin wrote a short yet convincing Preface in which he argued that Damas with his poetry could without doubt be seated next to these singers and musicians. Goffin emphasized in the second and definite *Pigments* edition with *Présence Africaine* in 1962, that Damas earned serious attention, given the musical impact and strong anti-colonial messages of his militant poetry. Daniel Droixhe, « Variations autour de *Jazz-Band* (1922) de Robert Goffin », Bruxelles, Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique: <<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/droixhe100307.pdf>>

²⁴ Glissant uses this word to designate a poetry that is foremost meant to be read aloud: “poésie” and orality merging in the noun “poétry”.

²⁵ The implicit character of many poems makes the poetry a particularly resistant text: Sommer, Doris, « Resistant Texts, Incompetent Readers », *Poetics Today*, 15.4 (Winter 1994). Reprinted in *Proceed with*

tense, Damas seems to evoke a singular evening while in fact the brutality of the conquest, the violent incursion of the White colonizer, keeps going on.

Favouring peasantry, orality, and a writing that was comprehensible to all, those poems were finally dismissed as less literar than the next generation's, which claimed opacity as a means to resist the "piège folklorique" (Glissant), it is representing the Caribbean as a simply producer and consumer of folklorist ceremonies, a superficial culture aimed at pleasing the European visitor who comes to these places only to project a colonial gaze of exoticism on the reality in the Tropics. Yet Damas's transparent poetry, often generously dedicated to a network of the modernist avant-garde (surrealism and dadaïsm), gives rise to the same neglect by the generation of *créolité*.

In a second famous poem, "EtCaetera" Damas indirectly condemns the enrollment of colored troops and specifically Senegalese soldiers in the French army. Among the "tirailleurs sénégalais", there was also the future president of Senegal, L.S. Senghor.

2. Senegal, mother of coloured soldiers

IF TOMORROW THE GHOSTS

— Men came how many I can't recall
 men came I'm haunted by their memory
 men came and sang life in the hollow of my shoulder
 men came (*BL*, M II)

The yesterday-ghosts are mingling with the today-ghosts; Damas predicts Senegal will keep "making" soldiers for the French empire as long as the African man is not standing up and kicking out the real invader, France:

ET CAETERA

Devant la menace allemande, les Anciens Combattants Sénégalais
 adressent un câblogramme d'indéfectible attachement. (*Les Journaux*)
 Aux Anciens Combattants Sénégalais
 Aux Futurs Combattants Sénégalais
 A tout ce que le Sénégal peut accoucher
 De combattants sénégalais futurs anciens
 De quoi-je-me-mêle futurs anciens (*P* 79)

Facing the German menace, the

Caution when Engaged with Minority Literature. (Harvard UP, 1999). Vera Kutzinski makes the same argument in her essays on Guillén (the Afro-Cuban poet translated by Langston Hughes).

*Senegalese veteran combatants deliver
a cablegram of unwavering
commitment. (The Newspapers.)*

To Veteran Senegalese Combatants
to Future Senegalese Combatants
to all that Senegal can birth
of future veteran Senegalese combatants
of future veteran what-did-I-get-mixed-up-in
of future veteran mercenaries
of pensioned
of tasseled
of decorated
of wretched
of gravely wounded
of maimed
of burned
of gangrened
(...)
Me I ask them
to say nothing of the need that they feel
to pillage
to rob
to rape
to defile again the ancient banks
of the Rhine
Me I ask them
to begin by invading Senegal
Me I ask them
to *fucking make peace* with the “Germans”²⁶ (italics mine)

Damas blames the French occupier in Senegal, the European in Africa, for having *ransacked* the black continent and its populations. While Senghor writes *Hosties noires, Elégies*, paying tribute to the many Black soldiers who were killed in the Somme and elsewhere on the battlefield, Damas indirectly criticizes Senghor, who was imprisoned by Nazis yet continued to defend French values and the “civilization de l’universel”²⁷. Damas portrays the consent of the governed, the agreement of the subaltern to partake

²⁶ Identified the white settler and the French colonialist as a fascist who would one day "eat" all of him and pushing him to ransack the borders of the Rhine river : "De piller / De voler / De violer / De souiller à nouveau les *bords antiques* du Rhin" (P 80) (Italics mine).

²⁷ Senghor, *Liberté 3*, Seuil, 1977.

in the disastrous decisions of their (ex-) colonizing powers, rather like Ishmael Reed in *The Freelance Pallbearers*.²⁸

In contradistinction to his peers Césaire and Senghor²⁹, Damas fiercely rebelled in simple, frank, and sarcastic poetry against the neo-colonial "Françafrique" (an invention or convention to agree upon the intervention in African affairs by France). For Damas, one of the most urgent needs was to bring to light atrocities even more horrific than the material damage and ransacking of Africa. Lingered in the back of his head, Damas thinks of how many Black men and women were humiliated in their bodies. Invisible and mute, unheard utterings and spectral presences keep the poet from sleeping.

3. The Bleached Negro

Blanchi
(Pour Christiane et Alioune Diop)

Se peut-il donc qu'ils osent
me traiter de blanchi
alors que tout en moi
aspire à n'être que nègre
autant que mon Afrique
qu'ils ont cambriolée
Blanchi
Abominable injure
qu'ils me paieront fort cher
quand mon Afrique qu'ils ont cambriolée
voudra la paix la paix rien que
la paix
Blanchi
Ma haine grossit en marge
de leur scélérateuse
en marge
des coups de fusil
en marge
des coups de roulis
des négriers

²⁸ See Michael Collins in *PMLA*, 123.2 (March 2008), pp. 422-437.

²⁹ After WWII and the dismantling of the French colonies in Western Africa, Senghor would found "la Francophonie" together with Tunisian Bourguiba and Vietnamese N. Sianuk. Having been colonized by the French, Senghor still thought they had to be loyal to the *Métropole* and continue to offer sacrifices, while Damas strongly opposed the idea.

des cargaisons fétides de l'esclavage cruel
 Blanchi
 Ma haine grossit en marge
 de la culture
 en marge
 des théories
 en marge des bavardages
 dont on a cru devoir me bourrer au berceau
 alors que tout en moi aspire à n'être que nègre
 autant que mon Afrique qu'ils ont *cambriolée*

Can it be that they dare
 call me whitewashed
 when everything in me
 aspires only to be nègre
 like my Africa
 that they have robbed
 Whitewashed
 Abominable insult
 which they will pay dearly for
 when my Africa
 that they have robbed
 wishes for peace peace nothing but
 peace
 Whitewashed
 My hatred grows in the fringes
 of their villainy
 in the fringes
 of the gun shots
 in the fringes
 of the rolling shots
 of slave ships
 of the reeking cargos of cruel slavery
 Whitewashed
 My hatred grows in the fringes
 of the culture
 in the fringes
 of the theories
 in the fringes of the gossip
 they thought they had to stuff me with in the cradle
 when everything in me aspires to be nothing but nègre

like my Africa that they have robbed

"Robbed" is not a strong enough translation for "cambrioler". In *French Négritude Poets*, Conroy-Kennedy³⁰ translated with Belgian Lilyan Kesteloot the verb "cambrioler" as "ransacking". For Kesteloot, the first poems had an incisive character³¹. The verb "to robb" does not have the stringent corporeal meaning of "fouiller" (nor of "cambrioler" it is: "camber" being close to "chamber", the intimate space where atrocities are going on between white master and black slave):

Le sauront-ils jamais cette rancune de mon coeur
A l'oeil de la méfiance ouvert trop tard

Ils ont *cambriolé* l'espace qui était le mien (P 44)

Most likely the poet hints at his "own space", the tiny roof-room he occupied in Paris. At the same time, he refers to his own body, his private space as a place where the violent oppression has been felt most clearly. The fact that Europeans dispossessed the Africans of their material wealth was a first wrong, however beating, harassing, and violating women and men was another which on a long-term basis inspired in Africa's children intense shame and a mistrust of themselves. Many would accept that abject condition of denying their blackness and masculinity, a result of the trauma of lynching:

"S.O.S."
Them
Coldly beating up
knocking down
laying out
the blacks
cutting off their genitals
to make candles for their churches³²

Nowhere has such a striking, sad image been used by Senghor or Césaire. Damas audaciously denounces the complicity of the Church and of school system, together with the officials in power. Moreover, he will not fear to attack friends who witnessed the violence and murders of their fellow brothers in a racist America, and would remain indifferent. He accuses the bystanders for their "inaction" as he realizes that sequels of this massive human traffic, still persist. His brethren are victims of racism. Yet they

³⁰ Conroy-Kennedy, Elizabeth, *The Négritude Poets: An Anthology of Translations from the French*, NY, Thunder's Mouth Press, 1989, p.39-61.

³¹ Kesteloot, Lilyan. "Léon Damas: *Pigments*." In *Black Writers in French*, Philadelphia: Temple University Press, 1974.

³² Warner, Keith Q., *Critical Perspectives on L. Damas*, Washington, Three Continents Press, 1988, p. 70.

contribute to that ongoing self-contempt and disgust, as he slams in another stanza from *Black-Label*:

we the villains
 we the littl'uns
 we the slurs
 we the curs
 we the beggars
 we the Niggers (...) (translation Pagnouille, Ojo-Ade, Gysseles, *BL*)

Grown up men have become toys in the hands of White manipulators and adults of both sexes have been “*Cambriolés*”, in their private spaces, including their private parts³³ (while they, on return, are forbidden to “penetrate” the White plantations and gardens, squares), and this “*défense de pénétrer*” is to be taken literally in several of his poems dealing with interracial love (like “*Contre notre amour qui ne voulait rien d'autre*” *N* 105-6, from which he will recycle the “*défense de pénétrer*” in a much later poem (in *Dernière escale*): “*Je le confesse mon Révérend*”).

A transgressor of Lines, Damas would ultimately address the last Line to cross, the one separating masculinity and femaleness, which are “constructions”, forged in a specific cultural and religious context. Coming from a society where sexual initiation was not taboo and in which young partners experienced their first “*liaisons*” with several partners, the poet-ethnographer might well hint in a nostalgic manner at those tribal “*customs*” forever buried and remote in “*le nombril du Monde*”, Paris.³⁴

4. The knotted Negro

The final line of his famous poem “*Hiccup*” is the neutral pronoun “*ça*”: What is the “*ça*”, what is the “*that*” which “*mulattos*” don't do? “*Hoquet*” makes a strong condemnation of the hierarchy of colour installed upon the colonized mind. The mother forbids the “*mulatto*” to hang out with the “*Negro*”; the mother forbids him to speak Creole and to play the banjo. On each level of the cultural authenticity, the

³³ *Malgré la faim d'amour qui le tenaille*

Malgré sa grande désillusion
Malgré son drame fait de doute et d'espoir
Malgré l'expérience acquise au prix lourd du sang des Trois Fleuves
Malgré les visites à domicile
Malgré les rafles
Malgré les flics
Malgré les fouilles (BL 28)

³⁴ This made my argument of comparing James Baldwin with Léon Damas. See chapter two in Gysseles, Kathleen, *Passes et impasses dans le comparatisme caribéen postcolonial. Cinq traverses*, Paris, Champion, 2010.

individual must “repress” his desires and his beliefs. Most of all, the light skinned one is made to believe that s/he is better than the dark/er skinned, the individual of mixed descent grows up with disdain for the darker men or women around him. Not only is there racial and sexual inequality in the Caribbean, but colour prejudice and miscegenation can be seen as direct consequences of Africa having been ransacked by Europe. By insisting recurrently on “ransacking” and “robbing of” (the French “fouiller”), Damas hints at sexual connotations; gender inequalities are rampant as by-products of racial discrimination. Damas pleads for a recognition of the “ultimate” Africanized Other, the *queer* and the homosexual. This message has been understood by Christiane Taubira, who in her function as French Minister of Justice, quoted Damas's poem before February's 2013 National Assembly vote for gay marriage! In Damas's work, (Mother) Africa is a raped continent, its children systematically dispossessed, deprived of dignity and proud, its men infantilized and emasculated. Reversal and inversion become the burden of African Diaspora's children: women are forced to act like men, and men feel obliged to compensate for their lack of masculinity by performing acts of machismo to avoid the label of “macoumè” (homosexual).

In her speech for the Assembly in January this year³⁵, Christiane Taubira the minister of Justice in France and heir of Damas' poetry, quotes from “GRAND COMME UN BESOIN DE CHANGER D'AIR” to conclude her defence of *queerness* (“Mariage pour tous”) in the French Republic. By doing so, she clearly makes understood two things: not that Damas was gay (as a reviewer of my comparison between *Giovanni's Room* and *Black-Label* has pretended³⁶), but that he was with his fellow men and women striving for the tolerance for their queerness (passing and queering are analogous as Butler made clear in *Bodies that Matter*, reads *Passing* by Nella Larsen). To conclude, the son of three rivers, reuniting Amerindia, Africa and Europe, was far ahead of his time and that both Césaire and Senghor were *gender-blind*. Go-between for the African American Diaspora and the Francophone Diaspora, close friend of Langston Hughes and protected by André Gide, Damas was aware of this other by-product of centuries of repression, disgust of the black body, racism: more than the material deprivation, and the long-lasting effects of discrimination, there was the hesitation about sexual/gender performance, and the fear of white women. This taboo is clearly hinted at when Damas addresses the last taboo, the «vérité terminus, terminale, terminée» (*Névrologies* 133).

If “Limbé”, claims to recuperate his “black dolls”, the “wish to change air” announces a strong manifestation for equality and a triumph after a long battle for a last Line of divide in the French Republic which finally has to be eradicated: the African

³⁵ http://www.dailymotion.com/video/xx5f7j_discours-d-ouverture-du-debat-sur-le-mariage-pour-tous_news?fb_action_ids=10151348089644064&fb_action_types=og.likes&fb_ref=.URG1EYT2sNQ.lik&fb_source=aggregation&fb_aggregation_id=288381481237582#.URN9O6XWgeO

³⁶ Michael Dash, *RAL*, 43.3 (Fall 2012): 119-120.

heritage along with the true loyal lover of the “other” colour, might he or she be of the same sex. The poet laments the non-encounter between black male and white female, and crosses a last Line of solidarity. Befriending Langston Hughes, MacKay and Alain Locke, the third man of Negritude perfectly knew about their homoeroticism and bisexual liaisons.

The poem’s ambiguity is already at work in the poem, given that the “black doll” is in the first place a girl’s toy, and if it’s an in-animated toy, serves as a substitute to deliver feelings of protection and of tenderness...The “black” might clearly refer to ethnicity, but where critics see this line as nostalgic cry to Africa, the poet might very well translate his frustration to be reduced to the rank of a child by the “catins blêmes”, the white hookers in Paris. White girls receive the “white doll” and black girls as well, as Toni Morrison aptly showed in her first novel *The Bluest Eye* (1977). In a similar vein, Damas reclaims black dolls to address the issue of alienation through toys, school books, readers and “history of France” anthologies and manuals which are circulating in Africa, Asia, the Americas: his aim is to rise at least awareness of the long-lasting impact of this kind of material when it is projected upon the “colonized masses”.

Of course, there is also, next to the colour Line by DuBois, next to the class problem the Line between male/female and this is where the Black doll truly acquires transatlantic meaning: from Africa to America, the colonized male has learned to remain quite as a doll, gentle and obedient as an inanimate tool to please the Master. Lining up Chinese and coolies indentured labourers, the poet addresses in *Mines de rien* the servitude and solitude of at least three populations: the native American, the deported African, the clandestine Chinese or Asian immigrant. The strong sex has been devoid of its “grandeur”, taking satisfaction with remaining small to the point of becoming a doll or somebody who covers his face behind a mask:

“Trêve” (indifference of the African masks)
 “Position” (Pigments)

To play upon the construction of gendered identity the poet inverses the xx: to learn mothering or at least female “behavior”, the doll is a typical Western “invention” to learn women their subaltern place from a young age. (Morrison’s protagonist Peccola in the *Bluest Eye*).

A third and intriguing sense props up when we consider the black dolls as stolen object from museums. “Maroon” and trained as ethnographer at the Musée de l’Homme in Paris with Henri-Georges (?) Rivière, Marcel Mauss and Paul Rivet, Damas left the “Institution³⁷” because he felt uncomfortable with the fact that European

³⁷ Gyssels, Kathleen, « Damas mis au ban[c] de l’ethnologie française : faire ‘ratiociner’ les allergogues de Lévy-Bruhl dans *Black-Label* et *Retour de Guyane* », in *Relaciones caribeñas : Entrecruzamientos de dos siglos, relaciones caribéennes. Entrecruzamientos de deux siècles*, N Y / Berlin, Peter Lang, Liliana Gomez, Gesine Muller, eds., 2010, 173-193.

ethnographers and more precisely French ethnographers went to Black Africa to steal entire collections of art and other important “patrimoine”. Think of the Djibouti expedition in that context. Black dolls functions as a strong metaphor of that systematic loss of value and wealth: next to the human catastrophe, there is the material dispossession. In this regard, his spleen poem as a request to reconquer or retrieve his “African playmates”³⁸. But the ethnographer’s cry reverberates too in the call for the stolen dolls and masks, the many African fetishes and totems.

To understand how “to give back to Damas back his black dolls” could disperse the image of African tangible cultural heritage as “wenches”, we would have to turn back to the Négritude ideology created by Damas himself with Aimé Césaire and Léopold Sédar Senghor. Whereas ethnographic museums appropriated African artefacts in order to assimilate them in a play of otherness and sameness so that they speak to us as our contemporary history, the museum assigns them a single aesthetic quality, where they speak to us as art. Yet Négritude attributes them an alterity which refuses to be reduced to a western gaze. In their conception of “art”, art figures were not separated from the world but belong to a cosmology of unity. This is quite distinct from the Western conception of art, in which art has its place outside daily life and whose detachment is enhanced by a spatial distinction of the museum. Damas identifies with the artefacts he sees in the museum and sees the imprisonment of African cultural heritage as an act of alienation in which collectors and art galleries, museums and art lovers took actively part.

*recouvrés mon courage
mon audace
redevenu moi-même
nouveau moi-même
de ce que Hier j'étais
hier
sans complexité
hier
quand est venue l'heure du déracinement*

*Le sauront-ils jamais cette rancune de mon coeur
A l'œil de ma méfiance ouvert trop tard
ils ont cambriolé l'espace qui était le mien*

The English translation reads as follows:

³⁸ On the internet, I found ta a you tube featuring the same stanza :
<http://limbedolls.blogspot.be/2012/02/homage-to-leon-g-damas.html>

*to recover my courage
 my boldness
 to feel myself myself
 a new self
 from the one I was yesterday
 yesterday
 without complications
 yesterday
 when the hour of uprooting came.*

*Will they ever know this rancour of my heart
 in the eye of my mistrust too late opened
 they have stolen the space that was mine*

Uprooting the masks from their cultural context and “stealing the space that was mine” functioned within the logics of cultural colonisation and alienation: this was the “policy” applied by the French authorities everywhere in the French empire, from AEF to AOF and in the Caribbean especially. This politics of assimilation was needed to succeed economic colonialism.

Consequently the poet recovers and recuperates the loss because he is convinced, like Walter Benjamin in his famous 1936 essay on art that artefacts change from the modality of ritual-value to the modality of exposition-value in a matter of days: the Black statues and masks, the African cult objects have all become single goods in a new global trade. Black dolls are part of a shameful trade between the capitalist West and the ex-colonized East, African and Asia. When the poet describes himself as an uprooted subject:

*redevenu moi-même [...] de ce que [...] j'étais hier [...]
 quand est venue l'heure du déracinement (Pigments)*

He calls for a company and a presence of substitute lovers, mothers, female partners:

*Rendez-les moi mes poupées noires
 mes poupées noires
 poupées noires
 noires
 noires*

The English translation reads as follows:

Give me back my black dolls

my black dolls
black dolls
dolls

Giving him back his black dolls” would not only supposedly free the artefacts from the museum and possibly alter their meaning away from exhibition and prostitution, but bridges symbolically the Trans-Atlantic dissemination caused by centuries of slavery. Born in French Guiana, from African, Amerindian and European descent, Damas’ mocks “lineage” and gives himself “Chinese” features!

Conclusion

Reading one of Damas’ poems from *Pigments*, “Limbé”, I have shed light on a particular metaphor used by the poet to denounce first and foremost the “chosification” (Aimé Césaire) and dehumanization of the Black colonial fe/male. Second, the image of the Black dolls might also refer to the many artistic “objects” stolen by French ethnographers and explorers, visitors and art collectors, in the colonies. Third, the “black doll” image transgresses the different Lines the Guyanese poet wanted to abolish: between “ages” and sexes, “races” and classes. The reading of this poem, by inspiring a short film, illustrates how much Damas’ poetry, while often reduced as “simple”, can be amplified by readings from various horizons, such as cultural studies and visual poetics.

WORKS CITED

- Amselle, Jean-Lou, *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, 2001.
- . Jean-Lou, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs* (Payot 1990, rééd 1999).
- Astruc, Alexandre, "Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo (*Birth of a new avant-garde: la camera-stylo*)", in *L'Écran français* 144 (1948) : 325.
- Benjamin, W., 'Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (193X), in *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1977
- Césaire, Aimé, *Discourse on Colonialism* (1955), *Monthly Review Press*, 2010.
- . *Return to my Native Land* (1939), Penguin Books, 1969.
- . "Notebook of a Return to the Native Land." In *Aimé Césaire, the Collected Poetry*, translated by Clayton Eshleman and Annette Smith, Berkeley: University of California Press, 1983: 34-85.
- Conroy-Kennedy, Ellen, *The Négritude Poets*, New York, Thunder Mouth's Press, 1975, preface Maya Angelou.

- Damas, Léon-Gontran. Introduction to *Poètes d'Expression Française [d'Afrique Noire, Madagascar]*, Seuil, 1947. Damas, ——— “Négritude Revisited – An Interview with Léon Damas”, *Manna*, In *Critical Perspectives on L G Damas*, ed. Keith Warner, 1988.
- . *African Songs, of Love, War, Grief and Abuse*, Ibadan, Mbari Publications, 1961. translations Ulli Beier and Miriam Koshland.
- . “Limbé” in *Pigments*, Paris: Guy Lévis Mano (1937). Paris: Présence Africaine (1962).
- . *Latitudes, Réunion, Guadeloupe, Martinique, Indochine, Guyane] 1900-1945*, Paris: Seuil, 1947.
- . (éd. Posthume), *Dernière escale, le Regard du Temps*, 2012.
- . *Black-Label*, Gallimard, 1956. Damas, *Latitudes*, Éditions du Seuil, 1947.
- . « Interview avec Félix Eboué », *Présence Africaine* in *Eloge de l'artiste*, Présence Africaine, 187-188 (mai juillet 2013) : 85-87.
- , éd., *Latitudes françaises, Poètes d'expression française, Afrique noire, Madagascar, Réunion, Guadeloupe, Martinique, Indochine, Guyane (1900-1945)*, Seuil, 1947.
- . éd., *Nouvelle Somme de poésie du monde noir*, *Présence Africaine*, 57 (1966).
- . *Mines de rien* (leongontrandamas mine de rien : [http : accessed on 4th of July 2012](http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/droixhe100307.pdf)) Droixhe, Daniel, "Variations autour de *Jazz-Band* (1922) de Robert Goffin", Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/droixhe100307.pdf>
- Edmondson, Belinda, *Making Men: Gender Literary Authority, and Women Writing in Caribbean Narrative*, xx.
- Ellen Conroy Kennedy, in *Critical Perspectives*, Three Continents Press, 1988: 123-158.
- Glissant, Edouard, *Caribbean Discourse. Selected Essays*, Charleston: Virginia UP, 1989.
- Gyssels Kathleen, « Damas et McKay: les démons blancs », *Riveneuve Continents* (automne-hiver 2008-2009), Hors Série, Harlem Heritage: 219-227.
- . « Scandal? : Queer avant la lettre (Léon Damas, James Baldwin) » in *Queer. Ecritures de la différence*, Pierre Zoberman, éd., L'Harmattan, 2008 : 219-241.
- . « Correspondances et consonances: Bois-d'Ebène et Black-Label », in *Révolte, subversion et développement chez Jacques Roumain*, Acacia, Michel, ed., Port-au-Prince, Editions de l'Université d'Etat d'Haïti, 2009 : 231-244.
- . « La poésie par le théâtre avec Léon Damas », *Emergences caribbes : une création théâtrale archipélique, Africultures*, 80-81 (2010): 132-141.
- . « Léon-Gontran Damas et le mythe de l'Amérindien », *Dalhousie French Studies*, 86 (Spring 2009) : 45-56.
- . « Retours de Guyane: Léon Damas et Albert Helman », in *Beyond the Boundaries*, ed. Eduardo F. Coutinho, Rio, Ed. Aeroplano, 2009: 403-415.
- . « Retours de Guyane: Léon Damas et Albert Helman face à l'avenir des Guyanes », in *Beyond Binarisms. Identities in Process*, Edouardo Coutinho, ed, Rio, Aeroplano, 2009, 403-415.
- . « L'entre-dire genré dans *Black-Label* », in *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, éd. Antonella Emina, Paris : CNRS éd, 2014.

- . *Passes et impasses dans le comparatisme caribéen postcolonial. Cinq traverses*, Paris, Champion, 2010.
- Jack, Belinda Elizabeth, *Negritude and Literary Criticism, The History and Theory of "Negro-African" Literature in French*, Greenwood press, 1996.
- Kesteloot, Lilyan, *Black Writers in French. A Literary History of Negritude* (1963), Three Temple Press, 1974.
- . Conroy-Kennedy, "Senghor, Negritude and Francophonie on the Threshold of the Twenty-First Century", *Research in African Literatures*, 21.3 (autumn 1990), pp. 51-57.
- . "Léon Damas: *Pigments*." In *Black Writers in French*, Philadelphia: Temple University Press, 1974.
- Le Bris, Michel, "Le jazz, une musique psychanalytique", *Magazine Littéraire*, 12 (1967), online.
- Marker, Chris and Resnais, Alain, *Statues Also Die* (Les statues meurent aussi), *Présence Africaine*, 30', 1953
- Mudimbe, V. Y. (1994) *The Idea of Africa*. (Bloomington: Indiana University Press). Pp 234
- Perret, Thierry; Carré, Nathalie and Philippe, Nathalie, *Les grandes voix du Sud*, vol 2, RFI / Cultures France : Frémeaux & Associés, 2007
- Price, Sally, "Michel Leiris, French Anthropology and a Side Trip to the Antilles", in *French Politics, Culture and Society*, 22.1 (Spring 2004): 24-35.
- Rothenberg, Jérôme, Pierre Joris, eds. *Poems for the Millennium*, volume One: *From Fin de siècle to négritude*, U of California Book of Modern and Postmodern Poetry.
- Salkey, Andrew, *An Island Post. Stories from the Caribbean*, Liveright, 1970.
- . *Breaklight. Poets of the Caribbean*, Anchor Books, 1973.
- Sartre, Jean-Paul, « Orphée noir », Introduction to anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache, ed. Léopold Sédar Senghor, PUF, 1948.
- Shane Graham and John Walters, ed. *Langston Hughes and the South African Drum Generation: The Correspondence*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Silverman, Max, *Frantz Fanon's Black Skin, White Masks, New Interdisciplinary Essays*, Manchester UP, 2005.
- Sommer, Doris, « Resistant Texts, Incompetent Readers », *Poetics Today*, 15.4 (Winter 1994). Reprinted in *Proceed with Caution when Engaged with Minority Literature*. (Harvard UP, 1999).
- Tinsley, O. Natasha, *Thieving Sugar: Eroticism between Women in Caribbean Literature*, Duke UP, 2010.
- Tshitenge Lubabu M.K., translated by Olivier Milland, "The Third Man of Négritude", *Africa Today*, March 2012, online. (French translation: *Jeune Afrique*)
- Warner, Keith Q, ed. *Critical Perspectives on Léon-Gontran Damas*. Washington, Three Continents Press, 1988.
- . *Critical Perspectives on Léon Damas*, Three Continents Press, 1988.

Cosmopolitanism, Transnationalism, and Glocality in Junot Díaz's Characters

Fernando Valerio-Holguín
Colorado State University

Abstract: This essay discusses, on the one hand, Díaz's search for cultural identity in his story cycles. The repetition of characters, especially that of Yunió, breaks with the 'aura' of singularity and uniqueness in order for the author to immerse himself in New York's Dominican community as the storyteller who tries to recover a lost but fragmentary cultural tradition. On the other hand, there is an exploration of the concepts of cosmopolitanism, transnationalism and 'glocality,' that is, the local in the global, as well as the (in)hospitality of which Oscar Wao, the protagonist of the novel *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, is a victim in both the Dominican Republic and the United States, as a result of his cultural hybridity.

Keywords Cosmopolitanism, Discrimination, Dominican Republic, Globalism, Glocality, Immigration, Junot Díaz, Multiculturalism, Racism, Short story cycles, Story teller, Transnationalism, United States of America

Introduction: Dominican American Writers

Immigrants from the Dominican Republic make up the fourth largest group in the United States after Mexicans, Puerto Ricans and Cubans. In New York City, Dominicans are the second largest Latino group after Puerto Ricans. Yet Dominican migration is relatively recent compared to that of other Caribbean countries. In New York City, according to a new study by CUNY's Center for Latin American, Caribbean and Latino Studies (CLALCS), Dominicans have become the largest Latino group in the city, surpassing the Puerto Rican population, which has historically been the city's largest Hispanic group. "According to the Census data analyzed for the report, there were about 747,473 Dominicans in the five boroughs in 2013, compared to the 719,444 Puerto Ricans" (Fox News Latinos)¹. Ninety-seven

¹ See Fox News Latinos. <http://latino.foxnews.com/latino/lifestyle/2014/11/13/nyc-dominican-population-surpasses-puerto-rican-community-for-first-time/>

percent of the Dominican population in New York City lives below the poverty line (Dodds 160).

Dominican immigration is relatively recent if compared with that of Puerto Ricans and Cubans. This immigration increased during the 1980s and the 1990s as a consequence of the dire economic crisis that befell the country. The importance of Dominican immigration to New York City has been showcased mainly in literature, which reflects the Dominican-American cultural identity in the context of cosmopolitanism and transnationalism. Contemporary Dominican-American writers were either born or raised in the United States. These writers make up a more recent group, one that can be described as “the hyphenated literature group” because, in almost all their novels, cultural identity seems to straddle the fence between identifying as Dominicans or Americans. In the 1990s, a group of Dominican-American writers emerged: Julia Álvarez, Angie Cruz, Loida Maritza Pérez, Nelly Rosario, Josefina Báez, Ana-Maurine Lara, and Junot Díaz.

Junot Díaz, among others, is the most renowned Dominican-American writer. This may be the result of his having been awarded the Pulitzer Prize (2008), the MacArthur Fellowship (known as the Genius Grant) with carries a \$500,000 prize and, perhaps more important, because his novel have been widely sold.² When Junot Díaz won the Pulitzer Prize for *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, readers were already familiar with Yunior, the character-narrator in the novel. Díaz introduces as well a new character, the protagonist Oscar Wao. The plot unfolds in Washington Heights, New York, and in New Brunswick, New Jersey, where immigrant families from various Latin American countries share their lives. Among these newcomers, we find Oscar Wao, his mother, Belicia, and his sister Lola. Also, we come across Yunior, Lola’s former boyfriend and Oscar’s friend. The novel’s first chapter, “Ghetto Nerd . . .” presents us with a non-encompassing multiculturalism. However, not all characters negotiate their cultural identities in like manner. If Yunior is a typical example of integrated multiculturalism, Oscar, is a victim of two cultures: the Dominican and the American. Whereas Yunior limits his citizenship to the United States, Oscar strives to be transnational.

Yunior has been included, as a unifying element, in most of Diaz’s books: *Drown* (1996), *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), and *This Is How you Lose Her* (2012). Rafa is another character who reappears throughout Diaz’s story cycles. Others like Oscar Wao and Lola are created to give rise to other tales. In Diaz’s books, story cycles are linked not only by characters, but also by themes, countries, regions, events, symbols, syntactical structures, and tonality. Such a literary genre has a long-standing

² Other awards conferred to Junot Díaz are: John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship (2003), US-Japan Creative Artist Fellowship/the National Endowment for the Arts, Fellowship at the Radcliffe Institute for Advanced Study at Harvard University, John Sargent Sr. First Novel Prize, and The Massachusetts Book Awards Fiction Award, all in 2007. That year, he was also included among the thirty- nine best Latin American Young writers.

tradition among ethnic groups in the United States. Díaz takes advantage of this narrative structure to tell the story of a family within the context of Dominican immigration to New York City (Jennifer J. Smith 1). In *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, there are also characters that share local and cosmopolitan spaces simultaneously. The purpose of this study is an examination of Díaz's search for cultural identity in his story cycles. The reappearance of characters, especially that of Yunior, breaks with the "aura" of singularity and uniqueness so that the author is enabled to immerse himself in New York's Dominican community as the storyteller who tries to recover a lost but fragmentary cultural tradition. Moreover, I discuss the cosmopolitanism, the transnationalism and the "glocality," that is, the local in the global, as well as the (in)hospitality of which Oscar Wao is a victim in both the Dominican Republic and the United States, as a consequence of his cultural hybridity.

Junot Díaz's Short Story Cycles

Unlike chapters in a novel, in the short story cycle—also known as a short story sequence, composite novel, or a short story novel—each narration is introduced as an independent unit, though together they create a certain tension among each other with regard to perspective and character development. According to Jennifer J. Smith, "the cycle uncannily acts out these central tensions of modern American experience and articulates the sense that the identities that arise from them, whether personal, ethnic, or national, resist stasis" (3). In Díaz's story cycles, characters undergo not only the stress associated with modern American life, but that of the Dominican Republic as well. These characters move from one era to another, from space to space and, as further detailed, from one text to another. These movements seriously impact on character transformation. Jennifer Smith provides a link between hybridity and the search for identity in short story cycles. The repetition of characters and themes breaks with the works' uniqueness. Characters and themes are repeated as well as language structures. For example, the slang of a particular cultural community and she observes that "one such common element, noted by both Nagel and Davis, is the genre's affinity to oral storytelling. In the case of individual cycles, the case is often made for the volumes' indebtedness to authors' ethnic backgrounds and the storytelling traditions of that group" (Smith 16). Having grown up in the New Jersey Latino community, Díaz, as a Dominican-American storyteller, employs those oral resources employed to retell from memory the *barrio's* cultural experiences. Yunior, his alter ego, takes on the role of storyteller by means of the different story cycles.

Yunior: A Postmodern Storyteller

In his noted essay "The Storyteller," Walter Benjamin observes that the storyteller had disappeared after the Second World War, partly because of the artists'

inability to convey experiences along with the ethical transformation the world had undergone (112). Another characteristic of “the storyteller” is to take into account the “practical” usefulness of information. The storyteller gives advice regarding daily life’s practical problems. Thus, Yunior embodies the Dominican community’s problems in the United States. As a storyteller, he narrates in *barrio* English slang, exhibiting his community’s capacity for analysis and interpretation. Yunior, who has also the ability to navigate through Dominican and the American cultures, comes across as a postmodern storyteller who connects with his people by means of a type of writing that comes close to orality. Junot Díaz and his alter ego, Yunior—they share a similarly sounding name (yunó-yunio)—exchange the “experiences” of Dominicans residing in New York with the English-reading public, through the author’s published story cycles. The marketing success of his books may be attributed to the invention of this new storyteller. If the novel, according to Benjamin, is the end result of a solitary and vain act, Díaz’s stories generally come much closer to the “wisdom” of the storyteller, especially in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, as a composite novel.

The narration cycle that makes up the three books, a sort of large composite novel with Yunior as the main narrator, is a project close to its author’s heart, a *Künstlerroman* (“artist novel”), or a “Bildungsroman composite novel.” To become a storyteller, Junot-Yunior must undergo a double rite of passage: transitioning between childhood and adulthood, and by having emigrated from the Dominican Republic to the United States. But, what defines Yunior’s wisdom as a storyteller? He portrays himself as someone who understands, who interprets masculinity issues, the family, cultural hybridity, bilingualism, the mystery of being here and there, of the now and then of the Dominican community in America. Yunior talks about the community and to the community in a colloquial language frequently sprinkled with “fucks”, “ass,” and “pussies,” that is, the “hood’s” slang. His narratees are Oscar, his friends (the boys), the “niggers,” the “Negro,” and his family.

Díaz found in Yunior an earlier version of himself, the narrative voice that would allow him to bring together his later story cycles. We find Yunior in three of the short story collections that make up *Drown* (1996): “Israel,” “Fiesta, 1980,” and “Aguantando” “Israel,” the collection’s opening story, is the author’s foundational text of the short story cycles. It includes, for the first time, Yunior’s narrative voice, at the age of nine, along with that of his interlocutor, twelve-year-old Rafa. That summer, the boys were sent to the countryside in the Dominican province of San José de Ocoa, while their parents remained in New York City. This story also reveals the dichotomy of “here and there” caused by the double migration of countryside/city and Dominican Republic/United States.

Surrounded by abject poverty in the countryside, Yunior and Rafa, Yunior’s older brother, torment Israel, a boy who hides his deformed face behind a mask. Rafa derives pleasure from kicking Israel, hitting him over the head with a bottle, and tearing his mask off to view the true facial appearance of this Dominican boy. It is in this story

that the first lessons of “masculinity” are thus included: “Rafa spit. You have to get tougher. Crying all the time. Do you think our papi’s crying? Do you think this is what he’s been doing the last six years?” (*Drown* 14). The spit/cry dichotomy is enthymematic. Rafa resorts to the missing father’s image. Since the father does not cry, he is a man. By contrast, because of his apparent cowardice, Yuniór is called a “pussy” by his brother. Masculinity building, both within Dominican and American cultures, is a constant in Díaz’s story cycles. In *Masculinity after Trujillo: The Politics of Gender in Dominican Literature*, Maja Horn examines sexual relations, stressing Dominican masculinity as defined in literary texts, during and after the Trujillo dictatorship. The dictatorship and its discourse create a masculinity matrix. According to Horn, “today’s hegemonic notions of masculinity were consolidated during the dictatorship of Rafael Leonidas Trujillo” (1). She moreover argues that Trujillo’s masculinity discourse is a response to the racialized notions of said discourse and to the psychological emasculation of Dominicans during their country’s military occupation by the United States (1916-1924).

In the story “The Sun, the Moon, and the Stars,” Yuniór travels to the Dominican Republic and visits a cave, the “Cave of the Jaguar,” considered by another character to be the “birthplace of the nation” (71). In his descent to the cave, Yuniór experiences fear and begins to shout for help, making others pull him out. For his apparent cowardice, Yuniór is called a “pussy” by the other characters. For Jacqueline Loss, cowardice and the epithet “pussy” constitute proof that this story “ridicules the universal search for truth and originality and the construction of national foundations on the basis of an obscure descent” (812). Besides denoting cowardice, mention of a vagina by a character during the descent reflects a fear of a return to the maternal womb and to nation creation, a return to the known that is also unknown, the *unheimlich*, the return to “. . . the hole [that] is blacker than any of us” (“The Sun. . .,” 71). In later stories, Yuniór will have to learn lessons of masculinity so as not to be called a “pussy.” Reference to a vagina links cowardice with the female organ while it figuratively emasculates the character.³

In another story from *Drown*, “Fiesta, 1980,” Yuniór’s character undergoes several changes. He is living in New York City with his parents. He, perhaps three years older than in the first story, discovers that his father is cheating on his mother with a Puerto Rican woman. Not only is there a geographical change (city/countryside), but also one of age. In addition, the identity issue between Dominicans and Puerto Ricans is introduced by this allegorical romance: Dominican wife, Puerto Rican lover. In these initial tales, in lieu of the absent father, the older brother, Rafa, becomes a father figure and eventually turns into a model of masculinity for Yuniór. The latter vicariously learns Rafa’s strengths and weaknesses when dealing with women and in adapting to various social and cultural circumstances, both in the Dominican countryside and in an

³ Through a metonym, women are reduced to their sex organ. The female sex organ, therefore, is synonymous with lack of courage and masculinity.

American city. Yuniór's identity is consequently shaped by Rafa's. In the end, Yuniór becomes "the bright one" who likes books. If, in Rafa's view, Yuniór was a nine-year-old "pussy," he later becomes a "dick," like their father Ramón (*Drown* 38). In the beginning, Yuniór dislikes that which he lacks and his father has: phallus, power, authority. His relationship with his father is one of ambiguity (odiettamo): "I still wanted him to love me" (*Drown* 27). The absence of the father figure produces the emotional ambiguity that characterizes Yuniór's relationship with his father and the insistence on masculinity awareness.

Moving on to the novel, in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), Yuniór reappears in the role of character-narrator, a friend of protagonist Oscar Wao and lover of Lola, Wao's sister. As storyteller, Yuniór is the repository of Oscar's documents as well as the collective and familiar memory of his neighborhood. Oscar replaces Rafa after his death as Yuniór's interlocutor. Of the two, Yuniór has the upper hand because he is the model that Oscar must follow when it comes to learning what it is to be a man. As roommates at Rutgers University, Yuniór and Oscar develop a friendship. Yuniór learns of Oscar's life and eventually becomes his mentor, confidant, and advisor when it comes to women. Yuniór is simultaneously agent and witness. He is able to relate Oscar Wao's problems of adaptation because he himself has had to 'overcome' some of these issues. The relationship between the short stories cause tensions on account of the changes that Yuniór underwent throughout the three books. Oscar's monstrosity, as he sees it, is an allegory of the Other's teratology; the immigrant monstrosity that Yuniór wants to project out of himself.

In *This is How You Lose Her* (2012), Yuniór is the character-narrator in eight of the nine stories that make up the collection. His appearances are not chronological. If in the novel we find a Yuniór who is attending the university (his brother Rafa already dead), in these narrations we find him in different phases and situations: still a boy, an adolescent, a young student and, later, a university professor in a triangulation of desire with Rafa and Nilda; in short, with multiple girlfriends. Perhaps one of the events that had a great impact for Yuniór was Rafa's death. Inevitably, Yuniór becomes Rafa or, even worse, what he hated most, their father. He turns irreversibly into a "dick": an unfaithful womanizer, a drunk, the stereotypical Dominican male in the "hood." For this reason, the narrator, referring to Yuniór, avers: "You claim you're a sex addict and start attending meetings. You blame your father. You blame your mother. You blame the patriarchy. You blame Santo Domingo" (176). As a direct object of the verb "to blame," Dominican culture, patriarchy and family become related.

In the stories, Yuniór's family is composed of the father (absent from most stories), the mother who takes on the father's role, Rafa, and Yuniór himself, the storyteller. In addition, there are Anglo, Puerto Rican, Cuban neighbors as well as a group of friends: Melvin, Oscar, and his sister Lola. There is also a narratee whom the narrator always refers to as "the Nigger" and "Negro." In several of the stories and in the novel, Yuniór goes to college and later becomes a professor. He thus overcomes the

abjection of the spaces of social marginalization. Then he becomes witness and narrator of Wao's vicissitudes. If the latter could not cope with the monstrosity that is cultural hybridity, Yunior, as storyteller, manages to assimilate himself into mainstream American culture.

Cosmopolitanism, Transnationalism, and Glocalism

The success of *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* is due in part to the fact that Junot Díaz composes a cosmopolitan novel informed by global cultural forms, such as video games, science fiction, and TV shows that appeal to many American citizens. The protagonist's conflict is caused by the fact that he is a "global" citizen whose ethics come from a local pre-capitalist society. In the novel, there is a clash between local and global forms of cultural expression in the Dominican-American community. *The Brief Wondrous life of Oscar Wao* is a composite novel—some of its chapters were published as short stories that could be read independent of each other.⁴ In this novel, Yunior continues as a central character who will undergo several changes throughout the plot. Oscar Wao, the new character, becomes a celebrity. Yunior discovers in his friend Oscar the replacement voice for the late Rafa. Given Wao's importance as a character, I would now like to focus on him in regard to cosmopolitanism, transnationalism, and glocalism.⁵

I frame my discussion of cosmopolitanism on the following premises: 1. Being a world citizen is a privilege of social elites. The poor immigrants are reduced to their community's ghetto and live the local part of their culture in the context of the global; 2. Oscar's strangeness is perceived as a monstrosity. There is another teratology: Oscar Wao is an overweight Dominican-American hybrid that is rejected both in American and Dominican societies. He was denied hospitality in both countries; 3. as a hybrid, Oscar Wao is neither one nor the other and both at the same time, but the third space that Homi Bhabha proposes, rather than a privilege, is a disadvantage. As a poor immigrant, Oscar Wao is unable to access "world citizenship." On the contrary, he becomes stateless. As a result, video games and science fiction are the only spaces he can inhabit without fear.

I would now like to reflect on some of the ideas of the stoic philosophers to frame my discussion. Immanuel Kant was one of the most important in terms of the dissemination of the stoic philosophers' ideas about "universal community" and "world citizenship" (Nussbaum 4). The famous "world citizen" adage is owed to Diogenes the Cynic who, when asked the question "where are you from?" answered, "I am a citizen of the world" (Quoted in Nussbaum 5). To this maxim, Nussbaum argues that "class, rank, status, national origin and location, and even gender are treated by the Cynics as

⁴ Among independently published stories in the *New Yorker* feature "The Sun, the Moon, and the Stars" and "The Brief Wondrous Life of Oscar Wao."

secondary and morally irrelevant attributes”⁵. Race, religion, sexual orientation and ethnicity, which are not necessarily integrated into national origin, should have also been included.

According to Nussbaum, the stoics argued regarding world citizenship: “Each of us dwells, in effect, in two communities—the local community of our birth, and the community of human argument and aspiration that is, in Seneca's words, ‘truly common, in which we look neither to this corner nor to that, but measure the boundaries of our nation by the sun’”⁶. I disagree with this position in general, and Seneca's, in particular. This may be true for the upper class, white European and American men. For many individuals, poverty, hunger and illiteracy reduce them to the ghetto. They can only “look to this corner.” For them, there is no such thing as “community of human argument and aspiration.” Meanwhile, Hierocles proposes a series of concentric rings or centrifugal forces, which somehow define the relationship with society before reaching world citizenship status. From the center out, these rings consist of family, neighborhood, city, region, country, continent and eventually the world. We should also take into account factors such as class, race, religion, and sexual orientation, mentioned before. Many individuals do not achieve world citizenship due to obstacles and forces that pull them in one determined direction.

Life for Yunior and Oscar in a city like New York has been altered when it comes to cultural relations, especially if we keep in mind that their trips to the Dominican Republic make them members of a multinational community. The concept of “transnationalism” proposed by Elisabeth Maria Mermann-Jozwiak could be used to challenge the idea of the concentric circles. In her article, the critic states that Junot Díaz's novel is “a response to uncritical celebrations of difference and multiculturalism's narrative of the integration of ethnic subjects” (1). According to the author, the concept of transnationalism is a tool used to analyze the break in thinking from the country of origin and reflect on the domestic and international (17). Mermann-Jozwiak talks about Díaz's novel, in general, as a response to the integrated multiculturalism in the United States.⁶ By contrast, I see several positions within the novel. The position of Yunior, the narrator, is very different from that of Oscar Wao. As Yunior is a typical case of integrated multiculturalism, Oscar, is a victim of two cultures: the Dominican and American ones.

⁵ On the one hand, transnationalism refers to people across borders and is connected to cosmopolitanism; on the other, glocalism or the glocal refers to living locally in a global society. My argument is that a person can live in a global society and travel across borders and that such travel alone does not make him or her a cosmopolitan or transnational. Poverty, racism and discrimination persist in societies that seclude individuals in socio-economic ghettos.

⁶ Contrary to critical multiculturalism that includes a critique of racism and discrimination in a multicultural society, integrated multiculturalism celebrates cultural diversity while white men retain the power.

While transnationalism leads the reader to think about the two cultures, as a hybrid, Oscar is “neither ... nor,” he does not feel “at home” in either society and thus ends up being a victim of both. Instead of the hospitality with which, according to Derrida, an immigrant should be treated, Oscar finds both societies to be inhospitable. Actually, Oscar is “glocal,” meaning he lives the local aspects of Dominican culture in a community in New Jersey, in the context of a globalized society like the United States.

In Brunswick, New Jersey, while attending Rutgers University, Oscar has to face the uncertainty of his hybridity:

The white kids looked at his black skin and his afro and treated him with *inhuman* cheeriness. The kids of color, upon hearing him speak and seeing him move his body, shook their heads. You’re not Dominican. And he said over and over again, but I am. “Soy dominicano. Dominicano soy”. After a spate of parties that led to nothing but being threatened by some white boys, and dozens of classes where not a single girl looked at him, he felt the optimism wane.” (*The Brief...*, 49; emphasis mine).

Neither Dominican nor American Oscar will have to face the “fragmented and schizophrenic experience where ‘the truth of the (lived) experience no longer coincides with the place in which takes place’” (Jameson quoted in Mitchell 268). Years later, after graduating from Rutgers, Oscar gets a job as a teacher at Don Bosco High School, in the United States. This time, black students make fun of him: “In the old days it had been the white kids who had been the Chief tormentors, but now it was kids of color who performed the necessities” (*The Brief...*, 264). Like the character Jean Veneuse in the novel *Un home pareil aux autres* de René Maran, “the white race would not accept him as one of his own and the black virtually repudiated him” (Quoted by Fanon 67). As students make fun of him because of his obesity, Oscar is also called Haitian several times, the worst possible insult for a Dominican. Paradoxically, two Haitians end up saving him after the beating he received from a character named The Captain in the Dominican Republic. In the story “The Brief Wondrous Life of Oscar Wao,” published previously to the novel, Yuniors observes the following to his friend: “What is it with us niggers and our bodies? Not even Fanon can explain it to me” (106). It is precisely Fanon who makes the same observation in *Black Skin, White Masks* with regards to a character, Jean Veneuse: “He does not understand his own race and the whites do not understand him” (64). Likewise Oscar finds himself entrapped by the lack of racial and cultural understanding.

Rejected in the two countries because of his racial and cultural lack of definition, Oscar can only inhabit the monstrosity of a third space made up by video games and science-fiction novels. There is a teratology of the Hybrid-Other that resists to be defined. As the cannibals and men with one eye on their foreheads and dog muzzles purportedly seen by Spanish conquistadors at their arrival in the Caribbean, Oscar is seen and sees himself as a monster: “and there was Oscar, keeping me up at night talking about the Green Lantern. Wondering aloud, if we were orcs, would not we, at a racial level, *imagine* ourselves to look like elves?” (*The Brief...* 178. Emphasis in the

original).⁷ Oscar is also seen as a *nerd*, which represents another type of monster: the intellectual (in Benjamin's sense). For this reason, he cannot find a girlfriend and then tries to commit suicide: “[B]ut Jenni must have had brain damage or been really into fat loser nerds [...]” (183). Neither American nor Dominican, and immersed in the world of fantasy novels, Oscar decides to become an English writer. Incidentally, his nickname “Wao” refers to the Anglo-Irish writer Oscar Wilde: “I’m going to be the Dominican Tolkien, he said” (192).⁸ Through mimicry, Oscar expresses his double articulation of hybridity, as well as his ambivalence toward taking in the English language and American culture. But Oscar is neither gay, like Oscar Wilde, nor is he Dominican or American, let alone English. Like a Dominican Tolkien, Oscar sets out in an impossible return journey where he attempts a reading of the Dominican Republic as though it were a work of fiction.

Oscar’s inner conflicts worsen: if, on the one hand he struggles to belong to both American and Dominican cultures; on the other hand, he strains to assert his masculinity. I once again quote Horn for whom, in the Dominican Republic, “today’s hegemonic notions of masculinity were consolidated during the dictatorship of Rafael Leonidas Trujillo” (1). The Dominican dictator was well known for his insatiable sexual appetite. Moreover Horn argues that Trujillo’s masculinity discourse is an attempt to address the racists notions that arose during the U.S. occupation of the Dominican Republic (1916-1924). Being obese, black and nerdy, Oscar has no success when it comes to women. After a few failed attempts at attracting girls, he returns to the Dominican Republic and falls for Ybón, a “strange girl” who is having sexual relations with an army officer, a “Capitán”.

On his return to the Dominican Republic, Oscar meets a girl, Ybón, with whom he manages to have sex after a long courtship. The obstacle between his desire and the girl is her boyfriend, an Army captain who rose during the U.S. invasion of the Dominican Republic (1965) and worked in the repressive force “La Banda Colorá” during dictator Joaquín Balaguer’s twelve-year government (1966-1978). The triangulation of the Ybón affair is essentially a pretext for competition, a test of masculinity between Oscar and a Dominican military stud, Capitán—it is hard to compete in masculinity with a military man. Oscar’s masculinity construct seeks to adhere to a Dominican cultural identity.

⁷ Orcs are greenish-brown monsters; they are villains serving the “powers of darkness.” Elves, on the contrary, are white, endowed with great beauty and supernatural powers. Oscar thinks of himself as a Latino orc who turns into an American elf.

⁸ John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) is an English writer best known for *The Lord of the Rings*, a fantasy book. As a Dominican Tolkien, Oscar returns to the Dominican Republic and read its society and culture as it were a science fiction book. The novel is full of references to science-fiction and fantasy books. Díaz confessed his passion for science fiction and has been working on several other novels. *New Yorker* published an excerpt entitled “Monstro” in one of its 2012 issues.

In a conversation with Ybón, she asks him to go back to his country (USA), but Oscar replies “This is my home,” meaning the Dominican Republic. “Your true home, my love is United States,” she replies, to which he claims, “A person cannot have two homes” (318). Finally, Oscar dies as a result of the second beating he received by The Captain. Horn explains that “Oscar’s death was neither wondrous nor mysterious (no *fukú* here) but rather he is killed as a result of his overstepping the scripts of hegemonic masculinity in the Dominican Republic” (128). Oscar’s sister Lola mourns his death, stating that “She would never return to that awful country (RD).” She then declares, “Ten million Trujillos is all we are,” (324) referring to the cruelty and authoritarianism of the Dominican dictator. This statement can also be read as the machoism embedded in the Dominican culture and the emasculation of Oscar’s masculinity that this entails.

Conclusion

In these story cycles, Yuniór, as storyteller, tries to understand the complex hybridity that defines Dominican-American culture. The same structure found in these story cycles reveals tension and conflict among the stories as well as among the different cultures that intersect the characters’ cosmopolitanism and transnationalism. Yuniór is a character caught in the net of meanings that entail these story cycles. Junot/Yuniór almost share the same essential voice that straddles two cultures, two worlds (DR/US) and two time sequences, (past/present). Díaz seems to agree with this position when he concedes in an interview: “I always lived in a situation of simultaneity” (Lewis).⁹ But in a story “The Brief Wondrous Life of Oscar Wao,” published in 2000 previous the novel, Ybón, Oscar’s girlfriend, tells him: “A person can't have two [homes]” (116). Consequently, one cannot dwell in two languages, because it is true that residing in a second language may release one from the prison of one’s native language; language “does not merely reflect culture, history and differences, it also produces them” (Chambers 12). Thus, if language produces culture, the subject is likewise a product of language.

Junot/Yuniór’s acquisition of the English language transformed him into a mainstream subject. For him, the balance of life on the hyphen, of an in-betweenness, is broken in favor of the hegemonic language and culture. In his introduction to Fanon’s book, Bhabha states that difference -in this case cultural as well as gender-based- is erased with the colonizer’s invitation when he says: “You’re a doctor, a writer, a student, you’re *different*, you’re one of *us*” (“Forewords,” xvi). It is precisely in that ambivalent use of “different” (being different from those who are different makes you the same) that the unconscious speaks of the form of Otherness.” Upon the erasure of ethno-racial difference, Dominican-American writers construct themselves as hegemonic once they

⁹ See the interview with Marina Lewis. http://www.webdelsol.com/Other_Voices/DiazInt.htm

are recognized as equals. Bhabha's "neither nor and both" becomes "more one than the other," that is, the hegemonic self that rejects the other.

As an antagonist of Yuniors, Oscar fails to become a cosmopolitan or a transnational citizen. His hybridity does not "shift the dual logic Self/ Other of the identities of difference" (Bhabha. "The Commitment...", 3). As a hybrid, he is "neither one nor the other" (Bhabha. "The Commitment...", 10). The privileged status conferred by Bhabha to the concept of "third space" with respect to the hybrid becomes a disadvantage as Oscar lives in a status of double marginality. What happens to Oscar is a "double" tragic flaw: his incapacity to develop his masculinity in accordance with cultural models runs parallel to the impossibility of belonging to either American or Dominican culture.

WORKS CITED

- Benjamin, Walter. "The Storyteller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov." In *Illuminations*. Introduction and Translation by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969. 83-109. Print
- Bhabha, Homi. "The Commitment to Theory." *New Formations* 4 (1988): 5-23. Print
- . "Forewords." *Black Skin, White Masks*. By Frantz Fanon. London: Pluto Press, 1986. Print
- Chambers, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. London & New York: Routledge, 1994. Print
- Díaz, Junot. *Drown*. New York: Riverhead Books, 1996. Print
- . "The Sun, the Moon, and the Stars." *New Yorker* (February 2, 1998): 66-71. Print
- . "The Brief Wondrous Life of Oscar Wao." *New Yorker* (December 25-January 1, 2000-2001): 98-117.
- . "Monstro." *New Yorker* (June 4 & 11, 2012).
<http://www.newyorker.com/magazine/2012/06/04/monstro>. Web. Visited on February 20, 2016.
- . *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead Books, 2007. Print
- . *This Is How you Lose Her*. New York: Riverhead Books, 2012. Print
- Dodds, Sherril. "Mad Hot Ballroom and the Politics of Transformation." In: *Decentering Dancing Texts. The Challenge of Interpreting Dances*. Ed. Janet Landsdale. New York: Palgrave MacMillan, 2008. 160-176. Print
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967. Print
- Hernández, Ramona & Francisco L. Rivera Batiz. *Dominicans in the United States: A Socio-Economic Profile, 2000*. Dominican Research Monograph. The CUNY Dominican Studies Institute, 2003. Web http://academicworks.cuny.edu/dsi_pubs/12/
- Horn, Maja. *Masculinity after Trujillo: The Politics of Gender in the Dominican Literature*. Gainesville: UP of Florida, 2014. Print

- Landsdale, Janet, ed. *Decentring Dancing Texts. The Challenge of Interpreting Dances*. New York: Palgrave MacMillan, 2008. Print
- Lewis, Marina. "Interview with Junot Díaz." Web
http://www.webdelsol.com/Other_Voices/DiazInt.htm
- Mermann-Jozwiak, Elisabeth Maria. "Beyond Multiculturalism: Ethnic Studies, Transnationalism, and Junot Díaz's Oscar Wao." *Ariel: A Review of International English Literature* 43:2 (2012): 1-24. Print
- Mitchell, Katharyne. "Multiculturalism, or the United Colors of Capitalism?" *Antipode* 25:4 (1993): 263-294. Print
- Nussbaum, Martha C. "Kant and Stoic Cosmopolitanism." *The Journal of Political Philosophy* 5:1 (1997): 1-25. Print
- Pérez-Firmat, Gustavo. *Life-on-the-Hyphen*. Austin, Texas: U of Texas P, 1994. Print
- Trigo, Abril. "Migrancia, memoria, modernidad." In *Nuevas Perspectivas desde/sobre América Latina: El Desafío de los Estudios Culturales*. Ed. Mabel Moraña. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. 273-91. Print
- Smith, Jennifer J. *One Story, Many Voices: Problems of Unity in the Short-Story cycle*. Ph. D. Dissertation. Indiana U, 2011. Web.
https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/13800/Smith_indiana_0093A_11085.pdf?sequence=1
- Valerio-Holguín, Fernando. "Julia Álvarez: Una reinterpretación de la historia." *Chasqui: Revista de Literatura* 7:1 (1998): 92-102. Print
- . "Julia Álvarez." In: *Latino and Latina Writers*. Farmington Hills, MI: Charles Scribner's Son, 2001: 783-802. Print
- . Review of *In the Name of Salomé*. By Julia Alvarez. *World Literature Today* 75:1 (2001): 113. Print
- . "Dominican-American Writers: Hybridity and Ambivalence." *Forum On Public Policy On Line: A Journal of the Oxford Round Table*, 2007. 1-16. Web
<http://www.forumonpublicpolicy.com/archivespring07/valerio.pdf>
- . "Dominican-American Literature." In: *Encyclopedia of Latino Culture: From Calaveras to Quinceañeras*. Ed. Charles M. Tatum. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2014. 582-91. Print

La construcción de las mujeres en *Los cuatro espejos*, de Quince Duncan

Silvia Elena Solano Rivera

Universidad de Costa Rica

Abstract: En este artículo analizo la construcción de las mujeres que aparecen en la novela *Los cuatro espejos* (1973), del escritor afrocostarricense Quince Duncan Moodie (1940-). Mi lectura parte de una perspectiva de género. A través del análisis de las construcciones femeninas presentes pongo de relieve la instrumentalización de las mujeres, las cuales se encuentran inmersas en un sistema de dominación que conjuga el patriarcado y el racismo.

Keywords: escritores afrodescendientes, Quince Duncan, construcción femenina, patriarcado y racismo.

El racismo y el machismo beben en las mismas fuentes y escupen palabras parecidas.

Eduardo Galeano



En este artículo analizo la construcción de las mujeres que aparecen en la novela *Los cuatro espejos* (1973),¹ del escritor afrocostarricense Quince Duncan.² Esta novela narra la historia de Charles McForbes. Charles es un afrodescendiente que después de asistir a una conferencia sobre minorías raciales en Costa Rica se ve reflejado en los datos de dicha conferencia; pero, el

¹ Novela que concursó en el Certamen Editorial Costa Rica 1972 bajo el título *Las cadenas de Dios* y que ganó Mención honorífica en el mismo, sin embargo el autor “luego decidió cambiarle el título” (Hurtado citado en Acosta10). El título *Las cadenas de Dios*, acentúa el carácter sumiso de Charles, quien desde el inicio es “incapaz de romper las cadenas, limitado por designios externos” (Duncan 8) y a pesar de su viaje y su aprendizaje a través de él, concluye de igual manera, sometido a las cadenas de su esposa, representante de la cultura de la élite josefina autoconfigurada blanca, quien le niega el divorcio: “todos estamos encadenados. Son cadenas de Dios” (Duncan 163) y es también esclava de su condición de mujer y su estatus social

² Autor de los siguientes textos literarios: *El pozo y una carta* (1969), *Bronce* (1970), *Una canción en la madrugada* (1970), *Hombres cortidos* (1971), *Los cuatro espejos* (1973), *Los cuentos del hermano Araña* (1975), *La rebelión de Pocomía* (1976), *La paz del pueblo* (1978), *Final de calle* (1979), *El trepasolo* y *Walker el filibustero* (1983), *Los cuentos de Jack Mantorra* (1988), *Kimbo* (1989), *Un señor de Chocolate* (1996), *Un mensaje para rosa* (2007) y *La audacia final de la inmigrante* (2012).

descubrirse como discriminado e inserto en una sociedad discriminante quiebra totalmente su realidad; al punto de que al día siguiente de la conferencia despierta sin poder mirar su rostro en el espejo. En la búsqueda de una solución a su problema de “visión” Charles emprende un viaje a su natal Estrada y posteriormente a Limón, viaje físico que se conjunta con un viaje psicológico que lo lleva a recordar cómo fue que llegó a San José y se casó con Ester Centeno, mujer blanca y de familia acomodada. Es en medio de este viaje que Charles empieza a preguntarse por su identidad y descubre con horror que es negro. Sin embargo, pese a los cuestionamientos que el viaje le suscita, Charles regresa rápidamente a San José y al ver a su esposa deja de lado todo lo que el viaje le ha suscitado y se somete a las cadenas de su esposa Ester, al lado de la cual puede volver a ver su rostro sonriente en el espejo.

Si bien en torno a dicha novela se han realizado varios estudios;³ ninguno de ellos parte de una perspectiva de género ni mucho menos se centran en las mujeres. A pesar de esto, juzgo conveniente referirme a uno de ellos, pues aunque no parte desde este enfoque, sí hace hincapié en algunas de las mujeres que figuran en la novela. Me refiero al artículo “Mujer blanca y mujer negra: fascinación, exotismo y discriminación étnico-cultural en las letras costarricenses” (2014) de Jorge Ramírez, en el que se dedica un apartado al análisis de la novela en estudio: 1.2.2 *Los cuatro espejos* o el proceso de blanqueamiento.

En él, Ramírez señala:

El texto nos ubica entre los dos extremos posibles del mundo racial: el negro y el blanco, siendo considerado negativo el mundo negro y positivo el mundo blanco. En medio de esos dos mundos están los mulatos, quienes en ningún momento deben mirar hacia atrás (casarse con una negra), sino en el lugar que están (casarse con otra mulata) o hacia adelante (casarse con una blanca). De este modo queda invocado el sistema de castas y el proceso de blanqueamiento impuesto por la lógica racista del colonialismo español. En este proceso de blanqueamiento la mujer, mulata o blanca, cumplirá una función particular: servirá de puente o de escalera de ascenso social, económico y racial a los

³ En el ámbito costarricense se encuentran los trabajos de Nuria Cordero y Rocío Álvarez *Los cuatro espejos como relato de identidad* (Tesis. 1978), de María Acosta *Lo estructural y lo psicológico en Los cuatro espejos y El negro antillano: inmigración y presencia* (Tesis. 1984), de Edwin Salas “Identidad cultural del negro en las novelas de Quince Duncan. Aspectos temáticos y técnicos” (1987), de Elena Valverde “*Los cuatro espejos* de Quince Duncan y la representación del sujeto subalterno afrocaribeño” (2007) y de Jorge Ramírez “Mujer blanca y mujer negra: fascinación, exotismo y discriminación étnico-cultural en las letras costarricenses” (2014). Asimismo, en el ámbito estadounidense se hallan los siguientes trabajos: “Invisibility, Double Consciousness, and the Crisis of Identity in *Los cuatro espejos*” (1987), de Dellita Martín, “Quince Duncan’s *Los cuatro espejos*: Time, History and New Novel” (1991), de Alan Persico, de Anita Gallers, el cuarto capítulo de su tesis *Eslavementan Masculinity in Afro-Hispanic Narrative* (2000): “Un ser que una vez quiso ser hombre: Sexuality and Racial Identity in Quince Duncan’s *Los cuatro espejos*”.

McForbes. Dicho ascenso será más acentuado o progresivo cuanto más blanca sea la mujer con que se case.⁴

De igual modo, el estudioso apunta que Charles realiza una escalada de mujeres que podemos dividir en tres grupos, según su condición étnica, geográfica y socioeconómica. El primer grupo lo constituyen las mulatas Lorena, Mills, Victoria y Ruth, oriundas de Estrada y de una condición socioeconómica baja. En el segundo grupo está Engracia, mujer blanca, oriunda de Grecia y de una condición socioeconómica media. Y el tercer grupo lo conforman Magdalena y Ester, de San José, blancas y pertenecientes a una condición económica alta.

E indica además las razones por las cuales Charles terminará con Engracia: es la encarnación de la bella mala y es más vieja que él. Pese a todo, Charles admira la blancura y la luz que irradia. Además, Engracia sirve para que Charles recuerde que su madre es mulata y que él va camino al blanqueamiento. Engracia lo aproxima racial, económica y geográficamente a su meta: casarse con una blanca acomodada de San José. Estamos ante un Charles interesado y arribista, que instrumentaliza las relaciones amorosas en función del beneficio material y racial.

Más allá de una instrumentalización de las *relaciones amorosas*, veremos que a partir de una lectura desde la perspectiva de género se revela una instrumentalización de las mujeres, las cuales se encuentran inmersas en un sistema de dominación que conjuga el patriarcado y el racismo. En relación con este último, Ramírez concluye que “Ester aparece bajo el papel del conquistador-colonizador blanco que encadena al negro. Charles termina como al principio de la novela: ‘me sentí incapaz de romper las cadenas’ (p. 8)”. Sin embargo, como pondré de relieve, la figura de Ester es más compleja, pues ella también está encadenada, pero a otro sistema de dominación: el patriarcado.

Mujeres diversas

Como deja claro el artículo de Ramírez, las mujeres que aparecen en la novela no son de un único lugar geográfico, cultural, intelectual o socioeconómico, ni de una misma edad ni etnia. Por el contrario, la novela nos presenta un amplio abanico de mujeres, incluso mucho más amplio que el abordado por Ramírez, de ahí que este ensayo las agrupe de modo distinto.

⁴ Se trata de un artículo en prensa facilitado por el profesor Ramírez, razón por la cual no se pueden señalar aún los números de página correspondientes. En él, Ramírez aborda cuatro muestras de la literatura costarricense del siglo XX “para poner de relieve el sesgo étnico-cultural de los autores vallecentristas”. La muestra está constituida por “La negra y la rubia” (1920), de Carmen Lyra, *Cocorí* (1947), de Joaquín Gutiérrez, *Los cuatro espejos* (1973), de Quince Duncan, y *Límón blues* (2002), de Anacristina Rossi.

Mujeres anónimas y cosificadas

En *Los cuatro espejos* encontramos una serie de mujeres apenas esbozadas, carentes de nombre, dichas mayoritariamente por Charles. Se trata de mujeres desconocidas por el protagonista y cuya aparición se da, en ocasiones, de modo particular en pares con el propósito de resaltar el contraste entre lo blanco-bello y lo negro-feo.

El primero de estos pares lo constituyen la esposa del doctor Pineres y la empleada doméstica de la casa Pineres. Nótese que ninguna de estas dos mujeres tiene nombre propio. Pero, sí se destaca de la primera el apellido de su marido como un signo de prestigio social y alcurnia, aunque no es suficiente señalar el apellido sino que además se subraya el hecho de que es la esposa de un Doctor, figura que a lo largo de la novela se configura como voz autorizada y autoritaria, representante de la racionalidad occidental y del centro cultural hegemónico del país. De manera que esta mujer es tomada en cuenta no como persona sino como objeto de su esposo, y como tal es descrita por Charles: “bella, esbelta, de largos cabellos rubios, ojos verdes y labios muy finos” (Duncan 21). Como se puede apreciar, se trata de una descripción meramente física, centrada en la parte superior corporal; lo que da como resultado un retrato de una mujer blanca que coincide con el retrato de la mujer que difundió el Renacimiento español: rostro (ojos, labios) y cabello, en ocasiones también se mencionaba el cuello y las manos, pero en todo caso se trataba de un retrato-busto, lo cual obedecía a una idealización total de la amada.⁵

En contraste, la mujer que trabaja como empleada doméstica con la familia Pineres es descrita por Charles precisamente como el “opuesto” de la señora Pineres: “gruesa, de cabellos cortos negrísimos, labios anchos y piel oscura” (Duncan 21). Al decirlo de esa manera, se evita que el personaje diga explícitamente que la empleada es fea. Sin embargo, a los lectores nos queda claro que la mujer blanca y de clase alta es, para Charles, una mujer bella, digno objeto de contemplación. Mientras que la mujer negra y de clase baja no califica como objeto estético, solamente como obrera.

Del mismo modo, mientras Charles camina hacia la casa del doctor Díaz observa a dos grupos de mujeres: “las mayores, luciendo sus piernas blancas en la luz matinal y a las puertas las empleadas, con su tela barata, delantal, su escoba y sus piernas dispares” (Duncan 22). Es decir, por un lado las señoras del “aristocrático barrio” (Duncan 22) y por otro las empleadas domésticas: las primeras blancas y las últimas

⁵ Como señala Manero, el canon corto petrarquista “elige en su *descriptio* las partes del rostro que estéticamente, le interesa destacar: cabellos, ojos, frente, mejillas y boca y renuncia, precisamente para potenciar esta visión selectiva, del resto de posibilidades anatómicas”, aunque “mantiene la parte desde siempre privilegiada junto al rostro: el busto; el cuello y seno”. Y “no sólo conserva sino enfatiza la presencia de la mano, la mayoría de las veces anatómicamente desarticulada”. Este tipo de retratos llenan la lírica española del siglo XVI, la cual centra “la *descriptio* en las partes del rostro consideradas estéticamente nobles” (259).

dispare y menospreciadas por su extracto socioeconómico, lo que apunta a que la belleza femenina se construye en la novela no solo en dependencia de la blancura sino también de la posición socioeconómica.

En concordancia con el discurso dicotómico que Charles expresa con respecto a las mujeres anteriores, se encuentra el del doctor Díaz. Mientras Charles y Díaz van en automóvil al consultorio, observan a dos mujeres distintas. La primera es descrita por Charles como “una joven guapa, casi desnuda, vestía colores sicodélicos apenas” (Duncan 24) y en palabras de Díaz como una “copita de helados” (Duncan 24). La segunda mujer que observan es, según Charles, “una negra en minifalda [...]. Sus piernas gruesas, bien formadas, sus pechos rellenos, frescos” (Duncan 24) y de acuerdo con Díaz, se trata de una “negra descarada” que se viste “a lo relajado como si estuviera en Limón” (Duncan 24).

De este pasaje me interesa resaltar dos aspectos: 1) la belleza inherente a la blancura: la joven guapa es blanca, aunque no se nos diga, pues de acuerdo con los criterios del personaje a lo largo de la novela, la belleza es una cualidad inherente a la blancura. Además, la cualidad de ser blanco comúnmente es elidida, ya que no se considera necesario señalar que una *persona* sea blanca, se da por sentado que las *personas* son blancas,⁶ mientras que los *otros* son indios, negros, chinos, etc. y es preciso ver más abajo de sus pieles para verlos como personas. 2) descripción y trato diferenciado: la descripción que se hace de la mujer blanca, en este pasaje, es la de un todo; a pesar de que como indica Charles estaba casi desnuda. Por el contrario, la descripción que se hace de la mujer negra es fragmentada: piernas y pechos, centrada en zonas sexualizadas ante los ojos masculinos blancos, haciéndose evidente un sesgo no solo patriarcal que ve a las mujeres como objetos, sino también un sesgo racista al ver a la mujer negra como hipersexual y provocadora de la lujuria, pues esta no debe mostrarse, mientras que si la blanca lo hace no hay ningún problema. Lo que comparten estas dos mujeres que cruzan la calle es su poca ropa, la primera va casi desnuda y la segunda en minifalda; pero, para Díaz la primera es una copita de helados y la segunda, una descarada. La mujer blanca es un objeto ya no solo de contemplación, ahora además es comestible, mientras que la mujer negra es descarada y vulgar como *las mujeres de Limón*. Ante esta situación Charles recuerda la conferencia y toma consciencia del trato distinto que Díaz acaba de dar a las mujeres, mas no nota que él ya ha tenido ese mismo trato diferenciado para con la señora Pineres y la empleada, así como para con estas mujeres, pues él también las ha descrito de manera sesgada.

Otra pareja de mujeres aparece en el bar El esqueleto mojado, al que Charles llega. Ambas son prostitutas: una más blanca, nicaragüense, que considera tener prioridad sobre la negra y que quiere estar con Charles porque lo puede besuquear todo sin que a él se le note y además cree que “los negros son ardientes y bailan mucho”

⁶ Sabemos que “no es necesario constatar el adjetivo Blanco al hablar de un sujeto determinado, resulta reiterativo puesto que su omisión connota en sí misma la Blanquitud del individuo aludido” (Manzanares 86).

(Duncan 119). Para Charles esta es una “nica hermosa” (Duncan 120). La otra mujer, menos blanca, se queda con el sujeto que las trajo a ambas a la mesa. Mientras “una hermosa negrita empezó a bailar conga”, con “movimientos rítmicos” (Duncan 116) que despertaron la expectación del público.

En este pasaje, el contraste se da entre la mujer nicaragüense, que también baila posteriormente, y la mujer negra que baila primero. De la blanca se pone de relieve su preferencia por Charles y su visión estereotipada de los hombres negros como hipersexuados y balarines. Y de la mujer negra se destaca su cuerpo y su baile extremadamente sensual. Asimismo, resulta significativo que solamente se le otorgue, momentáneamente, voz a la mujer nicaragüense para que exprese sus prejuicios étnico-culturales.

Aunadas a estas mujeres, aparecen otras en solitario. Por ejemplo, la mujer negra de la Casa Amarilla, la cual Charles trae a colación para tratar de desmentir lo que ha escuchado en la conferencia: negros e indígenas son víctimas de alienación, marginalización y explotación en el país. Charles describe a esta mujer como “una negra de ojos encendidos, pelo alisado, labios pintados de rojo, cejas marcadas, párpados verdes, escote largo que enloquecía a los más apasionados” (Duncan 12) y además hace hincapié en “sus pechos bien perfilados, su cintura... Las negras, cuando jóvenes, suelen tener una cintura increíble” (Duncan 13). Como se puede ver, en un primer momento Charles la describe de acuerdo con el esquema del busto señalado anteriormente en relación con la señora Pineres; pero, no puede contenerse y termina describiéndola de igual modo que a la mujer negra que cruza la calle: de manera fragmentada y centrada en los pechos y la cintura, característicos del estereotipo de la negra o mulata hipersexual o sensual. Incluso, Charles rematará diciendo: “lo que quiero decir es que la negra era linda a pesar de su color” (Duncan 13), dejando claro que la belleza no es una cualidad propia de las mujeres negras, sino de las blancas. Esta mujer sufre un proceso de cosificación tal, que es hasta el final del pasaje que Charles nos dice “Ivonne. Así se llamaba la negra” (13).⁷

De rápida aparición se encuentran también una mujer blanca a la que atienden primero que a Charles en la farmacia. La función de esta mujer radica en establecer un contraste en el trato, pues Charles se pregunta si la atienden primero por ser mujer o por ser blanca. Asimismo, se hacen presentes “una hermosa rubiecita” (Duncan 23) que Charles ve mientras camina hacia la casa del doctor Díaz, Manuela empleada doméstica en casa de Ester y Charles y, la Pelirroja, presunta prostituta mencionada cuando el Puma y Charles comenzaron a frecuentarla junto con “cantinas de mala fama” como parte del “descenso del pastorado a la nada” (Duncan 154) de Charles. De igual manera se encuentran las “muchachas de Castillo” (Duncan 18), las cuales visten “pantaloncitos

⁷ Ubico a Ivonne junto con estas otras mujeres sin nombre porque al igual que ellas tiene una aparición fugaz y se nos muestra apenas un esbozo suyo. Además de que su descripción concuerda con la de algunas otras incluidas en este apartado.

calientes, blusita tallada y botas” (Duncan 18), pues trabajan en el prostíbulo de Castillo, un exiliado cubano.

Este primer apartado permite construir un modelo físico-estético de mujer que Charles aspira poseer: una mujer blanca, joven, de clase alta y bella. Es decir una mujer aristocrática que le otorgue a él igual condición étnico-cultural e igual estatus socioeconómico. Y por otro lado, se construye también un modelo de mujer negra como una mujer en función del placer sexual que le brinde al varón.

Linaje materno: la maldición oscura

En relación con las figuras maternas que tienen lugar en la novela, podemos destacar a Aminga Vidaurre, madre de Ester, a María, la madre de Lorena Sam, a la abuela y la hermana de Cristian y a la madre de Charles. Todas estas figuras comparten el hecho de aparecer configuradas como portadoras de un mal, sea su linaje impuro o su rechazo abiertamente racista hacia sus hijos o hacia los negros en general.

En el primer caso, Aminga Vidaurre, madre de Ester y esposa del doctor Centeno, carga con ambos males: es, según Charles nos relata, “guanacasteca”, con “sangre de negro. Sangre de una Castilla mulata” (Duncan 75). Y además, rechaza a Charles: “Te casaste con un pelagatos y de feria negro” (Duncan 100). Es decir, se trata de una mujer que desdeña su origen y que además se nos deja entrever que ha llegado al punto culmen de un proceso de blanqueamiento, evidencias que procura borrar de su pelo y del de su hija: “Todas las mañanas de lunes a viernes pasaba a la casa de Ester, para desayunar y ayudarla con su pelo. (Charles insistía en que ella conservase el pelo largo). Y se iba a media mañana al salón de belleza” (Duncan 110). En relación con esta preocupación por el cabello, conviene recordar que para la mujer mulata o mestiza el cabello constituye un elemento diferenciador, pues como indica Del Valle “es el pelo lo que marca una frontera entre ser blanca y parecer blanca” (90). Razón por la cual, estas mujeres tienden a invertir mucho tiempo y dinero en tratamientos que transformen el cabello rizado en lacio y poder así encajar en el modelo de belleza occidental.

Por su parte, María, la madre de Lorena Sam, es presentada como una mala madre que en avanzado estado de embarazo decide que “no quería tener el hijo de un brujo negro” (Duncan 96), porque recordemos que Lorena es hija de un obeahman. María es mostrada como el antimodelo de madre, subvirtiendo su nombre bíblico y el modelo de mujer que representa: madre ante todo, una madre pura, virginal y dedicada en absoluto a su hijo.

La abuela y la hermana de Cristian Bowman siguen una misma línea: la abuela es descrita como feroz capataz de los esclavistas: “El chilillo mordiente en las manos de su abuela, su severidad, su castigo por no haber hecho lo que otro tuvo la osadía de hacer. Nunca látigo alguno ardió tanta carne” (Duncan 59). La hermana de Cristian se suma al rechazo de su padre y su madrastra hacia Cristian, pues estos la ven “mucho más clara”

(Duncan 61), mientras que Cristian es “más negro que un condenado salvaje africano” (Duncan 61).

Y finalmente, la madre de Charles es apenas mencionada en el texto por algunos recuerdos de Charles que nos permiten observar una continuidad con el proceder de la abuela y la hermana de Cristian.

Sin saber por qué, empecé a pensar en mi madre. Rafael el de las facciones finas. Ah, ya. Creí que era el otro. No, qué va: es demasiado feo. ¿Demasiado feo? Sus dientes blancos subrayan la negrura de su piel en el frío rejuvenecido del apocento. Sí, es negrísimo. Parece un africano. ¡Jesús! Rafael salió al papá: tiene el pelo muy lindo. Pelo español. ¿Sabés? Es así, apenas morenito y con el pelo español (Duncan 121-122).

De esta madre, madre del protagonista, no sabemos nunca su nombre, simplemente que menospreciaba a su hijo por ser mulato, con un cabello que como el mismo Charles dice en determinado momento: lo delataba, pues de no ser por él, bien habría podido pasar por latino. Aunada a esta figura materna de Charles, conviene señalar que su origen más distante lo remonta a la criada de un escocés, apuntando nuevamente a que el mal está en el linaje materno, puesto que el escocés es exaltado como prestigioso, mientras que la criada es vista simplemente como eso, una criada.

En síntesis, todas las mujeres madres que se hallan en esta novela son configuradas en función de ser madres de, además de que aparecen como principales responsables de la difusión de un discurso racista abierto y explícito; así como malas madres, a excepción de Aminga, que rechazan a sus hijos o nietos por sus rasgos fenotípicos. Es decir, estas mujeres son vistas desde los ojos masculinos no solamente como portadoras de una genética contaminada e impura que trae consigo la negritud, que son además racistas y malas madres, sino también como mujeres vanas, preocupadas siempre por las apariencias y el qué dirán.

Niñas y racismo: la diferencia incómoda

Dentro de la novela se encuentran tres niñas: una niña con la que Charles se cruza en la calle, una niña compañera de escuela de Charles y Ester en su infancia. Todas estas niñas se caracterizan por ser blancas, en términos fenotípicos o culturales. Veamos. Charles acaba de entrar en crisis, pues acaba de verse en el espejo y ha visto su rostro negro, luego de un altercado sale corriendo y escucha: “Una niña gritó con rabia, ‘negro desgraciado’” (Duncan 31). Si bien no se nos da ninguna descripción de esta niña, sabemos que en ese momento Charles se encuentra aún en San José y el discurso de la niña corresponde al del centro cultural hegemónico.

Del mismo modo que el discurso de la Ester niña, la cual “no quiso a los negros” (Duncan 101), gracias a la desdeñable educación que le dieron su prima Magdalena y la empleada doméstica, quienes le azuzaron un gran temor hacia Abrahams, “el negro jardinero” (Duncan 102), diciéndole que él le iba a comer y que además era sucio. Ya en el colegio, el odio de Ester hacia los negros se agudizó al tener de compañero a uno.

De modo distinto, la niña que compartió el aula escolar con Charles no es portadora de este discurso abiertamente racista sino que es la que insta la diferencia. Esta niña es “hermosa de ojos celestes y cabellos rubios” (Duncan 114) y lanza una pregunta a la maestra: “Niña, ¿por qué él es tan negro?” (Duncan 114), recayendo sobre la mujer el papel de diferenciadora y distanciadora, mismo que se complementa con la tardía y poco convincente respuesta de la maestra:

La maestra por su parte fue incapaz de actuar en forma natural. Cuando habló, ya era demasiado tarde para que no comprendiéramos que algo estaba terriblemente mal en el mundo, desde que una diferencia que ninguno de nosotros había provocado, nos dividía, superando los vínculos de cariño que nos habían ligado durante todos estos años.

Era evidente que la maestra tampoco se atrevía a definir a Walker. Y dijo con un agudo tono de disculpa: todos somos iguales ante Dios. Y descubrimos a ciencia cierta que ante los hombres sí éramos diferentes (Duncan 114).

A parte de la feminización del racismo, que al ponerse en boca de niñas obtiene un carácter original, es decir, inicial: desde la más tierna infancia las niñas son racistas. Resulta alarmante el hecho de que las personas más jóvenes dentro de la novela tengan el mismo discurso racista de las personas de mayor edad, lo cual da cuenta de la gravedad del racismo en nuestro país. Por otra parte, el discurso de estas niñas-hijas, es congruente con el señalado en el apartado anterior con respecto a las mujeres madres, dando como resultado que la mujer tenga el papel de generadora, difusora y continuadora del racismo. No se evidencia la doble opresión de la mujer envuelta en el sexismo y el racismo, sino que se le responsabiliza de este último, pues en última instancia si Charles es un mulato que reniega de su origen negro y Ester una *blanca* que se encaprichó con un mulato ardiente, la crianza que han recibido, patriarcal y racista, a cargo de sus madres ha sido un factor fundamental.

Mujeres dichas: Mill, Nabe, Ruth, Clarita de Duke, Victoria, Engracia, Dora París y Magdalena

En concordancia con la tónica señalada hasta el momento con respecto a las mujeres ya analizadas, este grupo de mujeres también son dichas por la voz masculina del protagonista y la mayoría conforman el camino escalonado hacia el blanqueamiento que Charles traza de Lorena Sam hacia Ester Centeno, a excepción de Clarita de Duke y Nabe Bowman que como veremos no tienen ninguna relación íntima, sentimental o

carnal con Charles. Ahora bien, la valoración de estas mujeres se encuentra determinada por su procedencia étnico-cultural y socioeconómica, pues Charles busca el modelo de mujer que ya hemos señalado: blanca, joven, bella y aristocrática, que le dé legitimidad como varón blanco entre los blancos.

Mientras Charles se encontraba en Limón, casado con Lorena Sam, tiene “un desliz” (Duncan 151) con Mill, mujer descrita como “bonita, de pelo algodónado y caderas rítmicas” (Duncan 151). Nuevamente, la visión que se tiene de la mujer negra es fragmentada y estereotipada. Debido a este *desliz*, Mill es vista por Lorena como “una coja estúpida, idiota y sometida” (Duncan 84), mostrándonos al estereotipo de las mujeres en rivalidad por un hombre y la visión sesgada de Charles como hombre absolutamente machista quien trata su infidelidad como *un desliz*, mientras que cuando Lorena es drogada y violada por Cristian, él la culpa por dejarse embarazar de su enemigo y le propina una “paliza” (Duncan 83).

Otra de las mujeres negras limonenses es Nabe Bowman, con quien Charles no tiene ninguna relación íntima o sexual, porque es la esposa de su principal enemigo Cristian. El narrador en tercera persona es quien nos describe a Nabe como “figura de carbón encendido” (Duncan 55) por su piel negra y el estereotipo de mujer negra ardiente. Como se puede ver, la mujer negra siempre está asociada al objeto de placer sexual, sea que su descripción se haga de manera fragmentaria o no.

Durante la agonía de Lorena, se da una confrontación entre Ruth Viales y Clarita de Duke. Ruth aparece como hija de un obeahman y por tanto cree firmemente que a Lorena la mató un dopí, explicación demasiado “mágica” (Duncan 41) para Charles. Además, en un pasaje posterior es dibujada como una mujer ignorante que desconoce la diferencia entre “burguesa y turquesa” (148). Mientras que Clarita, enfermera del pueblo es vista, como su nombre lo indica, como la claridad mental, la racionalidad occidental a la que Charles cede, dejando de lado “el mundo mágico de sus padres” y su “cosmogonía” (Duncan 42). Aunque a un final esta racionalidad será inútil e inoperante para salvar la vida de Lorena, quien muere en San José, en manos del reconocido doctor Centeno, director del Hospital Nacional.

Hablemos ahora de Ruth, Engracia y Victoria. Estas tres mujeres son frecuentadas al mismo tiempo por Charles, una vez muerta Lorena. Ruth es vista como la amiga de la familia, que cuenta con la alcurnia que le otorgan el ser hija de un obeahman y estar entrada en años. De su físico se dice que tiene un “pelo negrísimo” (Duncan 43), que “no es bonita” (Duncan 148), pero es agradable y además ha sido fiel a sus amigos y aferrada a la creencias de su pueblo. En términos sexuales, Charles la define como “montaña”, mientras que a Engracia Peña la describe como “volcán” (Duncan 143).

Engracia es descrita como “una mujer exótica de Grecia”, con “piel blanca” y “cabellera de maíz” (Duncan 139-140), pero a pesar de su blancura y clase social no califica para Charles porque es una mujer casada y no pertenece al centro cultural hegemónico, mientras que Ruth es una mujer negra, tanto étnica como culturalmente

hablando y además entrada en años. Victoria por su parte es descrita de acuerdo con el retrato de la mulata sensual: “cuerpo esbelto, rostro sudoroso, labios rojizos, figura atlética y cintura llamativa” (Duncan 145) y como madre modélica: “mujer ejemplar, buena madre, gran mujer” (Duncan 143). Destáquese aquí que la Victoria sensual es anterior a la Victoria madre del único hijo de Charles y que por tanto este le niega la posibilidad de ser una mujer madre y sexualmente atractiva, ambas categorías son excluyentes una de la otra.

Ya en San José, Charles se relacionará con otras mujeres, agregando al modelo femenino buscado (mujer blanca, adinerada, joven y bella) la característica de ser una mujer *de bien y en su lugar*. Por ejemplo, Magdalena, prima-hermana de Ester Centeno es vista por Charles como “un vaso de agua” (Duncan 14) para un sediento, es decir, nuevamente una visión de la mujer como una alimento comestible y pasajero de modo similar a la *copita de helados*, incluso podríamos decir que estas dos son de igual extracto socioeconómico: pertenecen al mismo barrio aristocrático; sin embargo, Magdalena es adoptada y es una mujer que carga con el estigma de su nombre: frecuenta los bajos mundos de la pandilla del Puma y está involucrada en asuntos de drogas. Charles no solo busca una mujer blanca, joven y bella, sino *buend*⁸ y de alcurnia verdadera que lo convierta en un hombre de prestigio en medio del centro hegemónico cultural autoconfigurado blanco.

Es por esto último que una mujer como Dora París, a pesar de ser de “mejillas rosadas”, o sea, blanca, no cumple con los requisitos que le proporcionen a Charles ese prestigio, pues tiene “ojos achinados”, “azabache” y “labios ardientes” (Duncan 26) y además, aunque sea josefina, Charles la ve como una mujer encadenada a su religión evangélica que le prohíbe bailar y beber. Aunque, más allá de las prohibiciones evangélicas, el factor religioso en sí se convierte en otra característica del modelo de mujer anhelado por Charles, pues para cumplir con los requisitos del centro hegemónico cultural es necesario que se trate de una mujer católica como lo será Ester. Tal y como señala Ramírez hay en esta escalada de mujeres que hace Charles un claro propósito de ascenso racial y económico, además de un proceso de introducción al centro hegemónico cultural josefino. Es interesante observar la importancia que se le otorga al factor socioeconómico, pues las mujeres blancas no aristocráticas son construidas en el texto de la misma manera que las mujeres negras: como objeto sexual de placer para el hombre. Mientras que Clarita, única mujer hasta el momento, ligada a la racionalidad no es cosificada, no tenemos de ella ningún atributo físico, negándosele a la mujer la posibilidad de poder ser inteligente y bella.

⁸ Es preciso recordar aquí que de acuerdo con Manero, en el canon corto petrarquista de la lírica española del siglo XVI, “la belleza corporal es signo visible de la perfección moral de la dama, traduce y anticipa su virtud” (258).

Mujeres en contraste: Ester Centeno y Lorena Sam

Las dos mujeres que se encuentran en los extremos del proceso de blanqueamiento de Charles son Lorena Sam y Ester Centeno. Lorena, primera esposa con quien vivió en Limón y Ester, segunda esposa con quien vive en San José. Estas dos mujeres constituyen el principal contraste entre la mujer negra y la mujer blanca y tienen la particularidad de que debido al vínculo más cercano con Charles no solamente son dichas por él, sino que en pequeños momentos se les cede el habla.

Ester: de niña racista a adulta “tolerante”

Como se señaló anteriormente, Ester fue una niña racista. Sin embargo, en su proceso de madurez, va dejando ese discurso de lado o al menos ocultándolo, al punto de que al conocer a Charles dice haber descubierto en él una profunda humanidad. A pesar de ser una mujer con educación, el narrador en tercera persona la hace ver como una persona sesgada, pues aunque ha leído sobre la historia de la esclavitud y sobre el doctor King, prefiere quedarse con la idea de que “el negro desciende del mono” y es un ser “permanentemente inferior” (Duncan 107). Lo cual queda bastante claro cuando ella emprende ante su padre la *defensa* de Charles: “Charles es como el fuego”, “es una persona extraña; no es ni negro, ni blanco. Está más allá de esas definiciones. Tal vez sea satánico: una mezcla extraña en todo caso” (Duncan 111), primero lo liga al estereotipo del negro ardiente e hipersexual y termina tachándolo de satánico por ser una mezcla, en congruencia con el discurso de los conquistadores españoles que satanizaron lo híbrido o mestizo.⁹

La Ester adulta parece haberse encaprichado con Charles: “Charles es como el fuego. Una huye porque el fuego quema. Pero una necesita el fuego, papá. Las llamas lo arrasan todo, pero una necesita el calor que dan” (Duncan 111) o estar con él por haberla salvado de una violación, como argumenta el doctor Centeno. A pesar de que Ester parece entrever que realmente su matrimonio se debe al blanqueamiento que Charles busca, pues al verse en el espejo ella se nota verdaderamente demasiado blanca, anhela que el conferencista no tenga razón; pues como blanca aristócrata ha debido ir en contra de sus amistades y su familia para casarse con un mulato y ahora dentro de esa institución patriarcal que es el matrimonio católico y sujeta a las estrictas normas sociales que rigen su posición, está condenada a permanecer con él a pesar de todo, es aquí donde ella interviene: “no quiero que me dejés”, “todos estamos encadenados. Son cadenas de Dios” (Duncan 163). Pues dentro de su círculo social sería sumamente reprochable ser dejada por el marido, máxime por un marido mulato considerado inferior en todos los sentidos.

⁹ Pisonero señala que la monstruosidad “es producto del peor de los pecados: la mezcla, la unión sexual con el otro inferior, o bien con lo superior maléfico (los demonios)” (75). Y Bello apunta que la demonización constituye una de las formas de deshumanizar al otro (Cf. 17).

Ester está atada a la sociedad patriarcal y racista en la que vive, y Charles la describe para él como “atadura” y “malecón” (Duncan 9). En cuanto a la descripción que de ella hace Charles, es destacable el hecho de que si bien no presenta una visión fragmentada, sí hay una cosificación clara al señalar que “el cuerpo de Ester” (Duncan 9) es la plenitud de su existencia, su concreción. Ester no es tomada como mujer-persona, sino como cosa-objeto que legitima su nuevo estatus social, tal y como se muestra durante su ingreso al Teatro Nacional: Ester es un objeto de exhibición, un trofeo para mostrar en sociedad.

El retrato de Ester es particular porque además del aspecto físico: “porte distinguido”, “elegancia griega”, “grandes ojos”, “ligeros rasgos germánicos”, “dedos delgados”, “mejillas rosadas”, “cabellos de trigo” y “ojos celestes” (Duncan 10-11), se incluye la historia de su linaje y alcurnia que no tenemos en la descripción de ninguna otra de las mujeres explicada tan detalladamente. Asimismo, es una mujer a la que se le dan calificativos que van más allá de lo físico: “pericia”, “inteligente” y “simpática” (Duncan 10-11), siendo de suma importancia el hecho de que se destaque su inteligencia, aunque no haya ningún recuerdo o anécdota que lo apoye.

Lorena: la mujer “indomable”

Lorena Sam es vista por Cristian Bowman como un mero objeto sexual para su uso, pues este teje un ardid para violarla. Sin embargo la visión que Charles tiene de ella es bastante similar, en tanto que al ser ella violada y quedar embarazada se convierte en objeto de deshonor para él y le propina una paliza (Duncan 83). Por otra parte, Charles la describe como “figura clara de mulata y pelo crespo” (Duncan 124), y sobre todo como una mujer de “espíritu indomable” y “voluntad de acero” (Duncan 123), aspectos estos últimos que la acercan más a la libertad nunca vislumbrada por Ester.

Asimismo, cuando Lorena tiene la palabra expresa a su padre lo siguiente respecto al matrimonio: “es que, papá... si me caso va a creer que es dueño mío y va a hacer lo que le dé la gana conmigo. Yo no quiero sentirme amarrada a nadie y de todos modos ya soy su mujer” (Duncan 82). Como se puede observar el concepto de matrimonio que maneja Lorena es negativo porque le restringe su libertad como persona y además, expresa también una libertad sexual que Ester no tuvo, pues la cultura y la sociedad en que vivía le exigían conservar su virginidad. De este modo, Lorena se configura como una mujer de pensamiento mucho más abierto y avanzado que Ester. Mientras que en términos físicos, resulta interesante que su descripción se ajuste más a la ya mencionada del busto del Renacimiento español, con la salvedad de que incluye sus pies y que siendo una mujer negra, no se muestra en ningún caso una visión estereotipada de su cuerpo hipersexuado a través de los pechos y la cintura, como sí es recurrente en las descripciones de otras mujeres negras-mulatas.

Otro aspecto importante del pensamiento de Lorena es el hecho de que ella sí tiene la capacidad de relacionar el proceder de un negro que odia a su misma gente,

como Cristian, con el blanco esclavista (Duncan 88-89), cosa que Charles al concluir la novela no ha sido capaz de ver en sí mismo. En este sentido Lorena aparece como una mujer de pensamiento más profundo que Ester y con mucha más claridad para comprender las situaciones que el mismo Charles.

Conclusiones

Como se pudo ver, prima en *Los cuatro espejos* una visión negativa de la mujer, ya que si se trata de mujeres negras-mulatas o blancas de clase baja estas son construidas discursivamente como objetos de uso pasajero para el hombre, mientras que las mujeres blancas, de clase alta y buenas son construidas también como objetos, pero ya no tanto de placer, sino de exhibición.

Al parecer, la mujer blanca de clase alta, cuyo retrato coincide con el busto femenino elaborado por el Renacimiento español en su idealización de la amada, se acerca a la figura de la mujer ángel, pues se trata de una mujer pura, virginal y bella. Mientras que por el contrario, la mujer negra-mulata o la mujer blanca de clase baja es representada por una mujer demonio o mujer fatal, ya que su característica principal es encender el fuego de la lujuria en los hombres, por tanto ella misma carga con la culpa de provocar al sexo masculino, a quien deben exculparsele todas las infidelidades, ya que no es su responsabilidad, sino de estas malas mujeres.

Ahora bien, siendo que al final de cuentas se trata a todas las mujeres como objetos, diferentes, pero objetos al fin, resulta fundamental señalar el hecho de que la mujer siempre es descrita en términos de su apariencia y muy rara vez considerando sus sentimientos y sus pensamientos.

En conclusión, dado que se tiene a la mujer por objeto, no resulta extraño que Charles las utilice como instrumentos de ascenso étnico-cultural y socioeconómico. Pero, pese a que la figura de Ester se configure hacia el final de la novela como superior a Charles y encarne la figura del conquistador al encadenarlo con cadenas religiosas, ciertamente su función de encadenante le viene dada por una sociedad racista y patriarcal que ya la ha condenado por casarse con un mulato y probablemente la lapide si este la deja, lo que la hace aceptar su papel de instrumento de legitimación de Charles. Por esta razón, en términos de libertad, el que Ester encadene a Charles no la hace más libre que él, ambos están sujetos a dos sistemas de dominación: sexismo y racismo. Sin embargo, conviene tener presente que como bien destaca Grosfoguel, que el racismo es “una jerarquía global de superioridad e inferioridad sobre la línea de lo humano que ha sido políticamente producida y reproducida como estructura de dominación durante siglos por el ‘sistema imperialista / occidentalocéntrico / cristianocéntrico / capitalista / patriarcal / moderno / colonial’” (93). Y que

las personas que están arriba de la línea de lo humano son reconocidas socialmente en su humanidad como seres humanos con subjetividad y

con acceso a derechos humanos/ciudadanos/civiles/laborales. Las personas por debajo de la línea de lo humano son consideradas sub-humanos o no-humanos, es decir, su humanidad está cuestionada y, por tanto, negada (93).

Donde los sujetos localizados en el lado superior de la línea de lo humano viven en lo que Fanon llama la 'zona del ser', mientras que aquellos sujetos que viven en el lado inferior de esta línea viven en la 'zona del no-ser'" (94), de manera que "la raza constituye la línea divisoria transversal que atraviesa y organiza las relaciones de opresión de clase, sexualidad, y género a escala global". Si bien la interseccionalidad de estas relaciones de dominación (feministas negras) o la colonialidad (Quijano) se da en ambas zonas del mundo, Fanon señala que la

experiencia vivida de las diversas opresiones y la manera particular como ocurre la interseccionalidad es diferente en la zona del ser en comparación con la zona del no-ser. En la *zona del ser*, los sujetos, por ser racializados como seres superiores, no viven opresión racial, sino privilegio racial. [...]. En la *zona del no-ser*, debido a que los sujetos son racializados como inferiores, ellos viven opresión racial en lugar de privilegio racial. Por tanto, *la opresión de clase, sexualidad y género que se vive en la zona del no-ser es cualitativamente distinta a como estas opresiones se viven en la zona del ser* (Grosfoguel 94. El destacado es mío).

De manera tal que, la opresión que vive Ester en el sistema patriarcal que habita, dentro de la zona del ser, no es equiparable de ningún modo con la opresión que Charles experimenta en la zona del no-ser.

Por su parte, Lorena, quien tiene un concepto claro del matrimonio como institución que le coarta su libertad, aunque finalmente termine casada con Charles, pareciera ser una mujer con mucha más libertad que Ester, sobre todo por el alcance de sus pensamientos: puede ver en Cristian al esclavista, puede reconocer en su gente que el mal viene del conquistador que los azotó por tantos años, cosa que no ocupa a ninguna otra mujer de la novela. Las figuras maternas son reproductoras del discurso racista y formadoras de hijos e hijas racistas y disconformes con sus orígenes, nunca se detienen a cuestionar el sistema, del mismo modo que Charles nunca vislumbra que se ha transformado culturalmente en un blanco racista.

WORKS CITED

- Acosta Rodríguez, María Eugenia. *Lo estructural y lo psicológico en: Los cuatro espejos y El negro antillano: inmigración y presencia*. Tesis. San José: Universidad de Costa Rica, 1984.
- Bello Reguera, Gabriel. "De la demonización al racismo (sobre la deshumanización del otro)". *Criterio Jurídico* 2 (2008): 9-24.
- Cordero Solís, Nuria María y Álvarez Velázquez, Rocío. *Los cuatro espejos como un relato de identidad*. Tesis. San José: Universidad de Costa Rica, 1978.
- Del Valle, Sandra. "Pasar por blanca". En: Cotidiano Mujer y AFM. eds. *Desafíos feministas en América Latina: la mirada de las jóvenes*. Montevideo, 2009: 87-96.
- Duncan Moodie, Quince. *Los cuatro espejos*. San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- Gallers, Anita. "'Un ser que una vez quiso ser hombre': Sexuality and Racial Identity in Quince Duncan's *Los cuatro espejos*". En: Gallers, Anita. *Eslavement and masculinity in Afro-Hispanic Narrative*. Tesis. Yale University, 2000: 164-217.
- Grosfoguel, Ramón. "El concepto de racismo en Michel Foucault y Franz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no ser?". *Tabula Rasa* 16 (enero-junio 2012): 79-102.
- Manero Sorolla, María del Pilar. "Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento". *Cuadernos de Filología Italiana* (2005): 247-260.
- Manzanares Rubio, Sara. "'Passing for white': Blanquitud y performatividad en la obra de Yinka Shonibare". *Revista Forma* 02 (2013): 83-93.
- Martin Ogunzola, Dellita. "Invisibility, Double Consciousness and the Crisis of Identity in *Los cuatro espejos*". *Afro-Hispanic Review* 2 (1987): 9-15.
- Persico, Alan. "Quince Duncan's *Los cuatro espejos*: Time, History and New Novel". *Afro-Hispanic Review* 1 (1991): 15-20.
- Pisonero, Carmen Gaona. "Estrategias conceptuales de integración desde la Antropología: las 'otredades monstruosas' contra el racismo". *Sphera Pública* 3 (2003): 67-84.
- Ramírez Caro, Jorge. "Mujer blanca y mujer negra: fascinación, exotismo y discriminación étnico-cultural en las letras costarricenses". *Repertorio Americano* 24 (2014. En prensa).
- Salas Zamora, Edwin. "La identidad cultural del negro en las novelas de Quince Duncan. Aspectos temáticos y técnicos". *Revista Iberoamericana* (1987): 377-390.
- Valverde Alfaro, Elena. "*Los cuatro espejos* de Quince Duncan y la representación del sujeto subalterno afrocaribeño". *Revista Pensamiento Actual*: Vol. 7, N 8-9 (2007), pp. 55-63.
- . "Dominican-American Writers: Hybridity and Ambivalence." *Forum On Public Policy On Line: A Journal of the Oxford Round Table*, 2007. 1-16. Web <http://www.forumonpublicpolicy.com/archivespring07/valerio.pdf>

- . "Dominican-American Literature." In: *Encyclopedia of Latino Culture: From Calaveras to Quinceañeras.* Ed. Charles M. Tatum. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2014. 582-91. Print

Poética de la liberación en Shirley Campbell Barr¹

Silvia Solano Rivera

Universidad de Costa Rica

Jorge Ramírez Caro

Universidad Nacional de Costa Rica

Abstract: Analizamos la poética de Shirley Campbell en relación con los sujetos afrodescendientes frente a la historia asumida desde su propio cuerpo. Hacemos un acercamiento étnico-cultural a su obra (1988-2013). Prestamos principal interés a su visión de la historia, la identidad y la cultura de la negritud, en total ruptura con la visión colonialista, racista y sexista: nos encontramos ante un yo que asume el imaginario étnico-cultural impuesto por el eurocentrismo para reeditarlo y subvertirlo en beneficio de una poética ética y política de liberación. Así queda patente en el análisis que realizamos de su poema “Liberada”. El lector encontrará, además, algunas herramientas metodológicas para leer críticamente textos literarios.

Keywords: poesía costarricense, Shirley Campbell, poética de la liberación, descolonialidad, feminismos negros.

No es fácil para una persona negra promedio decir y gritar a los cuatro vientos que es rotundamente negra. Eso implica decirse a una misma soy hermosa, me amo tal cual soy, amo mi piel, mi pelo, mi historia... Eso es lo que quiero decir, SOY. Eso es lo importante. Me amo porque soy. Cuando yo me acepto y me amo, estoy lista para luchar y unirme a otras que luchan.

Me cansé de ser lo que otros querían que yo fuera. Me cansé de ser llamada, catalogada, enumerada y nombrada.

Shirley Campbell

¹ El artículo forma parte del libro “Lectura étnico-cultural”, completamente inédito.

La literatura costarricense empieza siendo la literatura del Valle Central, escrita por literatos de la oligarquía liberal blanca, reunidos bajo la Generación del Olimpo. Ese vallecentrismo literario es legitimado por la primera *Historia de la literatura costarricense* (1957) y perpetuado en *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense* (1978), *La casa paterna* (1993), *Cien años de literatura costarricense* (1995), *Breve historia de la literatura costarricense* (2008) e *Identidades literarias* (2014). Estos trabajos de distinguidos investigadores y catedráticos de la Meseta Central solo mencionan la literatura costarricense escrita en español y dejan por fuera la literatura afrocaribeña escrita en inglés y bilingüe. El único autor digno de unas cuantas líneas en *Cien años*, *Breve historia* e *Identidades literarias* es Quince Duncan, a razón de los premios nacionales que lo han visibilizado y por ser docente en una universidad estatal. Mientras la poesía negrista abunda en América Latina y el Caribe, en Costa Rica son muy pocos los escritores consagrados que dedican un poema a los negros: Max Jiménez, Francisco Amighetti, Joaquín Gutiérrez y Abel Pacheco. La representación de los afrodescendientes por estos escritores del Valle Central autoconcebidos blancos no dista en nada de la imagen que encontramos en los escritores homólogos del resto del continente. Es por esta razón que conviene que volvamos la mirada hacia las poetas afrocostarricenses para poner de relieve la autorrepresentación, contestación y subversión del imaginario estético que los escritores negristas han hecho de los afrodescendientes. Para tal efecto, hemos escogido la poesía de Shirley Campbell Barr. Mientras en los textos de los escritores del Valle Central los negros son objetos del discurso blanco, en los poemas de Campbell aparecen como sujetos de su propio discurso, contestando y desenmascarando el discurso blanco. No estamos ya ante los negros tenidos como extranjeros (“chumecas”), sino ante afrocostarricenses que se asumen como tales.

Para quienes sabemos cómo han sido representados los negros en la poesía negrista, el abordaje de la poesía de Campbell nos permitirá contrastar la visión que tienen los vallecentristas “blancos” con la que tienen los afrodescendientes sobre sí mismos y sobre los vallecentristas, en particular, y el mundo euroccidental, en general. En consecuencia, con este cambio de foco deseamos saber: 1) Cómo se conciben y se representan a sí mismos los sujetos afrocostarricenses; 2) cuál es la posición de Campbell frente a la construcción identitaria asignada por el imaginario de los escritores vallecentristas “blancos” y del euroccidentalismo, y 3) qué respuestas da sobre la concepción de la historia, de los valores y de sí misma. Para responder estos interrogantes nos fijaremos en sus poemarios *Naciendo* (1988), *Rotundamente negra* (1994), *Palabras indelebles* (2011) y *Rotundamente negra y otros poemas* (2013).

1. Rotunda indiferencia: Shirley Campbell en la crítica

La indiferencia ha sido la tónica de los especialistas del Valle Central hacia la literatura escrita por los afrodescendientes. En este silencio se filtra la desautorización y desacreditación que sufren los intelectuales y escritores afrodescendientes por parte de la intelectualidad capitalina.² Han sido estudiosos estadounidenses y suramericanos quienes han prestado más atención a los escritores afrocaribeños y afrocostarricenses.

Por ejemplo, Dorothy Mosby señala que la literatura afrocostarricense se puede agrupar en cuatro generaciones, aunque técnicamente son tres si nos atenemos a los criterios cronológicos: a) la primera conformada por los precursores Alderman Johnson Roden (1893-sf) y Dolores Joseph Montout (1904-1920): son afroantillanos, pertenecientes al tercer grupo de migrantes llegados a Costa Rica; representan una identidad británico-antillana, enfocada en la isla de origen; b) la segunda la integran Eulalia Bernard Little (1935) y Quince Duncan Moodie (1940): sus trabajos giran en torno al exilio, la identidad migrante y las tensiones entre la cultura antillana y la hispánica. En Bernard predomina el deseo de conservar la lengua inglesa y recurrir al español para referirse a Costa Rica como nuevo hogar; c) la tercera generación la constituyen Shirley Campbell Barr (1963) y Dlia McDonald Woolery (1965). Esta generación se caracteriza por haber nacido fuera de Limón, en la capital, en medio de la cultura hispánica oficial, razón por la cual la obra de Campbell y McDonald se encuentra en su totalidad escrita en español, no incluyen palabras en inglés o en creole, como Bernard, lo que constituye una distancia frente a esa generación anterior. Mientras que en la generación de Bernard y Duncan, Limón era foco y centro cultural, cuya historia y patrimonio eran puntos para afirmar la negritud, en Campbell y McDonald Limón nunca es nombrado de forma explícita (Mosby, *Place* 169). Junto con un grupo de escritores centroamericanos, “expresan un deseo por la ciudadanía cultural en sus respectivos estados-naciones mientras desmitifican y desmantelan discursos excluyentes de la identidad nacional” (Mosby, *Nuevos*).

Centramos nuestra atención en la poesía de Shirley Campbell por la fuerza con que expresa su conciencia de apropiación de la negritud y la ruptura más contundente frente a la poesía negrista de las generaciones anteriores, además de exaltar la conciencia histórica y desmantelar los prejuicios y estereotipos patriarcales y racistas de la sociedad y la cultura occidentales. A la fecha, la obra de Campbell se concreta en poemarios como *Naciendo* (1988), *Rotundamente negra* (1994), *Desde el principio fue la mezcla* (2007),

² Esa desautorización y desacreditación es más evidente en las polémicas surgidas en torno al racismo en Cocorí. Quienes se adjudican el derecho de definir, entender, leer e interpretar el racismo en los textos literarios son los intelectuales blancos del Valle Central. En cambio, cuando son los afrodescendientes quienes lo señalan y lo denuncian, terminan siendo acusados de acomplejados, subjetivos, incapaces de leer, comprender y superar un problema que solo existe en sus mentes.

Palabras indelebles de poetas negras (2011) que publica junto con McDonald,³ y *Rotundamente negra y otros poemas* (2013). En “Nuevos nómadas”, Dorothy Mosby señala que en *Rotundamente negra* Campbell “forma enlaces implícitos con los pueblos afrodescendientes de las Américas y la Diáspora a través de temas locales que son también temas globales”, lo cual es otro modo de nombrar y afirmar “la diferencia étnica y cultural dentro de las fronteras nacionales” (Mosby, *Nuevos*).

En *Place, Language, and Identity in Afro-Costa Rican Literature* (2003) y “Writing Home: Afro-Costa Rican Women Poets Negotiating Limón and San José” (2007), Mosby se ocupa de *Naciendo* y *Rotundamente negra*. Destaca que estos poemarios revelan un feminismo consciente, preocupado por la paridad de género y por la equidad étnico-racial. Este feminismo se manifiesta a través de una equidad sexual en el uso de lo erótico como fuente de poder y a través del empoderamiento de las mujeres en varios roles sociales, como transmisoras de cultura y de un compromiso con un linaje histórico femenino. Además, añade Mosby, la voz poética se localiza a sí misma en un largo linaje de generaciones de mujeres negras que, a partir de ahí, inician su empoderamiento. Para entender su feminidad y su negritud, Campbell lleva su compromiso a la intersección de la historia, el género y la etnicidad (Mosby *Writing* 208-209).

Para Mosby, *Naciendo* es un poemario que aborda el retorno a los orígenes, retorno propiciado por el color de la piel, que como marca de identidad establece un vínculo con la historia de los afrocaribeños en Costa Rica. Según ella, el poemario estaría dividido en tres partes: la primera centrada en un retorno a los orígenes más abstractos, caracterizados por tres epígrafes de tres figuras literarias canónicas, de las tres lenguas del Caribe: Claude McKay (Jamaica), Nicolás Guillén (Cuba) y Aime Cesaire (Martinica), quienes tienen en común el reclamo por la reivindicación de la historia; la segunda parte se acerca más a una identidad concreta y afrocostarricense, posee un epígrafe de Duncan y remite a imágenes de tierras costeras y al carnaval de Limón; la tercera parte aborda hombres y mujeres, la intimidad, la maternidad y la heterosexualidad... (Mosby, *Place* 174).

Rotundamente negra contiene reflexiones íntimas y subjetivas sobre etnicidad, historia, sexualidad, amor y maternidad.⁴ A juicio de Mosby, este poemario se divide en tres partes: la primera, “La tierra prometida”, la conforman diez poemas dedicados a la maternidad, los niños y su creatividad; la segunda, “Ahora puedo gritarlos”, constituida por once poemas que presentan la agonía y el éxtasis de la sexualidad entre los amantes, y la tercera, “Rotundamente negra”, integrada por trece poemas “que son afirmaciones de la diferencia étnica con una preocupación maternal por la continuación de la herencia

³ Los poemarios de Dlia McDonald Woolery son: *El séptimo círculo del obelisco* (1993), *Sangre de madera* (1994), *La lluvia es una piel* (2002), *Pregoneros de la memoria* (2004), *Instinto tribal* (2006), *Palabras indelebles de poetas negras* (2011, junto con Campbell) y *Todas las voces que canta el mar* (2012).

⁴ La misma Campbell ha señalado que su poesía gira en torno a cuatro temas capitales: la negritud, las mujeres, la maternidad y el amor. “Estos temas aparecen ya sea independientemente o entremezclados unos con otros” (en Ramsay 64).

cultural afrocostarricense y la hermandad para las futuras generaciones” (Mosby, *Place* 189).

Felisha Shéree Davis señala que los textos literarios de Luz Argentina Chiriboga y Shirley Campbell Barr ayudan a las mujeres a confrontar el patriarcado. Considera que el valor de la autoestima y la autoafirmación puede ser enseñado por medio de estos textos poéticos que han abierto las puertas a las voces ignoradas. Los textos de Campbell resultan ideales, pues sirven de modelo para el desarrollo de una conciencia negra que permite combatir el aprendido concepto de la belleza eurocéntrica. Las palabras de Campbell trastocan una jerarquía racial y de género, para criticar los discursos nacionales y ofrecer la visión de una América transnacional. Destaca que para Campbell resulta esencial que las mujeres reconozcan a sus ancestros, especialmente a la mujer del pasado, para así tener un sentido de identidad. *Rotundamente negra* aparece como el sustento de la importancia de reaprender la historia, como paso válido y necesario para confrontar el patriarcado. Señala que *Rotundamente negra* es el libro más conocido en la literatura afrohispanica⁵ y que, al igual que otros trabajos de Campbell, articula el empoderamiento a través de la autoafirmación. Además, Shéree agrega que en ellos hay una valoración del cuerpo femenino, un control de la sensualidad y la sexualidad y un uso de lo erótico como poder en la expresión poética.

Mientras la poesía de Campbell es bien valorada por la crítica no costarricense, los estudiosos nacionales que le han dedicado algunas líneas a su poesía ven solo deficiencias, flaquezas y la consideran centrada en pequeñas vicisitudes. Por ejemplo, Magda Zavala, al referirse a Campbell y su *Rotundamente negra*, señala que este poemario se define por una línea poética de perspectiva conversacional, *apenas distinta al discurso cotidiano*, y a veces de una *locuacidad desbordada*, donde una voz femenina se asume como tal para contar *pequeñas vicisitudes*, casi anecdóticas, de la vida de una mujer, su propia vida, por lo que la poesía *parece* a la vez, *autobiográfica* y reivindicativa como género y como etnia (Zavala. El destacado es nuestro).

Zavala no solo hace una valoración estética de la poesía de Campbell, sino también una apreciación ideológicamente sesgada. Se preocupa por descalificar los poemas y restarle importancia a la materia tratada y la ideología patriarcal y racial que desmantelan. Le molesta el tono autobiográfico, como si esa no fuera la tónica de la literatura feminista, que prestigia el hablar de sí y de la experiencia cotidiana para crear una nueva subjetividad desde la cual desenmascarar los sistemas de dominación por condición de género, de etnia y de clase.⁶ Consideramos que la poesía de Campbell, sin

⁵ Llama la atención esta afirmación, porque en el medio literario costarricense la obra de Campbell (y demás autores afro), está invisibilizada. Son más estudiados por críticos extranjeros, como Gordon, 1991; Jones Hampton, 1995; Ramsay, 2003; Mosby, 2003 y 2008.

⁶ Es paradójico que Zavala diga eso en el 2009, cuando en el 2010 señalaba todo lo contrario sobre las modalidades de escrituras del yo: “Cuando empezaba a escribir, al finalizar los años setenta, recuerdo el desdén con que algunos escritores hechos y derechos hablaban del escaso valor de ciertos títulos literarios publicados entonces, por su componente autobiográfico, con observaciones como las

tanto aparejo retórico nombra, expone y denuncia situaciones de exclusión y racismo que, si bien pueden ser muy cotidianas en nuestra realidad costarricense, no consideramos que sean *pequeñas vicisitudes*. Además, calificar la poesía de Campbell como “apenas distinta al discurso cotidiano” o de una “locuacidad desbordada” evidencia el desconocimiento de Zavala sobre los feminismos africanos, y de la cultura africana en general, cuya literatura se fundamenta en la oralidad, aspecto medular en estos feminismos pues en las sociedades africanas precoloniales las mujeres “eran quienes contaban historias a los niños en el ámbito familiar”, eran “excelentes narradoras que actuaban como tales junto a los hombres” (Pérez 41). Campbell rescata esta oralidad y asigna un papel fundamental a las mujeres negras en estas tareas. De igual forma, el comentario de Zavala socaba el carácter reivindicativo del texto de Campbell al atenuarlo con el término “parece”.

Una estudiosa que valora en su justo medio la poesía de Campbell es Consuelo Meza Márquez, quien en su ponencia “La diáspora afrocaribeña en Centroamérica: Identidad y literatura de mujeres” apunta:

expresa una identidad negra y una nacionalidad costarricense, y expone el conflicto entre ambas posiciones culturales intentando comprender lo que el color de la piel representa en relación con la búsqueda de un lugar en el propio país. En perfecto castellano, *su poesía visibiliza el racismo, las desigualdades sociales y las contradicciones en la democracia costarricense. Su obra se escribe desde un cuerpo y una conciencia femenina y propone imágenes de la nación como la mano maternal que guía a los niños para que puedan desarrollar su pleno potencial como ciudadanos de identidad afrocostarricense. La presencia de un linaje de origen matrilineal es fundamental: las imágenes de las abuelas y las madres hacen las veces de la columna vertebral de la familia y de la comunidad* (Meza 4-5. El destacado es nuestro).

Específicamente sobre el poema XIII, Meza anota que “expresa la belleza y el orgullo de sus rasgos en una sociedad en la que la blancura de la piel es exaltada y que en el afán de pertenecer obliga a olvidarse de su historia, lengua y tradiciones” (Meza 5-6).

Para concluir este breve recorrido por la crítica literaria en torno a la poesía de Campbell, subrayamos algunos aspectos: a) la escasa preocupación de la crítica literaria

siguientes: ‘parecen demasiado autobiográficos’, ‘se le sale ahí la vida’, son ‘limitados a lo autobiográfico’. Y esos eran pecados mayores, remitían a la falta de imaginación y de... pudor. Se le trataba, en fin, como ‘literatura exhibicionista’ (por cierto, alguien calificó de ese modo en una página de *Áncora*, uno de mis cuentos, no hace mucho)” (en Fallas xi-xii). ¿Acaso se apropia del desdén patriarcal de los años setenta, que descalificaba la subjetividad femenina blanca, mestiza o indígena, para descalificar y desacreditar desde esa misma lógica la subjetividad de las afrocostarricenses? ¿Por qué lo que es alabado en unas es denostado en otras? ¿Se erige como sujeto blanco-patriarcal para juzgar los pecados de las negras? Zavala materializa la posición de los intelectuales vallecenristas que rivalizan con sus similares caribeños.

nacional por la obra de Campbell; b) en la mayoría de los casos las menciones de la poesía de Campbell son muy breves y poco profundas en sus análisis, ya que la estudian dentro de un conglomerado de escritoras (cf. Zavala 2009); c) sin embargo, el trabajo de Mosby (2003) ofrece un punto de partida que no podemos desdeñar, pues nos señala la intersección de la historia, el género y la etnicidad en la obra de Campbell, lo cual da pie para realizar nuestro abordaje con una perspectiva teórica que contemple esos elementos, y d) es evidente que la crítica literaria vallecentrista parte de un sesgo ideológico cuando se enfrenta con las lecturas y las representaciones literarias de los afrocostarricenses, como si se tratara de legitimar y deslegitimar el modo de escribir y leer literatura en Costa Rica: los “blancos” del Valle Central creen hacerlo mejor que los afrocostarricenses, y por eso los tratan como sus otros coloniales, no admiten que haya ruptura epistémica.

2. La historia a flor de piel: hacia una poética de la historia y del cuerpo

Para llegar a nuestro poema tenemos que pasar por el poemario *Rotundamente negra*, el segundo en la producción textual de Campbell. Este poemario arranca con la búsqueda de la tierra prometida y desemboca en la aceptación de sí misma en su condición de mujer, madre y negra, pero además libre y hermosa. Esa travesía está llena de represiones, censuras, dudas, vacilaciones, miedos, deseos de renuncias y de satisfacer su cuerpo, pero siempre con la convicción de que “juntos vamos a construir otra vez la historia / la nuestra”.⁷ En un principio pareciera que esa “nuestra historia” se circunscribiera solo al ámbito familiar, a la intimidad entre madre e hija (“me encuentro contándote de pronto / que somos negras / y esa es la tarea encomendada / el fin de nuestro camino”, 23), pero poco a poco el yo se va abriendo y agrandando (“yo ya no soy una / sino que soy tres”, 29), hasta identificarse con “las madres con los sexos rotos / con la piel a cuestras / y los hijos suyos pase lo que pase” (36-37) y descubrir que su sueño empata con el sueño de otros (“yo también tengo un sueño / y tiene que ver con Martin Luther King / porque también es negro”, 123) y confraternizar con todas las madres negras que descubren en su sangre la negritud: “descubrí en mi sangre / de pronto una abuela / a una hembra / y una hilera larga / de madres cantando” (129). Descubrirse y aceptarse negra la lleva a identificarse con la historia del pueblo africano, la de sus líderes y las aspiraciones de sus pueblos. Merecen su atención África, Haití y el Sur de Estados Unidos. De los líderes negros recuerda a Mandela, Martin Luther King y Nicolás Guillén. De ellos recupera su piel, su sueño y su lucha.

El proceso de entendimiento y asunción como mujer negra implica una ruptura con el imaginario colonial reinante. Esa ruptura la podemos apreciar en los siguientes versos: “Aclaro que hoy / vengo con pocas palabras / a despojarme de mí misma / a

⁷ Shirley Campbell Barr. *Rotundamente negra*. San José: El Arado, 1994: 17. Todas las citas serán tomadas de esta edición. De ahora en adelante indicaremos entre paréntesis el número de página inmediatamente después del fragmento citado.

declararme madre y negra” y “vengo con todas las palabras / a entenderme negra / mujer” (114). La estrecha relación entre ser *mujer*, *madre* y ser *negra* de hoy supone que el foco de autoconocimiento, su modelo de referencia anterior era exógeno, blanco, no negro. El yo lírico plantea una ruptura frente a dicho modelo en el presente y se asume desde una perspectiva endógena en su triple condición de mujer, madre y negra. Esta relación tan entrañable solo resulta comprensible a la luz de los feminismos africanos, que a pesar de tener diferencias entre sí, coinciden en resaltar la importancia de la maternidad para la cultura africana, que le otorga a la mujer equidad respecto al hombre. La maternidad no es simplemente importante, sino la faceta más importante de la mujer en esta poética de Campbell: “Hoy acepto el reto/ y me declaro/ irrevocablemente/ la madre/ hija/ esposa/ amante/ trabajadora incansable/ y más negra/ de este mundo” (115).⁸

Ese proceso de asunción y aceptación se desprende de una búsqueda en los rostros de otras mujeres en la calle, en las cuales no se encuentra. Solo supera el vacío identitario cuando consigue mirarse a sí misma y halla en su piel su historia, su origen y la razón de su existencia y de su lucha: “me miré la piel con marcas y estrellas / y un color distinto / me miré la piel / con tono oscuro / con un tono inmenso / descubrí en mi sangre / de pronto una abuela / a una hembra / y una hilera larga / de madres cantando / y una tierra negra / sembrada por ellas” (128-129). Este proceso de objetivación posibilita que el sujeto se conozca y reconozca, se asuma y se aprehenda: “me entendí mujer/ una mujer negra” (129). Nótese que es la piel oscura la que posibilita el descubrimiento de la sangre oscura, es decir, la herencia negra que viene vía matrilineal: lo que es negro en la superficie, es negro también bajo ella. No encontramos en la poesía de Campbell esa aceptación a medias de la piel negra como se da en muchos textos latinoamericanos, en los que se admite la piel oscura porque más abajo de ella la persona posee un alma blanca.⁹ En Campbell el yo lírico no necesita tener un alma blanca porque su alma negra es buena y libre. Campbell, al igual que Guillén, rompe con la dicotomía arquetípica eurocéntrica y etnofóbica: blanco-bueno / negro-malo.¹⁰

⁸ Otro aspecto fundamental de observar en este poema es que como señalaba Larraín Ibáñez (2003), el yo lírico se construye a sí, creando una narrativa sobre sí mismo, narrativa que lo define en relación con otras personas significativas. La narrativa sobre sí, se hace patente con los verbos *aclarar* y *declarar*, siempre en primera persona, pues es el yo quien se define y se afirma con sus propias palabras.

⁹ Así lo encontramos en la novela de Alberto Insúa, *El negro que tenía el alma blanca* (1922). Abel Pacheco escribe: “A mi provincia, mi canto y mi esperanza por un mundo que ame *más abajo de la piel*” (Pacheco: 11. El destacado es nuestro). No hallamos en Campbell una piel como frontera entre el interior y el exterior de las personas, sino como encuentro. Tampoco estamos ante la caracterización tan propia de los textos negristas del negro feo, trompudo, bembón, cabezón, con manotas y dedazos, como en Manuel Argüello Mora, Carlos Luis Fallas, Joaquín Gutiérrez y Yolanda Oreamuno.

¹⁰ A propósito del asesinato de Martin Luther King, Evtuchenko había escrito que “su piel era negra, pero con el alma purísima como la nieve blanca”. Nicolás Guillén reacciona ante estas palabras y escribe el poema “¿Qué color?” (incluido en *La rueda dentada*, de 1972) en el que supera esa visión

Esta asunción de sí tiene su máxima expresión en el último poema que le da título al volumen, el más popular, extendido y emblemático de la autora y que vale la pena que reproduzcamos íntegramente para luego comentarlo:

Me niego rotundamente
 a negar mi voz
 mi sangre y mi piel
 y me niego rotundamente
 a dejar de ser yo
 a dejar de sentirme bien
 cuando miro mi rostro en el espejo
 con mi boca
 rotundamente grande
 y mi nariz
 rotundamente hermosa
 y mis dientes
 rotundamente blancos
 y mi piel
 valientemente negra
 y me niego categóricamente
 a dejar de hablar
 mi lengua, mi acento y mi historia
 y me niego absolutamente
 a ser parte de los que callan
 de los que temen
 de los que lloran
 porque
 me acepto
 rotundamente libre
 rotundamente negra
 rotundamente hermosa (pp. 143-144).

En este poema, el yo lírico no solamente lleva su piel cual estandarte “valientemente negra”, sino que, además, presenta una asunción de su cuerpo: rostro, boca, nariz y dientes, que le permite construir su identidad como una mujer negra hermosa,

racializada: “podría decirse de otro modo: / Qué alma tan poderosa negra / la del dulcísimo pastor. / Qué alta pasión negra / ardía en su ancho corazón. / Qué pensamientos puros negros / su grávido cerebro alimentó. / Qué negro amor, / tan repartido / sin color. / ¿Por qué no, / por qué no iba a tener el alma negra / aquel heroico pastor? / Negra como el carbón” (Guillén: 223-224). Ver el análisis de este tópico en Brewer, 2012.

desafiando y saliéndose del canon de belleza europeo.¹¹ El yo lírico acepta rotundamente cada rasgo de su rostro que ha sido visto por la mirada occidental como motivo de burla y estereotipo.¹² No solo los acepta, sino que los muestra y los lleva con orgullo porque configuran su belleza, que no es la belleza blanca, ni la belleza de aquellos que callan, temen y lloran, aquellos frente a los cuales el yo lírico se distancia, se opone y se autodefine. La asunción que el yo lírico realiza de sí y de su cuerpo le permite posteriormente asumir también su cultura: lengua, acento e historia. Lo que para la cultura occidental es objeto de estereotipos y burlas en la fisonomía negra, esos rasgos son asumidos por el yo como propios y con orgullo. La oposición que vertebra el poema es: me niego a negarme / me acepto rotundamente.

En estos poemas podemos ver cómo el yo lírico femenino plantea la construcción de *una* identidad femenina negra y no *la* identidad femenina negra, pues el yo lírico se autodefine únicamente a sí mismo. Estamos ante un discurso claramente opositor de cara a problemas sociales como el sexismo, el racismo y el colonialismo. Se opone al sexismo, en tanto plantea la autoapropiación del cuerpo femenino, el cual es objetivado para construir una identidad y nunca como objeto sexual para el hombre. La mujer no es dicha, se dice. Se contrapone al racismo al tomar lo negro o la negritud despojada de los prejuicios y estereotipos creados por Occidente para resemantizarlos con cualidades positivas que son motivo de orgullo en espacios privados y públicos. Y confronta el colonialismo, al rechazar abiertamente las imposiciones culturales de una lengua, una historia y unas costumbres ajenas, pues una vez asumida, aceptada y valorada la identidad propia, los patrones culturales hegemónicos blancos y ajenos caen.¹³

En resumen, la identidad se construye en torno a tres ejes fundamentales: la maternidad, la negrura y la cultura, aspectos desencadenados por la asunción del cuerpo. La maternidad se deriva biológicamente del cuerpo femenino, la negrura puede apreciarse únicamente al mirar el cuerpo y la cultura también ejerce su poder sobre él, ya

¹¹ Con este poemario Campbell se distancia de la visión estética de Cocorí, niño negro que se asombra-asusta al verse reflejado negro en el agua, y de Charles, personaje principal de *Los cuatro espejos*, quien no puede ver su rostro en el espejo, porque teme descubrirse negro. Dicho temor se debe al proyecto de blanqueamiento impuesto por la visión eurocentrada de Gutiérrez en el primer caso y de la asimilación del negrismo de Duncan en el segundo. Resistirse a ser negro o a aceptar la negritud es signo de alienación identitaria, de estar cobijado por el halo de la blanquitud como modelo.

¹² Son abundantes en textos literarios y no literarios las referencias a negros “bembones”, “nariz aplastada” y “macanudos”. Ya Guillén lo señalaba en “Negro bembón”. Celia Cruz también ha ayudado a perpetuar estos rasgos del negro y de la negra en sus canciones: “Pa mí tú no eres na / tú tiene la bamba colorá / Canta tu rumba, baila tu son, / tu guarachita y tu danzón ay! / Pa mi tu eres na' / tu tiene la bamba colorá” (“Bamba colorá”).

¹³ Asimismo, se vislumbra en los poemas algunos rasgos de los feminismos africanos como: la construcción de *una* identidad, el no intentar tratar a las mujeres como una masa homogénea, la ausencia de una dicotomía mujer/hombre, la autonomía de la mujer, la importancia fundamental de la maternidad, incluso cabría decir que en los textos de Campbell se priorizan los asuntos raciales por sobre los de género, lo cual comulga con el *Africana Womanism* (1998), de Clenora Hudson.

sea insistiendo en la justificación de determinadas características o pretendiendo eliminarlas como vimos en el caso del cabello. El hecho de no escuchar las interrogantes de la cultura blanca ni hacer caso a su llamado de eliminar dichas características, propicia la aceptación del cuerpo y la belleza de ese cuerpo, sin avergonzarse de la cultura propia, sino enorgullecerse de ella. Es decir, la asunción del cuerpo conduce a una asunción de la cultura. Y al asumir la cultura propia, la construcción identitaria deja de fundamentarse en los blancos como otros significativos.

La poética de *Rotundamente negra* se construye en dos entornos básicos: la familia y la escuela. En el *ambiente familiar* se inculca el aprendizaje de la historia, tarea que lleva a cabo la madre quien trasmite a su hija lo aprendido de la abuela: “Es junto a mi hija que construyo / esta cotidianidad nuestra / de ser negras como nuestras abuelas / y nuestras madres / esas / las de la historia / las que rociaron de negrura y de pasión a la historia” (42). Son los hijos los que sirven de guía, sostén y motivo para tener fe en la lucha: “Amo a mis hijos / porque con ellos entiendo / que esta piel / hay que amarla a golpes / entiendo que esta piel / tuya / nuestra / se viene ensamblando / desde que no había historia / que esta piel tiene que ver con la esperanza / con el dolor / con los sueños / esta piel negra tiene que ver / con el amor que se siente desde el vientre” (43-44). Se pone de manifiesto el carácter matrilineal de la historia, la centralidad de la madre como fundadora de la historia, la inscripción de la identidad en sus hijos.

En el *ámbito escolar* esta poética se construye en un contexto en el que niños y niñas aprenden a escribir poesía. Se nos proponen dos momentos fundamentales: uno en el que el yo descalifica a los adultos por imponer palabras y temas a niños y niñas: “entendí que nadie / ningún adulto / tenía derecho de inventar palabras nuevas para los niños / que nadie podía decirle a Paula cómo era la muerte” (56); el otro momento tiene que ver con la descalificación de quienes imponen el punto de vista en sus discípulos: “Entendimos juntos / que nadie tenía derecho a decirnos / cómo deberíamos ver el mundo, / que estos poemas desordenados y simples, / eran más poemas que cualquier escrito desde otro rostro” (57).¹⁴ Todo esto tiene que ver con la necesidad de permitir que los demás aprendan y se expresen con libertad, sin imposiciones de ninguna naturaleza, para no seguir reproduciendo la historia oficial y occidental, sino crear una nueva historia: “estamos aquí / haciendo fresca / una vieja historia / haciendo nuestra una leyenda que hasta hoy / creíamos ajena / haciendo nuestros los gritos lejanos” (120). Esto es lo esencial de esta poética de la historia en *Rotundamente negra*, que será retomada diecisiete años después, como veremos más adelante.

Toda esa poética de la historia desea explicar a niños y niñas el significado de ser negros (“los hijos de la inocencia / se preguntan / qué significa ser negros”, 124), de ahí

¹⁴ Por el ambiente pedagógico tanto familiar como escolar en que se desenvuelven niños y niñas, debe aclararse que la condena recae contra los rostros blancos, contra quienes han direccionado el modo de ver, pensar, sentir y actuar de los no occidentales. En ningún momento se autocensura la acción de padres y docentes en el proceso de enseñanza de los hijos. Se condena la imposición cultural, la colonización.

el énfasis que pone el poemario en el color de la piel desde el mismo título. El yo en su calidad de madre tiene la tarea de educar a sus hijos para enfrentar un mundo hostil, excluyente, violento contra quienes son negros.¹⁵ Su deseo es “construir días mejores / que les permitan / a nuestros pequeños negros / vivir con más certeza / que nosotros” (11), a los niños “les advierto de allá afuera / de los que no entienden / el idioma de los seres humanos” (29). En otra parte señala: “Hoy estamos aquí / enseñando a nuestros niños / a caminar sin caerse / a sonreír con certeza. / Ellos / saben como nosotras / lo difícil que a veces resulta / ser minoría ante los demás” (121-122). La razón de esta preparación es que el yo-madre no espera que sus hijos expresen “palabras huecas / acerca de la madre partida y sangrada” (41). La madre quiere que la piel sea una especie de lente epistémico desde el cual acercarse al mundo: “desde que somos tres / miramos el mundo / y los días / con las manos y el amor / de este color” (44).

Esto nos coloca ante la *poética del cuerpo* (y sus derivados como el erotismo, que no vamos a tratar por el momento). Ya adelantamos que la madre tiene el cometido de contarle a sus hijos que “somos negros” (23). Llegar a entender eso no puede ser motivo de vergüenza, porque ser negro es como ser un compañero (138). La razón del yo es llegar a despojarse de sí misma, entenderse y aceptarse como negra: “vengo con todas las palabras / a entenderme negra” (114). Más adelante destaca: “me declaro / irrevocablemente / madre / esposa / hija / amante / trabajadora incansable / y más negra de este mundo” (115). Este proceso de comprensión y entendimiento se concreta cuando dice: “me entendí mujer / una mujer negra” (129) y llena de júbilo exalta aquellas partes de su cuerpo estigmatizadas por la sociedad y la cultura sexistas y racistas del patriarcado: sangre, piel, boca, nariz y dientes: “no reniego de mis ojos / ni de mis labios” (113) y está dispuesta a aceptar que le digan que es negra: “dímelo sin reparos / recuérdame / por Dios / que todos los días / soy tan negra / como la más ínfima de tus lágrimas” (134-135).¹⁶

Esta es la tónica del poema que le da título al volumen, ubicado al final del poemario como cima y bandera de la negritud. El yo responde a los prejuicios y estereotipos que la sociedad occidental, patriarcal y racista han vertido en el imaginario sobre el cuerpo negro de una mujer negra. Esta respuesta empieza con la afirmación de su corporeidad y la apropiación del imaginario occidental para volcarlo, revertirlo y reeditararlo desde la óptica de la negritud: “me acepto / rotundamente libre / rotundamente negra / rotundamente hermosa” (144). Ante ese imaginario estigmatizador el yo es más contundente cuando declara: “me niego rotundamente / a

¹⁵ Existe también un contexto global expresado en los siguientes versos: “el tiempo este / que nos tocó vivir / tiene que ver con soledad, dictadores, / computadoras y guerras” (21).

¹⁶ Shirley Campbell ha declarado lo duro que ha sido para la mujer negra llegar a aceptarse, asumirse negra: “La historia nos ha obligado a avergonzarnos de ser lo que somos, a escondernos detrás de diferentes calificativos y a tratar de pasar desapercibidas para no ser notadas. Se requiere de un largo proceso de interiorización y de autoconocimiento para reconocernos y afirmarnos como personas negras en sociedades como las nuestras. 500 años de historia no pasan en vano” (Ramsay 67).

dejar de ser yo / a dejar de sentirme bien / cuando miro mi rostro en el espejo / con mi boca rotundamente grande / y mi nariz / rotundamente hermosa / y mis dientes / y mi piel valientemente negra” (143). Esta radical afirmación del cuerpo y la piel negros asemejan el planteamiento de Campbell con el de Frantz Fanon cuando este exclama: “¡Oh, cuerpo mío, haz de mí, siempre, un hombre que interrogue!” (Fanon, *Piel* 192). A partir del cuerpo, Campbell cuestiona y desarticula el imaginario eurocéntrico sobre el cuerpo de la mujer negra.

Esta poética de una mujer liberada por la aceptación y asunción de su cuerpo, su color y su cultura la encontramos también en los poemas recopilados en la antología *Palabras indelebles de poetas negras* (2011). Muy directamente relacionado con lo planteado anteriormente, aquí veremos cómo la asunción de la maternidad y del cuerpo, conduce no solo a una asunción de la cultura propia, en general, sino también a la búsqueda particular de la historia. La necesidad de dar con la historia pretende sostener a las generaciones futuras, puesto que ya el yo posee una razón de ser fundada en su piel, su color y su cultura: “debo confesar que no era ni por mí / era más bien por los niños”, “era por ellos / después de todo les pertenecía / desde siempre / desde el principio / y solo habían ido conociéndola en porciones / en retazos / en breves bocados de angustia”.¹⁷ Este proyecto de recuperar la historia pretende superar la fragmentación, la usurpación, la invisibilización y el silencio a que ha sido sometida la historia de los negros por parte de la historia de los blancos, elevada al rango de universal.¹⁸

Esa historia negra será sacada del mismo vientre blanco que se la ha devorado y, para ello, el yo actuará como un inquisidor que recurre a la violencia para hacer confesar a su víctima, de la cual demanda la verdad de los hechos y llamar a los hechos por sus nombres (40-41). Es así como toma a la historia, le amarra los brazos, la mira a los ojos, le patea el vientre y le pega en la cara para que escupa toda la verdad (43). Más adelante dice: “le arranqué a pedazos trozos de cabello / le rompí el vestido / le mordí la cara / le arranqué los dientes / y escupió con sangre toda la verdad” (44). Al final obtiene lo que buscaba: la historia confiesa que la civilización negra fue la primera en la tierra y que de ella se originó todo, pero que “unos cuantos se la apropiaron / y la reescribieron / y la reinventaron / y la rebuscaron / y se la quedaron / ... / la reconstruyeron / con sus propias voces / sus propias palabras / sus propios colores / sus mismas miradas / pero

¹⁷ Dlia McDonald y Shirley Campbell. *Palabras indelebles de poetas negras*. Heredia: Programa de Publicaciones e Impresiones de la UNA, 2011: 38. De ahora en adelante reportaremos la página entre paréntesis inmediatamente después de los versos citados.

¹⁸ El poema “Nuestra historia” plantea el estado en que occidente ha difundido la historia de los negros: “La nuestra no nos llegó en capítulos / ni de menor a mayor / como suele suceder / no nos llegó desde el principio... desde la cuna / desde los primeros días de la escuela / no nos apareció en los libros / o en las sorpresas de los cereales o / esas cosas [...] Ella nos llegó en lenguajes desconocidos / fragmentada / nos llegó interpretada por los enemigos / con sus rostros y sus verdades / se nos entregó sucia... vacía / hecha pedazos / nos llegó en harapos / descalza / acribillada / la recogimos humillada” (50). La historia negra no solo llega fragmentada, sino que no es objeto de difusión por la escuela, los medios y el comercio.

era nuestra / fuimos los primeros en poblar la tierra” (47-48). Estamos ante una ruptura con el eurocentrismo. Esa recuperación de la historia lleva al yo lírico a expresar: “a partir de entonces / ya no somos los mismos / ahora podemos amarnos / sonreír / y vivir / con voces mucho más ciertas / con mucha más certeza” (39). Y más adelante señala: “es que no se puede vivir sin historia / no se pueden criar hijos sin historia” (46). Reaparece la figura de la madre y sus hijos como motivo generador de la búsqueda de la verdad histórica y la figura femenina retoma el papel de transmisora cultural, forjadora de identidades, pero identidades basadas sobre el discurso de sus propios otros significativos, sus ancestros.

Se infiere que la historia eurocéntrica no sirve como discurso para construir la identidad porque excluye al yo lírico y a sus niños, porque niega e invisibiliza el mundo negro, su cultura, su civilización. Para forjar una identidad requieren de la historia que consideran cierta, la que parte de sus otros significativos, sus iguales y no la edificada por la mirada y el modelo blanco, totalmente deshumanizada. Después de ser enjuiciada por el yo, esa misma historia cuenta entre lágrimas “que la humanidad con certeza / empezó en África” (43), verso medular que nos ubica frente a la historia de la humanidad, no la historia africana u occidental, sino la historia universal: África es el origen del ser humano, África que había sido excluida de la historia no solo merece estar incluida, sino que por derecho debe estar en ella.¹⁹ Asistimos así al asesinato de la historia tal como la ha contado Occidente (“yo la sentí muriendo”, 46), porque como ha sido contada no contempla la historia africana. La historia occidental es asesinada porque solo así emergerá la nueva historia. La construcción identitaria no admite verdades a medias, ni falsedades; únicamente la verdad, y en la verdad del yo lírico África es el comienzo de todo.

Si todo empezó en África no hay razón por la cual los blancos sean superiores, no es válido un sistema de castas ni la ideología racista porque los argumentos en los que se cimentó tal superioridad han sido desmantelados: científicamente la historia del ser humano inició en el continente africano y en cuanto a la religión, el poema destaca: “*me habló del pasado / de un crucificado llamado Jesús / me dijo entre súplicas / que buscara en África / toda la verdad / que me remitiera a libros enterrados / a hombres temerosos de ser descubiertos / a falsos testigos / que juraron estar / sin estar*” (45. El destacado es del original). Esto se trae abajo el discurso instaurado por el arzobispo Isidoro de Sevilla, quien en el siglo VIII se refiere a Chus como hijo de Cam (hijo de Noé) rey de los etíopes entrelazando así “la esclavitud de los cananeos con su color de piel negra como somatización del pecado” (Hering 21; cf. Brewer, 2012).

El yo denuncia el hecho de que occidente se apropió de una historia, la desdibujó y la reeditó excluyendo a los negros. Eso queda claro en el poema “Desde siempre” en el que la propia historia le ha sido arrebatada: “La tenía / siempre la tuve /

¹⁹ Recordemos aquí que el *STIWANISM* de Molaria Ogundipe Leslie señala como primera carga obstaculizadora del desarrollo de las africanas, el colonialismo y las relaciones desiguales que existen entre África y Europa.

pero ellos llegaron y se la quedaron / la reconstruyeron / con sus propias voces / sus propias palabras / sus propios colores / sus mismas miradas / pero no era nuestra” (47-48). Nótese que no solo señala el proceso de apropiación, sino también el proceso de blanqueamiento y el cambio de perspectiva que occidente le imprime a la historia: ya no era la historia negra, sino la historia blanca invisibilizando la historia negra. Esto nos ayuda a entender por qué el yo funge como inquisidor en el poema “El encuentro”: se trata de un desquite para invertir los papeles. De ese modo la mujer formadora de identidad cultural aparece rescatando su historia: “Fue necesario que saliéramos / como valientes guerreras a recuperarla / limpiarle las lágrimas / las manos / vestirla de nuevo / llenarla de orgullo / lavar sus rodillas / ... y cuando estuvo lista / la sacamos al sol / y nuestra historia entonces luce hermosa” (50-51).

Encontramos aquí la intersección entre historia y mujer: la historia que se nos ofrece es la rescatada y reconstruida por las mujeres, autoconfiguradas como heroínas y como madres. Esta idea de que la historia es como una madre queda claro en los siguientes versos: “La tenía / siempre la tuve / y crecí sin ella / igual que sin madre / a la intemperie / sola” (48). Esta homología entre madre e historia se da por el papel que, dentro del contexto africano, desempeña la mujer: responsable de la formación cultural y por tanto forjadora de la identidad. Crecer sin historia es igual que crecer sin esa formación sobre la cultura propia que engendra el aprecio por el endogrupo.²⁰ La orfandad histórica que se sufre provoca un desconocimiento sobre lo propio y una vulnerabilidad hacia la aceptación de falsas historias. En síntesis, la historia-madre ocupa un papel primordial en la construcción de esta identidad femenina negra, ya que una madre brinda conocimiento cultural del endogrupo, lo cual favorece el autorreconocimiento y la autovaloración.

Con esta ubicación en la poética de Campbell nos podemos adentrar en el análisis del poema “Liberada”, incluido en la antología *Palabras indelebles de poetas negras* (2011) y en *Rotundamente negra y otros poemas* (2013). “Liberada” es, a nuestro juicio, el mejor poema de Shirley, aunque se haya popularizado más “Rotundamente negra”. “Liberada” plantea la asunción del cuerpo, de sí misma, el color, la historia y la cultura negras para violentar y hacer estallar los prejuicios y estereotipos étnico-patriarcales que la sociedad y la cultura occidentales han inventado alrededor del cuerpo negro de la mujer negra.

²⁰ Volvamos a citar declaraciones de la propia Campbell en relación con el papel de la familia en la forja de la identidad negra: “Mi padre fue siempre una figura fuerte y muy estricto, y nos inculcó mucha seguridad en nosotros mismos, cualidad muy importante creciendo como minoría negra en un país predominantemente latino, que se considera blanco. Mi padre y mi madre hicieron grandes esfuerzos por darnos una buena educación y hacernos personas seguras y orgullosas de nuestra herencia africana” (Ramsay 60).

3. Análisis de “Liberada”

Para el análisis seguiremos la versión más reciente, publicada en *Rotundamente negra y otros poemas* (2013), ya que posee una nueva distribución versal y estrófica, además de una puntuación distinta a la versión de *Palabras indelebles de poetas negras* (2011). Leamos el poema:

Liberada

1. Yo ya no busco razones
2. para mi piel
3. no busco más excusas ni explicaciones
4. para la redondez de mis nalgas
5. o la natural cadencia
6. en mi andar.
7. No justifico ya mi natural agrado
8. por los tambores
9. o la necesidad de mi cuerpo
10. de danzar al ritmo que le toquen.

11. Hace ya tiempo
12. que dejé de explicar antepasados
13. que justifiquen mis labios,
14. mi extraordinaria nariz
15. o la hermosura incólume
16. que me acompaña
17. desde tiempos inmemoriales.

18. No justifico más
19. mis sincretismos
20. mis pasiones o mi sensualidad.
21. Yo ya no otorgo razones
22. para mi ser.
23. Me convertí en mí misma
24. me aprendí
25. soy yo.

26. Tengo certeza de mí misma
27. y de los míos
28. no necesito autorizaciones para ser.
29. No pido ya permisos

30. para vivir.
31. Hoy disfruto con sobrada elegancia
32. mi negrura
33. la llevo con honor,
34. con garbo y distinción.
35. La paseo por parques,
36. mercados y plazas
37. por escenarios y anfiteatros
38. simples coloquios
39. y grandes conferencias
40. con placer me colma el alma
41. el discurso y la vida.
42. Ya no intento disimularla en mi cabello
43. en mi tez
44. o en mis distinguidas alocuciones
45. la aprendí de memoria
46. desde adentro,
47. con historia
48. desde el centro del alma.
49. Por eso,
50. ya no preciso de razones para ser
51. porque me descubrí limpia
52. brillante y victoriosa
53. incólume y probada
54. bendecida
55. batallada
56. negra.
57. Ya no,
58. no preciso razones
59. hoy soy yo
60. liberada (pp. 16-18).²¹

²¹ La numeración es nuestra y tiene fines metodológicos. De ahora en adelante, en lugar de la página, remitiremos al número de verso.

3.1. El paratexto: el título “Liberada”

Como título, “Liberada” nos sugiere cuatro hipótesis: a) La primera, de carácter temporal, nos ubica ante dos momentos de la vida y de la historia del yo lírico: un *antes* cautiva frente a un *ahora* libre; b) la segunda sugiere el estado psicológico en el cual el yo se visualiza sin ataduras, sin trabas, sin límites; c) la tercera tiene que ver con el papel del yo ante la situación presente: remite a un yo como agente pasivo, objeto de liberación, como si dicha libertad no hubiera sido alcanzada-lograda por el yo mismo, sino por otro elemento externo; y d) una cuarta, ubicada en el nivel pragmático: el título sugiere el fin del dominio y el comienzo de una situación utópica, con la que el yo se identifica a gusto y nos invita a hacer el mismo recorrido. Una vez que analicemos el cotexto podremos determinar la relación que se establece entre el título y el cotexto, y apreciar el grado de aproximación que tuvieron las hipótesis generadas por el título.

3.2. El cuerpo del poema o cotexto

Para el análisis del cuerpo del poema, centraremos nuestra atención en cinco aspectos fundamentales que nos ayuden a poner de manifiesto las estructuras textuales: la estructura del texto, el mundo representado, la retórica, el estilo y las estrategias discursivas.

Estructura. Los 60 versos del poema, externamente divididos en seis estrofas, desde el punto de vista temático los podemos organizar en tres partes: a) la primera comprende los versos 1-25 y se refiere a la ruptura del yo frente al pasado y su negación a dar razones y explicaciones sobre su ser y su cuerpo negros; b) la segunda abarca los versos 26-48 y tiene que ver con el descubrimiento, asunción y aceptación de sí que tiene el yo: está orgullosa de su cuerpo y de su negrura; y c) la tercera va de los versos 49-60 y expone las consecuencias morales derivadas de la aceptación de su cuerpo y de su negritud: descubrirse plena de valores, razón por la que no tiene que dar explicaciones de su ser. Desde el punto de vista estructural, puede decirse que el poema posee una estructura circular: abre con un enunciado titular idéntico al enunciado final con que cierra. La única diferencia entre ambos enunciados es que, mientras el primero solo nos sugiere una serie de hipótesis, el final sirve para confirmar algunas y descartar otras, a la vez que nos ofrece un sentido más completo del término, debido a la travesía que tenemos que hacer por el cuerpo del poema.

Mundo representado. En este poema no hay un tú ni un ello al que se dirija el yo. Esto quiere decir que el circuito comunicativo involucra a un yo que habla de sí a sí misma: el objeto sobre el que habla es su propio cuerpo, su ser; el estado en el que se encuentra es posesionada, segura y cierta de sí misma; manifiesta ruptura frente al qué dirán o las sanciones sociales, ya que se ha descubierto, asumido y aceptado a sí misma tal cual es. Estamos ante un yo sin modelo estético externo (dicha exterioridad ha sido negada por conformar el modelo estético blanco, racializador), que deja de ser lo que

otros han dictado para convertirse en sí misma, para ser ella misma (vv. 23-25). En tal caso, el mundo representado está constituido por el mundo del yo y de los suyos, mientras el resto del mundo está anulado en relación con lo que pueda afectar al ser del yo: “no necesito autorización para ser. / No pido ya permisos / para vivir” (vv. 28-30).

Este mundo representado está construido a partir del contraste temporal antes / ahora. En el *antes*, la relación consigo misma no existía o estaba mediada o posibilitada por el discurso ajeno que interfería con una verdadera relación consigo misma, dado que dicho discurso generaba una distancia estética, antropológica y existencial (colonialidades del saber y del ser) que la imposibilitaba a amarse tal cual era, motivo por el cual tenía que buscar razones para justificar, explicar y exponer su modo de ser negra, con boca, nariz, pelo, nalgas, sonrisa, dientes y movimientos no propios del modelo estético blanco. En el *ahora*, el yo se ha liberado de los discursos que controlaban su cuerpo, sus movimientos y su ser. Se pone de relieve todo lo que antes la impidió ser y los calificativos inscritos en su cuerpo: sucia, oscura, derrotada, manchada, maldita, vencida, blanqueada, sin ser, cautiva. En cambio *ahora* aparece limpia, brillante, victoriosa, incólume, probada, bendecida, batallada, negra, es ella misma, liberada (vv. 51-60).

El mundo resultante de toda esta ruptura y desprendimiento de las redes discursivas, estereotipos y prejuicios étnico-culturales es un *mundo utópico* en dos sentidos: a) estamos ante un ser humano indeterminado por las relaciones discursivas y sociales impuestas por la sociedad y la cultura occidentales; b) el yo lírico negro totalmente liberado de los remanentes representativos del imaginario occidental, vaciado de la voz ajena y posicionado en una voz propia que autoconstituye su ser. Esta visión utópica encaja dentro de la poética que reina en el poemario *Rotundamente negra* donde se procura una tierra prometida y se ajusta a los poemas del 2011, donde plantea que “aún se puede empezar todo de nuevo” (“Umbral”, 54), particularmente el poema “Un mundo sin miedo” en el que señala:

No estoy dispuesta a morir
 bajo la bandera de estos hermosos sueños
 que son justamente
 los que quiero vivir
 suficientes antepasados reposan
 por la defensa de los mismos principios
 suficientes ausencias
 tengo impresas en el ayer.
 Sucede que *estamos arribando*
a la era de la vida y la verdad
sucede que se acerca
el fin de los finales tristes

y de las guerras perdidas (57. El destacado es nuestro).²²

Retórica. Dentro de las figuras retóricas predominantes tenemos: la antítesis, la evidencia, la reiteración anafórica y la acumulación. La *antítesis* sirve para contraponer el tiempo presente con el tiempo pasado. Dicho pasado aparece construido negativamente, mientras que el presente se nos plantea totalmente positivo. El pasado está asociado a una serie de valores que ponen de relieve la total y absoluta negación del yo y su ser, mientras que el presente es una afirmación del yo y su ser. Esos “Yo ya no busco”, “no justifico”, “no otorgo”, “no necesito”, “no pido”, “no intento”, “no preciso” y “ya no”, formulados negativamente desde el presente, ponen de relieve la total ruptura con el pasado, su desarticulación y la anulación de su efecto en el presente del yo, pero al mismo tiempo resalta que todo lo que ahora se expresa con un rotundo no, antes se manifestaba con un rotundo sí, que desencadenaba una visión y una experiencia negativas de un yo cautivo, humillado y anulado por sujetarse a criterios ajenos. Antes el yo tenía que razonar, justificar, excusar y disimular su forma de ser ante una sociedad y una cultura que ejercían control y demandaban orden, ajuste y sometimiento a las normas y reglas de la pureza y la superioridad étnico-cultural. Pero ese pasado ha quedado atrás en la experiencia del yo desde el momento en que se asume, se acepta y es ella misma: “yo ya no otorgo razones / para mi ser. / Me convertí en mí misma / me aprendí / soy yo” (vv. 21-25).²³ En esto radica su liberación: dejar de ser otra para ser ella misma.

Dentro de las figuras de pensamiento está la *evidentia* (o *demonstratio*) que sirve para describir personajes, paisajes y cosas (cf. Mayoral, 1994; Beristáin, 1995; Luján, 2000). “Liberada” presenta la descripción física, moral y étnico-cultural del yo, lo cual constituye una *prosopografía*, una *etopeya* y una *genealogía*.²⁴ La descripción física comprende

²² Esa utopía comprende la hermandad y la igualdad de todos los seres humanos, sin distinción de ninguna naturaleza. Así lo dejaba ver en su poemario *Naciendo* (1988): “un día habrá pueblos / oscuros como este / llenos de hombres sonrientes / y sin lágrimas” (33); “intentemos de nuevo ser hermanos / es que los hermanos / lloran juntos las plegarias / mueren juntos en los sueños / gritan fuerte la esperanza / tienen pechos duros / negros, blancos / y llenos de abrazos” (52); “quiero decirte / que a pesar de nuestra / leyenda distinta / a pesar de nuestras lágrimas otras / que a pesar de tu sangre / con otras miradas / que a pesar de todo / somos al fin / los mismos” (54). Expresiones como “restaurarte”, “reconstruirte”, “armarte” y “erguir de nuevo” (50; cf. 61) forman parte también de esta utopía de un yo que quiere nuevas todas las cosas, es decir, “nacer de nuevo” (54).

²³ Prevalece en la poética de Campbell un doble proceso de renuncia-ruptura frente a las estrategias de control y sometimiento que la cultura dominante le impone y un proceso de autoaprendizaje, autoentendimiento, autodescubrimiento y autoaceptación para emerger como un yo libre. Ya en *Rotundamente negra* encontramos estos versos: “hoy vengo con pocas palabras / a despojarme de mí misma / [...] vengo con todas las palabras / a entenderme negra / mujer / amante / a entenderme madre” (114). En otro poema señala: “Me hice larga / como los caminos / me entendí mujer / una mujer negra” (129).

²⁴ La *genealogía* se encarga de la descripción del linaje, la etnia o la raza (cf. Mayoral: 187), elementos que no siempre son analizados cuando se presenta el retrato de los personajes. Los estudiosos

su corporeidad: “mi piel”, “mis nalgas”, “mi cuerpo”, “mis labios”, “mi extraordinaria nariz”, “mi cabello” y “mi tez”. Mientras que la descripción moral incluye: “mi natural agrado”, “mis pasiones”, “mi sensualidad”, “mi negrura” y la acumulación de valores enlistados uno tras otro al final del poema: “limpia / brillante / victoriosa / incólume / probada / bendita / batallada / negra [...] liberada” (vv. 51-56 y 60). Por su parte, la descripción genealógica tiene que ver con las particularidades étnicas y culturales del yo: la negritud, el color de la piel, los rasgos físicos que describen el pelo, la boca, los dientes, las caderas y el andar, el bailar, los tambores. Contrario a lo que sucede en el retrato de “La negra y la rubia”, acá no se trata de la confrontación étnico-cultural de la negra contra las blancas, sino contra toda una matriz ideológica colonialista, patriarcal y racista: estamos ante un yo femenino y negro que asume su voz y su cuerpo, su cultura y su historia para destejer, deshacer y desmentir las prácticas sociales, discursivas e ideológicas que la cultura dominante blanca ha inscrito en el corazón de la cultura y la historia negras.²⁵

Con el *retrato físico* el yo rescata su cuerpo del circuito de la mirada colonialista en el que el cuerpo negro femenino solo tenía tres funciones básicas: dar placer, alimentar al blanco y reproducir la mano de obra para beneficio del blanco. Fuera de ese circuito, el cuerpo negro femenino era descalificado y saturado de prejuicios y estereotipos que lo negaban. Estas descalificaciones aparecen implícitas en el poema: sucio, oscuro o pecaminoso o manchado, maldito y cautivo. Estos estereotipos también dibujan al posible salvador, limpiador o liberador de esa situación degradada en la que era ubicado el cuerpo negro femenino: el hombre blanco, que no solo podía realzar el valor exterior de la negrura, sino también depositar en su vientre el camino hacia la blanquitud.

Otro recurso retórico dominante es la *reiteración*. Veamos primero la reiteración del posesivo *mi* junto con la enumeración de las diferentes partes del cuerpo: con este recurso el yo lleva a cabo cuatro procesos simultáneos: a) primero le arrebató su cuerpo a la mirada colonialista y se lo apropia; b) luego lo limpia y lo despoja de los estereotipos y prejuicios que la cultura blanca inscribió en él; c) en un tercer momento lo resemantiza y lo resignifica, y d) por último lo disfruta, lo pasea y lo expone con orgullo “por parques, / mercados y plazas / por escenarios y anfiteatros / simples coloquios / y grandes conferencias” (vv. 35-39). Es por eso que la repetición del “ya no” (vv. 1, 21, 24, 28 y 38) es significativa, porque en su condición de cuerpo y mente libres, ya no tiene que buscar razones, excusas ni justificaciones; ya no necesita autorizaciones ni permisos; ya no intenta disimular nada que tenga que ver con su cuerpo: “Me convertí

no pasan de la constatación literal de los elementos descritos, sin tomar en cuenta las huellas de racialización, estigmatización y señalamientos que los personajes étnico-culturales marginados reciben en los textos.

²⁵ Otros recursos a los que echa mano la *evidentia* son: la descripción pormenorizada; la enumeración; la *translatio temporum* o cambio de perspectiva temporal, esto es, utilizar un presente histórico para hacer la acción más cercana al receptor; el apóstrofe; la *sermocinatio*; la similitud; la *subiectio* (<http://www.retoricas.com/2011/12/ejemplos-de-evidentia.html>).

en mí misma” (v. 23). Eso quiere decir: ha dejado de ser aquel cuerpo y aquella mente cautivos por las prácticas sociales, discursivas e ideológicas del colonialismo patriarcal y racista. El yo ha pasado del no ser persona a ser persona, de un objeto cautivo por las reglas del juego de una sociedad y de una cultura racistas y sexistas, a un sujeto libre-liberado de dichas programaciones. Para ello no ha necesitado que nadie se lo dicte, diga o imponga: ella misma lo ha asumido, se lo ha apropiado, de ahí la importancia del “me aprendí / soy yo” (v. 24-25) y “me descubrí” (v. 51), por eso “hoy soy yo” (v. 59).

Para cerrar con los recursos retóricos podemos señalar la *acumulación*: sirve para abordar las series enumerativas de las *partes del cuerpo*: piel, nalgas, labios, nariz, cabello y tez, como a las series enumerativas de las *cualidades morales*: limpia, brillante, victoriosa, incólume, probada, bendecida, batallada, negra y liberada. Pero también sirve para destacar los *espacios* abiertos y cerrados por donde el yo pasea y luce su cuerpo: parques, mercados, plazas, escenarios, anfiteatros, coloquios y conferencias. El recorrido de esta mostración va de lo exterior hacia el interior: desde las partes externas y visibles del cuerpo, pasando por los espacios donde dicho cuerpo se visibiliza, se luce y presentifica, hasta desembocar en la constitución moral y ética del yo. A la recuperación-posesión del cuerpo como espacio cautivo por la mirada imperial, le sigue una recuperación de los espacios donde ese cuerpo fue objetualizado, exhibido y subastado por las prácticas sociales, políticas y económicas de los blancos coloniales y colonialistas.²⁶ Estamos ante una revisitación y reedición de los espacios corporales y de la historia para llenarlos de un nuevo sentido, otorgarles una nueva lógica y dejar atrás viejos cautiverios. Esta enumeración de las partes del cuerpo, de los espacios donde se luce y de los valores con acuerdo con las tres partes en las que hemos dividido el poema.

Estilo. Examinemos el uso del posesivo *mi* (también podrían verse las construcciones *en mí* y *de mí* misma) para reforzar la imagen de un yo que se apropia de su cuerpo, su espacio y se concibe plena de cualidades en una sociedad sexista y racista que antes le ha negado su cuerpo, su espacio y sus valores. Al anteponer el posesivo *mi* a cada una de las partes de su cuerpo, el yo lleva una labor de reapropiación de aquello que había sido asaltado, cautivado, saqueado y estigmatizado por el discurso y las prácticas sociales colonialistas: sin cuerpo no es posible la liberación, porque en él es donde se afina la opresión. El procedimiento no solo consiste en recuperar el cuerpo y el espacio, sino también limpiarlo de los viejos estigmas, resignificarlo, revalorarlo y exhibirlo limpio y libre. El cuerpo ya no es una propiedad de la cultura y la sociedad

²⁶ Si es cierto que ya no existen las prácticas coloniales de objetualización, exhibición y subasta de los cuerpos negros en plazas, mercados y parques, es verdad que perviven las prácticas de la colonialidad expresadas en las prácticas sociales, discursivas e ideológicas por medio de las cuales se segrega, se estigmatiza y se reproducen estereotipos y prejuicios que en la colonia se esgrimían sobre negros y negras. Vivimos en otros tiempos, pero atravesados por los mismos esquemas y modelos mentales de los tiempos coloniales. El insulto “hijo de puta” dirigido a un afrodescendiente o a un nicaragüense evidencia el reinado del estereotipo de las negras y las inmigrantes nicaragüenses como prostitutas, oficio no sólo atravesado por la marginalidad (clase social), sino también por la condición de género y nacionalidad.

ajenas, sino del yo. El cuerpo ya no ocupa ser presentado según las etiquetas y valores que la sociedad y la cultura le impusieron en el pasado, sino según la nueva edición que el yo le ha dado. En tal sentido, poseer no es solo nombrar, sino también asumir, significar y valorar. Con ese cuerpo apropiado el yo define su ser: “Me convertí en mí misma / me aprendí / soy yo” (vv. 23-25). De esa manera el yo termina siendo dueña de su cuerpo, su historia, su identidad, su destino.

Otros posesivos no tienen que ver con el espacio-cuerpo, sino con una serie de valores y actitudes culturales que el yo asume como propios o definidores de su ser y de su identidad: “mi andar / ... mi natural agrado / por los tambores” (vv. 6-8); “mis sincretismos / mis pasiones o mi sensualidad” (vv. 19-20), “mi negrura” (v. 32) y “mis distinguidas alocuciones” (v. 44). Esto quiere decir que no estamos ante un cuerpo vacío, inerte y receptáculo de lo que la cultura y la sociedad sexista y racista quieran depositar en él, sino que nos encontramos con un cuerpo con historia, memoria y alma (cf. vv. 45-48). Pero ya no se trata de una historia, una memoria y un alma ajenas, como ha denunciado en otros poemas, sino unas elaboradas y construidas desde el centro del alma, desde el propio corazón de la historia negra. Por eso es que el yo interviene, intersecta y reescribe la historia del cuerpo y de su identidad desde una perspectiva totalmente distanciadora y conflictiva frente a la historia y la mirada colonialista, racista y sexista de occidente. El Cuadro 1 sintetiza lo que hemos tratado en estos dos últimos párrafos.

CUERPO	ACTITUDES
-v. 2: mi piel -v.4: mis nalgas -v. 9: mi cuerpo -v. 13: mis labios -v. 14: mi extraordinaria nariz -v. 42: mi cabello -v. 43: mi tez	-v.6: mi andar -vv. 7-8: mi natural agrado por los tambores -v. 19: mis sincretismos -v. 20: mis pasiones o mi sensualidad -v. 22: mi ser -v. 32: mi negrura -v. 44: mis distinguidas alocuciones
Cuadro 1: Posesión del cuerpo y de las actitudes en “Liberada”. JRC, 2015.	

Estrategias discursivas. Mientras que en *Naciendo* predomina una poesía interpelativa y exhortativa (cf. “Se nos está quejando el amor”, “Agarra a esa mujer por los pasos”, “No queremos Dios mío”, “Quiero contarte”, “Te he de descubrir latiendo”), en *Rotundamente negra* (“Juro no detenerme”, “Estoy segura ahora”, “Ahora tengo dos hijos”, “Antes le temía a Dios y al Diablo”, “Volví a sentir miedo”, “Me bajé del silencio”, “Quiero suponer”, “Salgo a la calle”, “Y qué hago yo ahora”, “Aclaro que

no lamento”, “Yo también tengo un sueño”, “Me abrazo con fuerza” y “Me niego rotundamente”) y en los poemas del 2011 y 2013 encontramos una poesía autorreflexiva y autointerpelativa: de la relación de un yo dirigiéndose a un tú exterior, se pasa a la relación de un yo dirigiéndose a un yo interior. Ya no estamos ante un yo que quiere mover o conmover a un tú externo ni a un Dios, sino ante un yo que reafirma su certeza de ser, destacando que habla con la nueva mujer que se ha forjado por dentro, muy distinta de la que en el pasado se comportaba según las reglas, los dictámenes y los valores estético-ideológicos de la cultura blanca. En un primer momento podríamos decir que se trata de un soliloquio, de una capacidad de comunicarse dialógicamente consigo misma, para descubrir su yo interior de mujer negra. Parafraseando a Bajtín (169), podríamos decir que con este enfoque dialógico de la propia persona, el yo rompe con las capas externas de su imagen, creadas por la cultura y la sociedad coloniales, racistas y sexistas, y que enturbian la pureza de su autoconciencia de mujer negra. De ahí su insistente “yo ya no” (vv. 1, 21 y 50) y su “hoy soy yo” (vv. 25 y 59).

Pero si nos preguntamos sobre la posición del yo frente a la voz ajena, el poema resulta ser una parodia (cf. Bajtín 270) a los discursos que sobre la mujer negra y su cuerpo se han producido en el occidente colonialista, patriarcal y racista. El yo habla mediante la palabra ajena, pero introduce en ella una orientación de sentido totalmente opuesta a la que posee en la mentalidad colonialista. El yo, al introducir su voz en la ajena, inserta en ella el conflicto, la hostilidad, de manera que la voz ajena termina sirviendo a los nuevos propósitos que el hablante lírico se asigna: ya no es para vivir según los parámetros de una ideología colonialista y racista, sino para vivir según la nueva condición de sujeto negro liberado de las redes simbólicas alienantes en las que vivía en el pasado. La palabra ajena no solo recibe una nueva orientación semántica en el nuevo texto, sino también una nueva función estética, ética y política en el nuevo proyecto de escritura: el cuerpo rebajado, objetualizado y despreciado por los cánones estéticos occidentales es descubierto, asumido y lucido con orgullo por el yo, como signo inequívoco de haberlo limpiado de los lastres de la mirada imperial.

El poema no solo materializa la intención ideológica y política del colonialismo que cautiva el cuerpo de la mujer negra, sino también la explícita y declarada intención del yo de prescindir de ese imaginario y liberarse de sus ataduras simbólicas estigmatizadoras. Para llevar a cabo esa reversión, el yo trabaja desde el interior de la cultura blanca y desde el interior de sí. De la cultura colonialista aprovecha todo el arsenal lingüístico elaborado por el imaginario racista sobre el cuerpo de la mujer negra y empieza a dessemantizarlo para integrarlo a una nueva estructura discursiva contestataria, al servicio de un nuevo proyecto. Desde su nueva autoconciencia, el yo convoca o invoca los prejuicios y estereotipos que la cultura occidental ha creado sobre el cuerpo de la mujer negra y vacía ese discurso colonialista de los estigmas prevalecientes en el imaginario: aquella tenida por fea, sucia, deforme, carente de fineza o delicadeza no se termina creyendo lo que la cultura dominante señala y enseña, sino que se descubre hermosa, limpia, incólume, liberada. El mismo cuerpo cautivo por el

discurso y las prácticas sociales del colonialismo se levanta para declarar su liberación. El discurso del poder es utilizado para decir lo contrario, para darle cabida al proyecto liberador del yo.

Quien estaba en el margen de la representación simbólica termina empoderándose y ubicándose en el centro de la nueva práctica discursiva, y quien ostentaba el privilegio de las representaciones simbólicas termina desautorizado. Ese proceso de rebajamiento termina siendo un proceso de deslegitimación: la dominación y el cautiverio ejercidos por el discurso dominante quedan invalidados y sin ningún efecto, no son reconocidos ni aceptados por el yo lírico. En tal sentido, el yo ejecuta una especie de limpieza ideológica en el discurso dominante: lo despoja de los efectos negativos para poder apropiarse del arsenal léxico y elaborar con él una nueva imagen de la mujer negra, contraria a la que engendraba el discurso colonialista previo a ese proceso de limpieza y de autoconciencia. Este proceso de limpieza del lenguaje y del cuerpo de la mujer negra es análogo al llevado a cabo por el yo con la historia. En el poema “Nuestra historia”, el yo lírico señala: “Ella nos llegó en lenguajes desconocidos... / nos llegó interpretada por los enemigos / con sus rostros y sus verdades / se nos entregó sucia... vacía / ... Fue necesario... / vestirla de nuevo / llenarla de orgullo” (*Palabras indelebles* 50-51).²⁷

En consecuencia, “Liberada” expresa la autoconciencia que el yo tiene de sí y de su cuerpo, la distancia y la ruptura frente a los dictámenes y exigencias de una cultura y una sociedad sexistas y racistas. Toda esta nueva posición y actitud ha sido un proceso consciente y deliberado, guiado y protagonizado por el mismo yo. Este yo se muestra enfático desde el primer verso y no cesa de afirmar que es gestora de su propia liberación: “Me convertí en mí misma / me aprendí / soy yo” (vv. 23-25). Es por esta razón que podemos destacar las funciones de las hipótesis que formulamos sobre el título en 6.3.1. Con excepción de la tercera, las demás hipótesis se cumplen: el poema confronta un antes y un ahora en la situación del yo lírico (primera hipótesis), también construye un estado psicológico positivo en la situación actual (segunda hipótesis) y señala el fin del dominio como acto realizado y como proyecto utópico (cuarta hipótesis). En cuanto a la tercera, no estamos ante un yo pasivo, receptáculo de la liberación que otro le hubiera otorgado, como supusimos, sino ante un yo protagonista de su propia liberación. Ese proceso posee tres pasos fundamentales: descubrirse a sí misma, aceptarse y rechazar los reclamos de la sociedad y la cultura sexistas y racistas en cuanto a su ser e identidad negra: “Ya no, / no preciso razones / hoy soy yo / liberada” (vv. 57-60).

²⁷ Estamos claros de que la voz ajena no aparece verbalizada en el poema, pero sí inscrita en el cuerpo del yo, en donde y desde donde la combate. En ese cuerpo se concitan y polemizan las voces ajena y propia. Se lleva a cabo una polémica implícita o indirecta, según la conceptualización de Bajtín (273-274).

3.3. Estructuras de mediación

Veamos ahora cuáles son las estructuras que median entre el texto y el contexto. Nos referiremos a los intertextos, a los interdiscursos y a las cogniciones sociales e ideológicas.

3.1. Intertextos

Como gran *intertexto* podemos señalar la poesía negrista afrocaribeña: “Liberada” asume una posición de distanciamiento, ruptura y desmantelamiento de la imagen de la mujer negra y mulata construida por la poesía antillana de las y los poetas del Caribe hispano.²⁸ En esta producción textual encontramos una imagen negativa de la mujer negra o mulata, cuyo cuerpo es objeto de una mirada masculina que centra su atención en sus labios, caderas, nalgas, senos y sus movimientos descritos como voluptuosos, sensuales, eróticos y sexuales. Dicha descripción se da en el marco de una fiesta, una rumba, una danza, un carnaval, razón por la cual el cuerpo de la mujer negra se convierte en un espectáculo visual, provocador y asociado al deleite, al gozo y al servicio de la satisfacción erótica masculina.²⁹ A la única liberación que apunta es la de la tristeza y la monotonía, pero el baile, la fiesta y el carnaval son visualizados también como evasores de la realidad y la problemática concreta: “Nadie recuerda sus penas / al pasar los mamarrachos, / se divierten los payasos, / ¡Ay! ¡qué bendito el disfraz! / que en noche de carnavales / oculta la realidad” (Bibi Armas “El carnaval habanero” 434). En lugar de proponerse como espacio de liberación, el cuerpo negro femenino es un instrumento de seducción y sometimiento: “Por una negra guapota / se perdió la aristocracia / ... ¡Qué mucho, qué mucho pudo / el amor de una africana / y el sensualismo atrevido / que venció a la aristocracia!” (Fortunato Vizcarrondo “La mulata” 58-59).

Además de objeto erótico-sexual, la mujer negra es construida como como un elemento peligroso para el hombre: la mujer negra es asociada a una sexualidad

²⁸ Las referencias las tomaremos de *Poesía afroantillana y negrista*, selección e introducción de Jorge Luis Morales (1976). Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

²⁹ Ejemplos de lo dicho: “Culipandeando la Reina avanza, / y de su inmensa grupa resbalan / meneos cachondos que el gongo cuaja / en ríos de azúcar y de melaza. / Prieto trapiche de sensual zafra, / el caderamen, masa con masa, / exprime ritmos, suda que sangra, / y la molienda culmina en danza” (Luis Palés Matos, “Majestad negra” 83-84). “Baila la negra Chimbá, / y sus senos... esbeltos, duros, / vibran llevando el compás / casi en completo desnudo (Antonio Frías Gálvez “Cocolos de Cocolandia” 276). “Ella mueve una nalga, ella mueve la otra / ... Las ancas potentes de niña Tomasa / en torno de un eje invisible / como un reguilete rotan con furor, / desafiando con rítmico, lúbrico disloque / el salaz ataque de Che Encarnación... / La negra Tomasa con lascivo gesto / hurta la cadera, alza la cabeza; / y en alto los brazos, enlaza las manos, / en ellas reposa la ebánica nuca / y procaz ofrece sus senos rotundos / que oscilando de diestra a siniestra / encandilan a Chepe Chacón” (José Zacaías Tallet “La rumba” 329-330).

desenfrenada, insaciable y su cuerpo es analogado a animales depredadores (leona, serpiente, boa) que devora a su presa: “Elástica culebra, hambrienta boa, / la mulata a su víctima sujeta, / lo oprime, estrecha, estruja, enreda, aprieta, / y chupa y lame y muerde su furor”. Frente a esta voracidad, el hombre blanco exclama: “¡No más, por Dios, no más! No es piedra el hombre. / No hay más que un ser de bronce: la mulata. / Plegaria inútil. Ella goza y mata, / abre y cierra la tumba a su querer” (Francisco Muñoz del Monte “La mulata” 199 y 200).³⁰ Suponen algunos poetas que la negra pretende una blancura, un adelantamiento, al relacionarse con un blanco: “Es su alegría salvaje / cuando lo blanco la llena, / cuando es el blanco el que toma / su ardiente masa de negra” (Evaristo Ribera “La negra muele su grano” 55). Pero el cuerpo de la mujer negra no es hermoso, ya que para algunos “Su cuerpo afecta los contornos griegos” (Francisco Muñoz del Monte “La mulata” 196) o posee un “cuerpo de bestia divina” (Manuel del Cabral “Trópico suelto” 224).

“Liberada” se distancia de y rompe con esa visión negativa del cuerpo femenino construida por la poesía negrista, pero al mismo tiempo se aproxima y entronca con la forma en que Guillén asume el cuerpo negro y la negritud. En “Negro bembón” y en “Ayé me dijeron negro”, Guillén expresa una aceptación tanto de las condiciones anatómicas como de las condiciones étnico-culturales, sociales y económicas de ser negro. Frente al condicionamiento, control y descalificación social que el negro recibe de su entorno, el yo le propone el círculo más íntimo donde es aceptado, amado y provisto de todo lo necesario. El yo le invita a no enojarse porque le digan “negro bembón” si efectivamente lo es. Lo que tiene que hacer es admitir y reconocer el valor de su cuerpo: “tiene la boca santa”. Del mismo modo, la respuesta que tiene el yo para quien lo llame negro es que busque en su propia casa a ver si tiene algún antepasado negro escondido por ahí, porque en América Latina o en el Caribe, por más blanco que alguien se crea, nadie está libre de tener un ancestro africano. El mismo yo da testimonio de la *genealogía vergonzosa* de esos presuntos blancos: “Tan blanco como te bé / y tu abuela sé quién é. / ¡Sácala de la cosina; / Mama Iné!”.³¹ Esto entronca muy bien con la poética de Campbell fundada en las abuelas como pilares de la identidad, la memoria y la historia de la negritud en su poesía. Además de lo que reseñamos sobre *Rotundamente negra*, pueden verse los poemas “Carta a mi abuela” y “Mi abuela a mí no me habló” incluidos en la nueva edición de *Rotundamente negra y otros poemas* (2013).

³⁰ Esta hipersexualización no es exclusiva de la mujer negra, sino que también se le adjudica al varón negro: “Los blancos inventaron un mito / con tu pene, / ¡pene maldito! / y sus mujeres blancas, / ¡ay blanquito! / sueñan con ese nene. / Alta temperatura sexual / dictaminó del negro una doctora. / Alta temperatura sexual. / Sin termómetro lo puso / en famosísimo ensayo. / Alguien dijo: ¡Es un caballo! / No, ripostaron los chuscos. / Es una inmensa piqueta” (José Manuel Torres Santiago “¿Abolición?” 178).

³¹ Puede leerse una versión más ampliada de esta *genealogía vergonzosa* en el poema “¿Y tu agüela, a’onde ejtá?”, del puertorriqueño Fortunato Vizcarrondo, de *Dinga y mandinga* (1942). Ya en 1892, José Martí fustigaba a los hijos de América que renegaban de su madre indígena: “¡Estos nacidos en América, que se avergüenzan, porque llevan delantal indio, de la madre que los crió, y reniegan, ¡bribones!, de la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades!” (*Nuestra América* 32).

Guillén también nos presenta a un negro orgulloso de su negritud en el poema “Mulata”. Allí se cuestiona el presunto adelantamiento étnico que ha tenido la mulata: ella se burla de que el yo tenga “la narice / como nudo de corbata”, pero el yo le señala que ella no ha dejado de ser negra: “porque tu boca e bien grande, / y tu pasa, colorá”. El yo no tiene intención de blanquearse, razón por la cual rechaza los requerimientos de la mulata: “¡que yo con mi negra tengo, / y no te quiero pa na!”. La posición de Guillén es muy distinta de la asumida por los poetas negristas centrados en el cuerpo sensual, erótico, carnal y deleitable de la mulata o la negra. El centro de atención de Guillén no es el cuerpo erotizado, sino el cuerpo étnico-cultural que identifica a la negra o al negro con su procedencia identitaria y los problemas del entorno. Su modo de intimar con la negra no es por la exposición de sus senos, caderas y nalgas, ni por su contoneo cachondo y voluptuoso, sino por el afecto sano, no mediado por el placer erótico-sexual: “¡Ay, negra, / si tú supiera! / Anoche te vi pasar, / y no quise que me viera. / A él tú le hará como a mí, / que cuando no tuve plata / te corríte de bachata, / sin acordarte de mí” (“Sóngoro cosongo”).³² Aunque persiste una imagen negativa de la mujer negra en la poesía de Guillén, nuestro punto es que estamos ante otra valoración de su cuerpo y el efecto que este produce en el yo lírico y que transmite al lector.

Finalmente, “Liberada” asume el proyecto de la negritud en cuanto a la valoración del cuerpo, la recuperación de la ancestralidad y la reescritura de la memoria histórica e identitaria emprendida también por otras poetas del continente latinoamericano. En su poema “Negra, negra soy”, Emiliana Bernard Stephenson plantea esa ruptura frente a la tradición discursiva colonialista que le impone una visión y una identidad totalmente distinta de lo que hoy ella asume y con la que se identifica. Considera que esa tradición ha sido una esclavitud mental, ideológica y simbólica de la cual se quiere liberar: “Toda la vida me dijeron que tenía sangre / inglesa, apellidos de puritanas y una cultura especial / que me hacía sentir tan, pero tan / diferente y distante de las otras mujeres como yo. / Ahora yo... soy yo. Construyo libertad... / No quiero vivir una segunda esclavitud” (en Cuesta y Ocampo 368). El texto nos ubica en el mismo contraste temporal de “Liberada”, presenta el mismo tono y la misma actitud de un yo dispuesto a deshacerse de las redes discursivas y mentales de la sociedad y la cultura sexistas y racistas que niegan la verdadera identidad de los sujetos femeninos

³² Por ejemplo, en “La rumba de la negra Pancha” leemos: “¡Negra Pancha, / qué lujuria...! / De mañana en la batea / y de noche en la cumbancha... / Con tu cuchillo de rumba / he partido en dos tu carne, / tu carne prieta y sabrosa / y azabache y de caimito / de tu bamba y tus dos senos, / como nísperos maduros” (José Antonio Portuondo 396-397). En “Trópico suelto”: “A ratos, / maracas rumbas con tus zapatos / y tu cadera, / que parece una vieja borrachera, / y tu aliento / que a veces quema hasta el fular del viento... / tu talle / que le roba los ojos a la calle” (Manuel del Cabral 220-221). “Oración” pretende ser un poema en el que una blanca le pide perdón a la negra por el hecho de que la cultura eurocéntrica solo ha visto en la afroantillana ritmo, música, cuerpo: “Perdónanos / porque llevas / la piel pegada al alma... / Perdónanos / por europeizarnos, / literaturizarnos / y dar la espalda / a tu encono / tan cerca... / Perdona a los exóticos / que te desgranán de ritmos / y de color y gritos / sin bajar a tus entrañas... / Perdona a los ciegos / que solo ven tu cuerpo” (Violeta López Suria 165-166).

negros. El yo lírico no acepta lo que “toda una vida me dijeron” y plantea su rompimiento con su “ahora yo soy yo”: rechaza el decir de otros para asumirse, aceptarse y liberarse. El movimiento que sigue es el mismo planteado por Campbell en “Liberada”: del no ser, del ente alienado y cautivo por el decir ajeno, al ser, al sujeto consciente, libre y con un decir propio.

De esta misma tónica es el poema “Negra soy”, de Sobeida Delgado Mina, más centrado en la corporeidad, pero sin dejar de lado la confrontación con el discurso exterior dominante y la visión que de sí y sobre sí misma tiene el yo: “Aunque me rigan calba, / negra fea y ñata, / de pelo prieto y duro como un coco, / negra soy, / y así me quiero yo. / Que me arremeran / porque yo no se hablá, / que me burlan, / porque no se caminá, / negra soy y no me cambio mi color” (en Cuesta y Ocampo 540). Al igual que en el poema de Campbell, este yo no se ajusta, ni se somete a los controles sociales y discursivos que el entorno étnico-cultural sexista y racista ejerce sobre su cuerpo, su modo de andar y su manera de hablar. El yo tiene de sí una autorrepresentación positiva y una autoconciencia étnico-cultural bien definida: “negra soy / y así me quiero yo”.³³ Este descubrimiento, esta aceptación y esta valoración de sí son los que hacen que el yo asuma una actitud y una posición rebeldes ante la sociedad y la cultura colonialistas y eurocéntricas vigentes en nuestro contexto latinoamericano y caribeño. Pese al rechazo que experimenta en su entorno, el yo no está dispuesto a cambiar su color para ser admitida y aceptada dentro del mundo que la niega como es, es decir, no se aliena ni renuncia a su ser negra, no quiere blanquearse, sino remarcar y enfatizar su procedencia y su identidad étnico-cultural negra desde el mismo título del poema.

Por último, destaquemos un poema del ámbito afrobrasileño en el que también se mueve Campbell. Se trata de “Resgate”, de Alzira Rufino. Aquí encontramos de forma contundente la afirmación de la negritud y el reclamo de un yo que desea que se le asigne su identidad y no la consignada en el registro civil: “Sou negra ponto final / Devolva-me a identidade / Rasgue minha certidão / Sou negra sem reticencias / Sem vírgulas e sem ausencias / Não quero mais meio-termo / Sou negra balacobaco / Sou negra noite cansaço / Sou negra ponto final” (en Alves 34). Esta no aceptación de la identidad impuesta por la sociedad y la cultura dominantes se debe a que el yo no se identifica con las medias tintas, las atenuaciones y los eufemismos que buscan esconder la racialización y la exclusión. Prefiere no existir socialmente que poseer una identidad

³³ En esta misma línea se expresan también Mary Grueso Romero, Solmery Cásseres Estrada y Yesenia María Escobar. En su poema “Negra soy”, Grueso Romero plantea: “¿Por qué me dicen morena? / Si moreno no es color, / yo tengo una raza que es negra / y negra me hizo Dios. / Y otros arreglan el cuento / diciéndome de color / dizque pa’ endúzame la cosa / y que no me ofenda yo... / Así que no disimulen / llamándome de color, / diciéndome morena, / porque negra es que soy yo” (en Cuesta y Ocampo 157-158). En “Soy negra”, Cásseres señala: “Ahora me llaman morena / cuando negra soy yo, / negro es Jesucristo / y negra mi generación” (en Cuesta y Ocampo 437). Escobar señala en su poema “Llámame negra”: “¡No me llares morena, / que mi color no me apena! / Negra soy / porque así es mi raza, / negra es la sangre / que corre por mis venas... / Soy negra, / ¡a mucho honor! / Café tostado, / rama de canela. / ¡Llámame negra! / Sin más pudor” (en Cuesta y Ocampo 546-547).

étnica que no le es propia. Su categórico “soy negra punto final” no deja lugar a más consideraciones ni valoraciones étnicas: la única identidad aceptable y sentida por el yo es la de ser mujer negra, cualquier otro registro que diga otra cosa no forma parte de su autodesignación identitaria. Esta demanda interpela directamente a las instituciones del Estado encargadas de registrar la vida social de las personas, pero que al mismo tiempo han servido para ocultar orígenes, borrar memorias y limpiar “genealogías vergonzosas” de los rostros más visibles de la sociedad y de la cultura dominantes. El yo poético está dispuesto a destejer las redes textuales, discursivas y sociales que el colonialismo ha tejido sobre la mujer negra. Asume con orgullo su genealogía, su color, su negritud.

3.3.2. Interdiscursos

En “Liberada” se dan cita una serie de voces de dos universos y lógicas distintas: por un lado están las voces del colonialismo a través del sexismo, el racismo y el eurocentrismo, y por otro aparecen las voces de la negritud y del feminismo negro. Mientras las primeras buscan negar el ser de la mujer negra y convertir su cuerpo en un objeto de deseo, controlado por un imaginario racializado, las segundas pretenden afirmar el ser de la mujer negra y liberar su cuerpo de los prejuicios y estereotipos sexistas y racistas. Hagamos un pequeño perfil de cada uno de estos discursos para luego conjugar la visión global que con ellos elabora el poema.

Sexismo y racismo trabajan conjuntamente en la configuración del cuerpo de la mujer negra como espacio signado por la sensualidad, las pasiones, el contoneo y el señalamiento de las partes atractivas y las partes despectivas. Estamos ante un cuerpo asediado, sitiado y poseído por la mirada imperial, los deseos y los gustos ajenos, los del varón blanco occidental, quien centra la atención en un cuerpo irracional, ubicado fuera del canon de belleza eurocéntrico. Es frente a este canon que el yo debía rendir razones, excusas, explicaciones y justificaciones por poseer un cuerpo otro. Su voz no era una voz propia sino demandada y exigida por quienes veían en la piel, las nalgas, los labios, la nariz, la tez y el cabello del yo las marcas ineludibles de la no pertenencia y del no ser un sujeto blanco, sino negro. Por construir esa voz que satisficiera las demandas del observador, el yo no era yo, ni su voz era su voz, sino un yo colonizado y una voz inscrita dentro del discurso del colonizador. Esa necesidad de justificarse frente al solicitante de justificaciones hace que el yo no sea, no tenga certeza de sí y sienta desprecio de sí. Es decir, la demanda de un cuerpo bello, limpio y refinado, que se ajuste a los criterios estéticos y culturales de la cultura y la sociedad blancas, enajenan la identidad del yo en beneficio de los patrones y modales eurocéntricos.

Pero el yo lírico no se queda en esa etapa enajenada, sino que emprende un proceso inverso para descubrirse, asumirse y aceptarse. Mientras el sexismo y el racismo le impusieron aprender su negrura desde afuera, el yo asume un proceso inverso frente a ella: “la aprendí de memoria / desde adentro / con historia / desde el centro del alma” (vv. 45-48. El destacado es nuestro). Estamos ante una epistemología del cuerpo totalmente a la

inversa de la impuesta por el ojo del varón blanco occidental que se fija primero en los contornos e inscribe en ellos su deseo o su desprecio, hasta convertir al otro o a la otra en un no ser.³⁴ Pero el yo destaca: “Me convertí en mí misma / me aprendí / soy yo” (vv. 23-25). De este modo desarticula, desactiva y anula la lógica de dominación y negación impuesta por el colonialismo sexista y racista. Aquella mujer insegura e incierta construida por la cultura y la sociedad dominantes (cf. Campbell en Ramsay 67) termina diciendo: “Tengo certeza de mí misma / y de los míos / no necesito autorizaciones para ser. / No pido ya permisos para vivir” (vv. 26-30). El proyecto liberador no es solo personal. No se trata de una autorredención, sino de liberar también a los de su misma condición étnico-cultural.

La dinámica seguida por el yo lírico de este poema es llevar a cabo un doble descubrimiento: primero se descubre un no ser, alguien hecho y actuado según los dictámenes de la cultura y de la sociedad colonialistas, es decir, se descubre cautiva por el imaginario que occidente ha tejido sobre el ser negro y, en particular, sobre el ser mujer negra. Ese proceso epistemológico no está explícito en el poema, sino que llegamos a él por medio del contraste temporal enfático con que empieza: “Yo ya no busco razones”. Esto quiere decir que hubo un tiempo en que ese yo no era, no vivía por y para sí, sino que se desvelaba por dar gusto a las exigencias del entorno.

En un segundo momento descubre que hospeda en sí una voz, un sentir y un hacer totalmente ajenos, se da cuenta de su ser y su identidad, asume su propia conciencia y rompe con las ataduras mentales que el opresor ha incubado en su ser. Este momento es de suma importancia porque pone de manifiesto que para llegar a ser ella misma, el yo tiene que entrar en relación consigo misma y en contra de lo que creía ser ella. Parafraseando a Fanon (*Piel* 189), podríamos señalar que el yo llega a un estado de autoconciencia que le permite decir: “no soy la esclava de la esclavitud que deshumanizó a mis ancestros, ahora soy yo, liberada”. El poema presenta a un yo con capacidad de tomar conciencia, asumir una posición y llevar a cabo su ruptura con el orden vigente. Desde su propia subjetividad propone cómo reconocerse, asumirse y liberarse. No estamos solo ante un proyecto estético de representarse como cuerpo hermoso, sino también ante un proyecto ético y político de valorarse por encima de todas las exclusiones y sacudirse las ataduras impuestas por las prácticas colonialistas de dominación.

El yo aprovecha las voces ajenas inscritas en su cuerpo por la historia, la cultura y la sociedad occidentales para darles un giro no solo semántico, sino también estético, ético y político: aquello que ayer fue motivo de burla, desprecio, posesión y campo de dominio, hoy es espacio de lucha, de desenganche y de liberación. El cuerpo del yo lírico ya no circula según las demandas de la mirada imperial, según la lógica del placer y

³⁴ La manera en este yo llega al conocimiento de sí es a través de su propio cuerpo: conociendo a un cuerpo colonizado y que para descolonizarlo debe superar los anclajes impuestos por el discurso colonial para no seguir aprehendiendo y produciendo un cuerpo asediado, sometido y callado, sino un cuerpo libre y con voz propia.

el deleite ajenos, sino según el nuevo proyecto identitario formulado por un yo autoasumido, autoaceptado y autoexpuesto en los espacios públicos donde antes fue ofrecido como mercancía y en los espacios académicos donde antes fue negado, silenciado y estigmatizado. Es decir, el proyecto identitario no tiene visos de ser intimista, pese a la autodeterminación y a la autoliberación propuesta: “Tengo certeza de mí misma / y de los míos” (vv. 27-28). Además, al exponerse públicamente interpela a otros cuerpos y a otras voces para disfrutar con orgullo, honor, garbo y distinción el cuerpo y colmar el alma, el discurso y la vida (vv. 31-41). El cuerpo ayer humillado, ofendido e insultado es hoy un cuerpo erguido, aceptado y libre.

Frente a estas visiones sexista y racista sobre el cuerpo femenino negro, ancladas en el negrismo eurocentrado, el yo responde desde la negritud y el feminismo negro descolonial. Veamos cómo sucede eso en “Liberada”. El poema nos ubica ante una apropiación simbólica del cuerpo para despojarlo de un imaginario sociocultural en el cual no se le asigna ningún valor. El yo lírico asume con orgullo su cuerpo y su identidad para desterrar la identidad impuesta por el colonialismo sexista y racista. Estas ideologías patriarcal y racista le exigen a la mujer negra reproducir una estética occidental blanca, como único modelo válido (cf. Curiel, *Lucha* 8), pero el yo lírico declara su rotundo “yo ya no” (vv. 1, 21, 50 y 57), para desengancharse de los requerimientos del sistema y poner a circular su cuerpo, su ser y su identidad dentro de otra lógica y otra epistemología: una negritud que engloba el feminismo negro y el antirracismo feminista. Al respecto señala Ochy Curiel:

La negritud es una resistencia política. Asumimos la identidad con una perspectiva histórica, con siglos de subordinación y explotación, porque hemos entendido la importancia de *resimbolizar aquello que el sistema ha definido y promovido como negativo asumiéndolo como positivo. Eso implica desactivar parte de la estrategia de dominación. En ese sentido es fundamental llamarnos orgullosamente negras* (Curiel, *Lucha* 17. El destacado es nuestro).

Esto es lo que vemos que hace el yo de “Liberada”: reconocerse negra, autoafirmarse (vv. 31-48), manifestar conciencia de ser otra (vv. 21-25), retomar la tradición de sus ancestros o antepasados (vv. 12 y 17) y resimbolizar lo que el sistema colonial sexista y racista ha considerado negativo (vv. 49-60). Ochy Curiel destaca que “cuando una mujer se asume *orgullosamente negra* tambalea la escala de valores negativos y no valorados que sobre ella se ha tenido durante años por su condición racial” (Curiel, *Lucha* 11). Esto es lo que ha hecho Campbell en su poema “Rotundamente negra” y que se refuerza en “Liberada”. Esto la ubica en las prácticas sociales, discursivas e ideológicas del feminismo negro antirracista, pero también en la línea del feminismo descolonial, opuesto a los feminismos blancos y burgueses, que siguen dando un trato colonial a indígenas, afrodescendientes y mestizas pobres (cf. Espinosa, Gomes, Lugones y Ochoa 404).

Cuando leemos “Me convertí en mí misma / me aprendí / soy yo. / Tengo certeza de mí misma” (vv. 23-26), estamos ante una perspectiva feminista, ante una mujer negra empoderada, dueña de su cuerpo, de su identidad, de sí, libre de las ataduras y prescripciones impuestas por el colonialismo sexista y racista. Esta asunción, apropiación y aceptación de sí se hace desde una epistemología otra (desde dentro, desde el alma, desde el centro de sí, vv. 45-48), lo cual representa un *giro epistémico*, un desenganche del eurocentrismo que acostumbra a desconocer los conocimientos y saberes otros, al mismo tiempo que subordina, subalterniza, invisibiliza y anula a los sujetos otros, imponiéndoles una identidad ajena y contraria a los colonizados (cf. Grosfoguel *Racismo y Concepto*). El yo rescata, libera y limpia su ser y su saber de las redes del colonialismo y se apropia, asume y aprende como es para gritar con fuerza: “soy yo” (vv. 25 y 59).³⁵ La identidad impuesta ha quedado en el pasado. Ahora luce su identidad negra asumida, la cual orgullosamente pasea por el mundo y sus espacios de saber (vv. 35-44). El yo no es ya una construcción del colonialismo racista y sexista, sino un yo libre de las ataduras del pasado.

3.3.3. Cogniciones sociales e ideológicas

A manera de punteo dejamos constancia de las principales cogniciones sociales e ideológicas de las que se desprende y desengancha “Liberada”, poema que plantea la utopía de una mujer negra libre de los condicionamientos sociales e ideológicos del entorno sexista y racista de la colonialidad. En ese entorno la mujer negra es considerada como nada-nadie, es un ser alienado, sin ser, sin voz propia, sin autoestima, insegura, sin palabra y sin memoria. Lo único que la hace presente es su cuerpo carente de belleza, limpieza y pureza, pero rebotante de sensualidad y pasión. Esa negación ontológica de la mujer negra (no ser nadie) lleva consigo una negación de las posibilidades de desmarcarse de la palabra y la mirada del sujeto colonial que demanda razones, explicaciones y justificaciones de ser negra. Cuando el poema señala con insistencia: “Yo ya no otorgo razones / para mi ser” (vv. 21-22), “no necesito autorizaciones para ser” (v. 28) y “ya no preciso de razones para ser” (v. 50), pone de relieve su condición de ser alienado en el pasado y su nueva condición de ser liberado en el presente.

³⁵ Campbell ha superado el vaciamiento del *ser* impuesto por el colonialismo en el colonizado, tal como lo denunciaba Fanon: la colonialidad del ser tenía que ver con la “negación sistemática de la otra persona” y con “negarle al otro todos los atributos de humanidad”. En virtud de eso, “el colonialismo empuja al pueblo colonizado a plantearse constantemente la pregunta: “¿Quién soy yo en realidad?”. En otra parte Fanon apunta: “El colonialismo no ha hecho sino despersonalizar al colonizado. Esta despersonalización es resentida igualmente en el plano colectivo al nivel de las estructuras sociales. El pueblo colonizado se ve reducido entonces a un conjunto de individuos que no se fundan, sino en la presencia del colonizador” (Fanon, *Piel* 228 y 272).

El poema plantea que vivir bajo la mirada, la palabra y el proyecto colonialista es no vivir, no ser, es no tener conciencia propia. El único modo de vivir, ser y saber es fuera de esa mirada, esa palabra y ese proyecto, descubriéndose, asumiéndose y aceptándose negra, no siendo portadora de la mentalidad colonizadora con que la sociedad y la cultura han vulnerado su identidad negra, haciendo creer que se vive en y con el cuerpo del opresor y que se es en la medida que el opresor no deja de oprimir el cuerpo, el ser y el saber del colonizado. El “hoy soy yo / liberada” (vv. 59-60) solo es posible expresarlo cuando el yo ha roto su cordón umbilical de las estructuras mentales y sociales de la colonialidad y ha llevado a cabo un proceso de aprendizaje y apropiación de sí, de forma inversa a como lo hizo el colonialismo: “Me convertí en mí misma / me aprendí / soy yo” (vv. 23-25), mi negrura “la aprendí de memoria / desde adentro / con historia” (vv. 45-47). La única manera de liberarse de la mentalidad colonial introyectada es buscar en las fuerzas internas, en la historia propia, en la propia espiritualidad para dejar de moverse al son de los que orquestan la exclusión para danzar al ritmo de los tambores de sus antepasados.

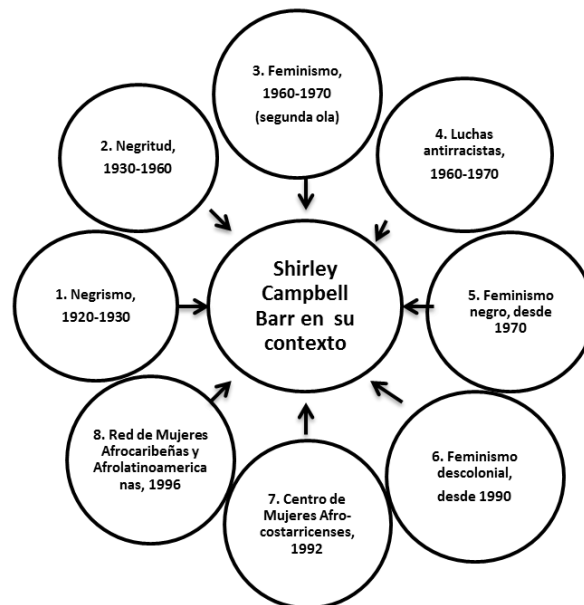
Una vez descubierta, asumida y aceptada, el yo convierte su cuerpo en carta de presentación en los diferentes espacios donde antes fuera excluida y estigmatizada: parques, mercados, plazas, escenarios, antiteatros, coloquios y conferencias son asumidos como medios para reafirmar su reconocimiento y para darle significación social, cultural y política al nuevo yo liberado (vv. 35-41). La respuesta estética, ética y política del yo contra al colonialismo es su autoafirmación (“soy yo”): se descubre, se asume y se proyecta en el espacio-mundo donde fue excluido-segregado. Las urgencias estéticas, éticas y políticas del presente demandan un yo que convierta su experiencia vital en espacio de lucha-confrontación contra los resabios del racismo-sexismo que se resiste a desaparecer porque se afina en la percepción colonial de quienes conformamos la cultura y la sociedad occidentales y en las respuestas de las víctimas que han asimilado dichas ideologías y viven según los criterios del colonizador. Pero el poema de Campbell escenifica cómo se le puede dar vuelta a esa situación y liberarse de las redes discursivas y de las prácticas sociales del racismo-sexismo coloniales.³⁶

³⁶ Frantz Fanon anotaba que el colonizado se hallaba acorralado por dos opciones aniquiladoras: “entre una retracción de su ser y una tentativa arrebatada de identificación con el colonizador” (Fanon, *Condenados* 120). Eso es lo que encontramos en el antes del poema “Liberada”: una mujer negra que había negado su ser por someterse a los dictámenes y exigencias del sistema blanco-patriarcal. Pero Fanon también apunta: “Cuando el negro se comprende a sí mismo y concibe al mundo de una manera distinta, hace nacer la esperanza e impone un retroceso al universo racista” (Fanon, *Piel* 223). “Liberada” materializa esta idea: señala que la liberación empieza con descubrirse, aceptarse y asumirse como negra, para ver el mundo de forma distinta de como lo ha concebido el colonialismo patriarcal y racista. Con ese principio básico ya no habrá autodesprecio ni tampoco harán meya los insultos y exigencias que el mundo “blanco” imponga al mundo negro.

4. Contexto: prácticas sociales, discursivas e ideológicas

El poema “Liberada” sugiere una serie de prácticas sociales, discursivas e ideológicas en relación con el papel asumido por la mujer negra frente a los modelos mentales o el imaginario impuestos por la cultura y la sociedad occidentales, colonialistas, sexistas y racistas. De tales prácticas podemos mencionar: a) existen mujeres negras que viven bajo los parámetros impuestos por la cultura y la sociedad colonialistas: pasivamente inmersas, se ajustan a los cánones estéticos occidentales, sin conciencia identitaria; b) existen mujeres negras que razonan, justifican y explican su modo de ser: construyen genealogías con tal de señalar en qué momento sucedió el cruce de las fronteras raciales, y c) existen mujeres negras que asumen el sistema de valores y los cánones de belleza occidentales, negando su propia identidad en su propio cuerpo, dispuestas a blanquearse, con tal de ser admitidas en la sociedad y la cultura que las cobija. “Liberada”, por el contrario, señala las pautas, los valores y las conductas que asume una mujer negra autoconsciente frente a la reclamación social de la cultura dominante y ejemplifica lo que hay que hacer para deshacerse de tales controles y sanciones: descubrirse, asumirse, aceptarse negra y lucirse bella, limpia y liberada.

Veamos algunas de esas prácticas sociales, discursivas e ideológicas concretas con las que se conecta el poema y con las cuales establece un polémico y distanciador diálogo: negrismo, negritud, feminismo, feminismo negro, feminismo descolonial, luchas antirracistas, movimientos de mujeres afroamericanas, afrocaribeñas y afrocostarricenses, tal como lo sintetizamos en el Cuadro 2.



Cuadro 2: Shirley Campbell Barr en su contexto histórico, social y cultural. Elaboración de JRC, 2015.

Lo primero que se nos presenta como discurso desarticulado por el poema de Campbell es la representación que el negrismo hace del negro y la negra desde las décadas 1920-1930. El negrismo coincide con el Harlem Renaissance en Estados Unidos (que pretende un reconocimiento para la nueva cultura negra creada por antiguos esclavos, como por ejemplo el jazz y el blues: se trataba de “un fenómeno de afirmación cultural étnica producido por artistas que se identificaban como afroamericanos”) y con los primeros esfuerzos por valorar la cultura negra en Brasil, expresados en el Modernismo brasileño (Montelongo 61-64). Da inicio un diálogo “entre los intelectuales negros de Estados Unidos e intelectuales latinoamericanos” del cual emerge “una cartografía de descolonización transcontinental poderosa” (Montelongo 66. El destacado es nuestro).

La poesía negrista buscaba celebrar la cultura negra del Caribe, “con una visión primitiva, *sensual*, casi folclórica”. La “evocación de África y la invocación de la presencia africana en el Caribe se lleva a cabo *por medio del ritmo, del tambor, de la cadencia de cuerpos y de la energía sexual* que despiden sus bailes y sus cantos” (Montelongo 63. El destacado es nuestro). En concordancia con esto, Mamadou Badiane señala que el negrismo se caracterizó por incorporar en sus temáticas *los ritmos africanos, la sensualidad de la mulata* y el “sincretismo” y la “hibridez” (Badiane 67), dada su postura en pro del “mestizaje biológico y cultural”. Esa sensualidad está representada desde y para la mirada blanca: el cuerpo de la negra era un espectáculo erótico para la libido imperial que lo cautivaba y lo exponía para su sometimiento por la audiencia.

Campbell asumirá una posición distanciadora y de ruptura frente al negrismo, recuperará el cuerpo de la mujer negra de esa mirada y lo pondrá a circular dentro de otro proyecto y dentro de otro marco: la descolonialidad del ser y del saber, esto es, la recuperación de su propio cuerpo para construir su propia identidad negra, llena del legado cultural ancestral. Tampoco encontramos en Campbell huellas del negrismo naturalista: el yo lírico no quiere blanquearse, no está desesperadamente enamorada de hombres blancos y su visión no es eurocéntrica ni eurofílica, ni tampoco encontramos rastros de negrofobia (odiar su propia negrura y a los demás negros), antes por el contrario, ama su negritud y reivindica la unidad y el amor entre los propios (cf. Duncan 518-519), así como no hay tampoco personajes dispuestos a su autoanulación y autosacrificio por el bien del blanco.³⁷ El yo lírico de “Liberada”, al igual que el de “Rotundamente negra”, se autorrepresenta orgullosamente negro y así se ama.

³⁷ Esa visión negativa del negro y de la negra en el negrismo se debe a que este es un movimiento importado: “un discurso plástico *producido por una élite artística blanca y europea* que incorpora la temática negra para divulgarla ante un público también blanco, en general, perteneciente al mismo grupo de élite cultural. Por eso, las manifestaciones artísticas europeas inspiradas en el Negrismo, aunque hayan revolucionado el arte moderno, *no son una tendencia ideológica de fondo liberacionista. De ningún modo tienden a preservar la identidad del negro a través de su historia, o siquiera a representar un movimiento de concientización, como ocurriría más tarde con la negritud, de carácter acentuadamente político*” (Schwartz 660-661. El destacado es

Campbell encuentra en la poesía de Guillén un gran referente con el que dialoga y enriquece su visión sobre la negritud. En ella topa con una representación más genuina del negro y se propone seguir ese rumbo: “Guillén es para mí un gran maestro... Gran parte de la obra de Guillén la veo como lo que yo quiero hacer todos los días. Cantarle a mi pueblo negro y decirle lo maravilloso [que es] ser negros y negras en una sociedad que enseña lo contrario” (en Ramsay 67). Y es que *Motivos del son* materializa un momento “más maduro de la poesía Negrista, que coexiste y se aproxima al Movimiento de la Negritud, por su énfasis en los problemas sociales del negro y por su postura antiimperialista en el ámbito internacional”. Aborda temas como “la problemática psicológica y social de los negros debido a su historia de esclavitud y racismo”, “el racismo desplegado contra el negro, la pobreza, la falta de educación y la crisis psicológica del mulato”. Mantiene “el ritmo y la danza”, ahora ligados a una dimensión social (Montelongo 67). La *Negritud* se caracteriza por ser “combatiente”, por “defender al negro”, por denunciar “la tendencia al mimetismo como resultado de la colonización”, por criticar al “escritor mestizo por aspirar a escribir una literatura al estilo de los franceses” y por rechazar “la dominación cultural y política” (Badiane 40 y 45. El destacado es nuestro). La *Négritude* surge contra la *Négrophilie*, movimiento del período de entre guerras que vuelve los ojos hacia la cultura negra como “evasión” y la ve como “primitiva”, “animal” y “natural”. La *Négritude* se opone a “la superficialidad” con que la *Négrophilie* abordó al negro como personaje meramente “decorativo” y para el “deleite” y entretenimiento del público blanco (Badiane 53-54).³⁸

Campbell crece en el contexto en que se origina la segunda ola del feminismo occidental (décadas 1960-1970), preocupado por la liberación femenina. En este contexto también surgen diversos movimientos sociales radicales como el movimiento antirracista, el estudiantil, el pacifista y el feminista con un marcado carácter contracultural. “Lo personal se vuelve político y se ventilan los problemas de las mujeres en el ámbito privado”. Surge el concepto del *patriarcado* como causa de la opresión (De las Heras 56). De la década de 1970 es el feminismo afroamericano estadounidense que reacciona contra “la exclusión que las mujeres negras americanas padecían dentro del feminismo blanco” (Pérez 8-9). Se ventilan la realidad y la problemática de las mujeres

nuestro). Schwartz define la Negritud como “las manifestaciones ideológicas que tratan la identidad del negro, así como de las reivindicaciones políticas de las décadas del veinte y el treinta, especialmente en Cuba y Brasil”. Según el mismo Schwartz, este movimiento se caracteriza por un rechazo a la idea de raza y una difusión del concepto de cultura, así como una clara postura en contra de los prejuicios raciales (Schwartz 669).

³⁸ Para Montelongo, tanto el *Harlem Renaissance*, el *Negrismo*, el *Modernismo* brasileño, como la *Negritud*, “son pruebas patentes de un movimiento de proporciones continentales y globales de lo que en retrospectiva solo se puede catalogar como un proceso de descolonización, similar y diferente al iniciado por los modernistas hispanoamericanos en el siglo XIX”, con la diferencia de que “el Negrismo –en su fase madura– y la Negritud no buscaban únicamente integrar la cultura negra a un espacio nacional imaginario sino que sobrepasaban los límites geográficos de la nación, debido a que tomaban como punto de partida la opresión del ser humano por su color en el ámbito internacional” (Montelongo 69-70. El destacado es nuestro).

negras y empiezan a ser reconocidas como grupo con su propia herencia cultural, social, política y económica. Bajo el concepto de *feminismo negro* se pretendía establecer un movimiento de todas las mujeres negras, aunque muchas feministas afroamericanas de finales de los 70 y comienzo de los 80 utilizarán el término como sinónimo de afroamericanas, marginando así a mujeres negras de otras partes del mundo. Por otro lado también encontramos algunas feministas afroamericanas que lejos de excluir a las africanas, se van al extremo opuesto y pretenden hablar por ellas aunque en ocasiones no están realmente informadas al respecto. En 1985 se lleva a cabo la Conferencia de la ONU sobre las mujeres, en Nairobi. Allí surge “un grupo de activistas, escritoras y críticas africanas [que inauguran] el Movimiento de Mujeres Africano, en el que los modelos euro-americanos se presentaban como el ejemplo a seguir para la lucha feminista africana” (Pérez 89).³⁹

En la década de 1990 van a surgir las voces de las escritoras afrohispanoamericanas y afrocaribeñas junto con la “mujer como crítica literaria consumada, que activamente se interesa en el estudio y publicación de la obra de escritoras afrohispanoamericanas” (Montelongo 80) y el *feminismo descolonial*, asuntos bien presentes en la visión de mundo y en los proyectos estético-ideológicos de Campbell, quien además de reconocerse feminista negra: “Yo soy una feminista negra” (en Ramsay 63) y “me adhiero al feminismo negro porque es necesario reivindicar la diferencia y defender las particularidades de la lucha de las mujeres negras” (en Solano), también se apunta dentro del feminismo descolonial, al considerar que la lucha de las mujeres blancas está atravesada por la colonialidad, ya que discriminan a las mujeres negras e indígenas: “aun dentro del movimiento feminista mi posición está condicionada por el color de mi piel y mi condición histórica y cultural como mujer negra” (en Ramsay 63). Esto se debe a que la raza cruza el control sobre las vidas de las mujeres con historia racializada, niega la humanidad de las mujeres no-blancas, indígenas y afrodiaspóricas. La violencia que se ejerce contra estas mujeres es aceptada y naturalizada porque “está perpetrada contra seres concebidos como sin valor”. Para los feminismos blancos (liberal, socialista, radical, lésbico feminista, autónomo e institucional) las únicas mujeres que cuentan como oprimidas, humanas y cuyas vidas son de valor son las mujeres blancas y blanco-mestizas pobres. Las mujeres no-blancas no son visualizadas como víctimas: las indígenas, las afrodescendientes y las mestizas pobres reciben un trato colonial (Espinosa, Gomes, Lugones y Ochoa 404-405). Al respecto aclaran estas mismas autoras:

La deshumanización de las mujeres indígenas, afrodiaspóricas y mestizas pobres las coloca en relaciones indignas, les niega saberes, les niega la posibilidad misma de saber, les niega su propio ser y les niega una

³⁹ No hay que olvidar que la ONU había declarado 1975 como año Internacional de la Mujer.

concepción de sus propios cuerpos que afirman la vida (Espinosa, Gomes, Lugones y Ochoa 406).

El feminismo descolonial representa una crítica a los feminismos tradicionales porque no toman en cuenta la interseccionalidad entre raza, clase, género y sexualidad. Entronca el análisis del patriarcado desde la colonialidad de género (Lugones, *Colonialidad*). Pone “énfasis en una intersubjetividad historizada, encarnada, entablando una crítica de la opresión de género racializada, colonial y capitalista, heterosexualista, como una transformación vivida de lo social”. Busca superar “la jerarquización dicotómica que caracteriza la colonialidad capitalista y moderna” (Lugones, *Feminismo* 105). Algo muy afín a lo que hemos destacado en el poema de Campbell es la *resistencia subjetiva* a la que echa mano el yo lírico para encarar y combatir la dominación colonialista. Dicha resistencia se expresa infra-políticamente, más que en una política de lo público. Así explica María Lugones esta resistencia subjetiva: esta “subjetividad resistente se le niegan legitimidad, autoridad, voz, sentido y visibilidad. La infra-política marca el giro hacia dentro, en una política de resistencia, hacia la liberación, y muestra el poder de las comunidades de los oprimidos al constituir significados resistentes y al constituirse entre sí en contra de la constitución de significados y de la organización social del poder. En nuestras existencias colonizadas, generizadas racialmente y oprimidas, somos también otros/otras de lo que el poder hegemónico nos hace ser. Este es un logro infra-político” (Lugones, *Feminismo* 109). Ese otro resistente y subjetivo es el que emerge y se expresa en “Liberada”.

Ya hemos destacado el énfasis del yo lírico en recuperar, apropiarse y resignificar su cuerpo.⁴⁰ Dicho propósito obtiene su sentido si lo miramos desde lo que señala María Lugones: “ninguna hembra colonizada es una mujer” (Lugones, *Feminismo* 109). Según Lugones, “la tarea de la feminista descolonial comienza por ver la diferencia colonial, enfáticamente resistiendo su propio hábito epistemológico de borrarla”. Eso la llevará a ver “el mundo con nuevos ojos” para “abandonar su encantamiento con ‘mujer’, con el universal, y comenzar a aprender acerca de otros y otras que también se resisten ante la diferencia colonial” (Lugones, *Feminismo* 115). Esto lo complementa Ochy Curiel cuando señala que el propósito del feminismo descolonial es la búsqueda de la descolonización y oponerse a “la imposición de la autenticidad, de la

⁴⁰ A propósito, Campbell ha declarado: “Yo creo en cambiar la forma como las personas negras nos vemos hacia adentro. Quiero contribuir a cambiar la forma como las mujeres negras se ven a sí mismas. Yo puedo hacerlo como mujer negra que he pasado por procesos de ese tipo [extra-sexualización]. Somos personas hermosas, seres humanas completas y dignas de respeto. Cada uno de los elementos que componen nuestra fisonomía es maravilloso. Nuestro cabello es extraordinario, versátil y único. Nuestro cuerpo y nuestra piel son hermosos” (en Solano 2015).

universalización, de la generalización y la estatificación de la experiencia negra” (Curiel, *Lucha* 13).⁴¹ Al respecto aclara Ochy Curiel:

La descolonización [es una] posición política que atraviesa el pensamiento y la acción individual y colectiva, nuestros imaginarios, nuestros cuerpos, nuestras sexualidades, nuestras formas de actuar y de ser en el mundo y crea una especie de cimarronaje intelectual, de prácticas sociales y de la construcción de un pensamiento propio de acuerdo a [sic] experiencias concretas (Curiel, *Descolonizando* 3).

A nuestro juicio, todo ese deseo del yo lírico de “Liberada” por asumir su cuerpo, aceptar con orgullo su condición de negra y desengancharse de la lógica del poder, del saber y del ser coloniales, representa un giro epistémico, una ruptura estética, ética y política que lo ubica dentro de la línea de lectura e interpretación de la colonialidad de la mujer propuesta por el feminismo descolonial. Como adelantamos en 6.2., existe un tono de autoconfianza y de autonomía frente a las estructuras sociales, políticas y culturas constructoras de un imaginario sesgado, sexista y racista: el yo asume la tarea de educar a los suyos de una manera alternativa a la educación impuesta por la cultura vigente; con esta educación busca combatir las representaciones negativas sobre la colectividad afrodescendiente, sobre los suyos y sobre sí como mujer negra. Esa educación alternativa tiene como finalidad recuperar su historia y formar una conciencia crítica sobre cómo fue que dicha historia fue raptada, vaciada y distorsionada en sus contenidos y cómo fueron las mujeres las que la rescataron, reescribieron y conservaron como legado para las futuras generaciones.

En la poesía de Campbell, el núcleo familiar se convierte en lugar de afirmación y de resistencia al racismo. En esto es clara la huella de los feminismos africano y negro: “la crianza de hijos e hijas, más allá del proceso de socialización ligados a los roles de género es un proceso político, pues las mujeres desarrollan hacia hijos e hijas procesos de concientización que les den herramientas para enfrentar el racismo” (Curiel, *Crítica* 16). Nada más para que el lector no olvide la actitud de la madre frente a su propósito de educar a sus hijos en un contexto racista, le recordamos estos versos del volumen *Rotundamente negra*: “Hoy estamos aquí / enseñando a nuestros niños / a caminar sin caerse / a sonreír con certeza. / Ellos / saben como nosotras / lo difícil que a veces resulta / ser minoría ante los demás” (121-122). Esta centralidad de las madres-mujeres en el proceso educativo también queda latente en “Liberada”, en los versos 11-17: los antepasados no están para ser traídos a colación para que justifiquen lo negativo que el sistema imperial-colonial ha impuesto sobre las nuevas generaciones, sino para que

⁴¹ Aunque el feminismo latinoamericano nació con perspectiva de clase y con sesgo clasista y racista, desde 1983, en el *II Encuentro Feminista de América latina y el Caribe*, asume el problema del racismo. Desde entonces, afrodescendientes e indígenas empiezan a debatir al respecto, a ennegrecer el feminismo y a feminizar la lucha antirracista (Curiel, *Crítica* 20-22).

podamos sentir orgullo de tenerlos como nuestros modelos estéticos, éticos y políticos frente y contra cualquier sistema de dominación colonial que quiera anular nuestro ser y nuestro saber.

Además de esos movimientos sociales, culturales e ideológicos internacionales heredados y en que le ha tocado vivir y moverse a Campbell, también existen prácticas sociales, discursivas e ideológicas a nivel local. Por ejemplo, en 1992 se crea el Centro de Mujeres Afrocostarricenses en Limón con el propósito de trabajar temas específicos relacionados con su condición de género y raza, a nivel local, nacional y regional. Dicho Centro fue sede del *II Encuentro de mujeres Afrocaribeñas y Afrolatinoamericanas* en diciembre de 1996, en el cual participaron 125 líderes, representantes de 25 países. Fue electo como sede de la Red de Mujeres Afrocaribeñas y Afrolatinoamericanas. Realizó el primer diagnóstico participativo de las mujeres afrocostarricenses para poder señalar sus prioridades y necesidades. El Centro se preocupa en particular por la discriminación racial y orienta sus proyectos a una convivencia sana y libre de discriminación (<http://mujeresafrocostarricenses.blogspot.com>).

En el 2005, en el *III Encuentro de Parlamentarios de las Américas y el Caribe*, celebrado en Limón, se funda el Parlamento Negro de las Américas (<http://hoy.com.do/inauguran-en-costa-rica-parlamento-negro-2/>) con el objetivo de “crear un foro de propuesta, discusión, deliberación, articulación e incidencia política, que represente e integre las luchas de las y los afrodescendientes de América Latina y del Caribe”. El Parlamento buscará “reivindicar el pleno disfrute de los derechos humanos, las reivindicaciones históricas de los pueblos y comunidades afrodescendientes, así como el reconocimiento de la interculturalidad, las diferencias, las desigualdades y las inequidades que viven todos los países de las Américas y el Caribe”.⁴² Ya en el 2003, Campbell había expresado: “No se puede aislar el problema de las mujeres negras de los problemas del pueblo negro. La comunidad negra debe empezar por reconocer la situación de subordinación de las mujeres dentro del movimiento. Las mujeres también tienen que exigir los espacios de responsabilidades y cuotas de poder en igualdad de condiciones” (en Ramsay 63).

Como activista de los derechos humanos y en contra del racismo, Campbell sabe que la realidad de la mujer negra costarricense está atravesada por la colonialidad de género de la que habla Lugones (*Feminismo*). Como señala el Parlamento Negro: los y las afrocostarricenses sufren marginalidad social, racismo, pobreza, invisibilidad y exclusión “de los espacios de decisión, representación y participación política, lo que evidencia la historia de diferentes formas de exclusión, dominación y violencia estructural contra las comunidades y pueblos afrodescendientes”. “El racismo, la discriminación y la exclusión que se manifiestan en discursos y acciones, en contra de las y los afrodescendientes. Pese a nuestros esfuerzos históricos, la cultura dominante no

⁴² En el 2011, el Centro escribe su Carta por el poder y la participación política de las mujeres afrodescendientes (<http://mujeresafrocostarricenses.blogspot.com/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00-06:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00-06:00&max-results=5>).

reconoce la diversidad y por lo tanto niega y minimiza nuestra cultura y cosmovisión con un resultado de violencia cultural” (<http://parlamentonegro.blogspot.com/2008/06/constitucin-del-parlamento-negro.html>). Este mismo Parlamento se planteó los siguientes compromisos:

1. Eliminar la invisibilización de las y los afrodescendientes en el ámbito político, económico y social de las Américas y el Caribe.
2. Combatir todas las formas de racismo y discriminación.
3. Impulsar todas las acciones afirmativas que promuevan la integración, las reivindicaciones de los derechos humanos y la equidad de género.
4. Lograr la búsqueda del reconocimiento de la diáspora africana, impulsando la conquista y defensa del territorio y la territorialidad ancestral.
5. Promover la participación política de inclusión, en todos los espacios de decisión y de poder para los y las afrodescendientes.
6. Impulsar propuestas de desarrollo e integración económica, que permitan la calidad de vida de la gente, en armonía con la naturaleza y la sostenibilidad ambiental (<http://parlamentonegro.blogspot.com/2008/06/constitucin-del-parlamento-negro.html>).

La poesía de Shirley Campbell es heredera de estos problemas, de estas luchas y de estos sueños. Tanto “Rotundamente negra” como “Liberada” son la materialización de un proyecto estético, ético y político que coloca el cuerpo negro de la mujer negra en el centro de las manifestaciones contradiscursivas y contraideológicas, en procura de abrir un espacio, una brecha, por donde hacer emerger el ser, el saber y el poder arrebatado a la mujer negra por el discurso y las prácticas sociales e ideológicas de la cultura blanca dominante. En estos poemas el cuerpo y la piel aparecen como espacios donde se inscriben la memoria, la historia, la voz, la identidad y la lucha de la mujer negra que desea exultar con orgullo sus raíces, sus orígenes, su utopía: vaciar el cuerpo y la mente de todo lo impuesto por el colonialismo sexista y racista. El deseo del yo es que la mujer negra tenga autoconciencia, descubra, asuma y luzca su cuerpo y pueda decir con alegría: “es hermoso tener esta piel, estos labios, esta nariz, este pelo. Es hermoso saber de antepasados que no se cansaron de luchar nunca” (en Ramsay 67). Estos poemas materializan un derrotero hacia la aceptación y autoafirmación del ser de una mujer negra que no acepta los mundos ni los caminos heredados e impuestos: ella se retrata en el espejo del poema para que otras se vean a sí mismas, se acepten y se autoafirmen.⁴³

⁴³ En una entrevista que le hiciera Carlos Moreira, Campbell planteó la necesidad de ser un referente para otras mujeres negras: “Las mujeres y las niñas negras de América Latina, por ejemplo, quieren ver más caras como las suyas en todas las esferas de su vida e identificarse con ellas. Necesitan referentes. Necesitan mujeres negras como ellas que les miren a los ojos en poesía o en cualquier idioma y

WORKS CITED

- Abreu Torres, Dania. *Visita y robo al museo: revisiones del Negrismo clásico y propuesta de un Negrismo femenino*. Tesis. Florida: Universidad de Florida, 2010.
- Alves, Miriam, ed. *Finally us / Enfim nós: contemporary black Brazilian women writers*. Colorado Springs: Three Continents Press, 1994.
- Badiane, Mamadou. *Negrismo y Négritude: dos poéticas de la identidad afro-caribeña*. Tesis. Iowa: University of Iowa, 2006.
- Bairros, Luiza. "Nuestros feminismos revisitados". *Política y cultura* 14, (2000): 141-149.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 7 ed. México: Porrúa, 1995.
- Brewer-García, Larissa. "Negro, pero blanco de alma: la ambivalencia de la negrura en la Vida prodigiosas de Fray Martín de Porras, 1663". *CILHA* 13.17 (2012): 112-145.
- Campbell Barr, Shirley. *Rotundamente negra y otros poemas*. Madrid: Ediciones Torremozas, 2013.
- _____. *Rotundamente negra*. San José: Editorial Perro Azul, 2006.
- _____. *Rotundamente negra*. San José: El Arado, 1994.
- _____. *Naciendo*. San José: EUNED, 1988.
- Cuesta Escobar, Guiomar y Alfredo Ocampo Zamorano, recopilación y prólogo. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Disponible en: http://www.banrepultural.org/sites/default/files/87970/16-antologia-de-mujeres_afrocolombianas_.pdf
- Curiel, Ochy. "Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde América Latina y el Caribe". 2009. http://www.feministas.org/IMG/pdf/Ochy_Curiel.pdf
- _____. "Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista". *Nómadas* 26 (2007): 92-101.
- _____. "Los aportes de las afrodescendientes a la teoría y la práctica feminista. Desuniversalizando el sujeto 'mujeres'". 2007. http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/los_aportes_de_las_afrodescendientes_a_la_teor%C3%ADa_y_la_practica_feminista_ochy_curiel.pdf

les cuenten su historia y las inviten a continuar con esta lucha. Mi poesía quiere contribuir a devolverles ese amor por nosotras mismas y por nuestra historia que nos ha sido arrebatado por siglos" (Moreira, 2015). En una entrevista que le hicimos, esto fue lo que indicó: "Yo represento una comunidad históricamente en desventaja que está ávida de referentes y de voces que les cuenten su propia historia y les hable en su mismo lenguaje (con lenguaje me refiero al lenguaje de la negritud, el lenguaje de la conciencia)" (Solano).

- _____. “La lucha política desde las mujeres ante las nuevas formas de racismo. Aproximación al análisis de estrategias”. 2003. <http://www.rebellion.org/hemeroteca/mujer/030408curiel.htm>
- _____. “Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas. El dilema de las feministas negras”. *Otras Miradas* 2.2 (diciembre, 2002): 96-113.
- De las Heras Aguilera, Samara. “Una aproximación a las teorías feministas”. *Universitas Revista de Filosofía, Derecho y Política* 9 (2009): 45-82.
- Duncan, Quince. “El afrorrealismo. Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana”. <http://istmo.denison.edu/n10/articulos/afrorealismo.html>.
- Espinosa, Yuderky, Diana Gomes, María Lugones y Karina Ochoa. “Reflexiones pedagógicas en torno al feminismo descolonial”. Katherine Walsh, ed. *Pedagogías decoloniales*, Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013: 403-441.
- Fallas Arias, Teresa. *Escritura del yo femenino en Centroamérica*. San José: EUCR, 2013.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- _____. *Los condenados de la tierra*. Rosario, Arg.: Editorial Último Recurso, 2007.
- _____. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Editorial Abraxas, 1973.
- García Ronda, Denia, comp. *¡Aquí estamos! El negro en la obra de Nicolás Guillén*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2008.
- Gómez Moriana, Antonio. “Cómo surge una instancia discursiva: Cristóbal colón y la invención del ‘indio’”. *Imprévue* 1-2 (1994): 151-175.
- Grosfoguel, Ramón. “El concepto de racismo el Michel Foucault y Frantz Fanon”. *Tabula Rasa* 14 (enero-junio, 2012).
- _____. “Racismo epistémico, islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales”. *Tabula Rasa* 14 (enero-junio, 2011): 341-355.
- Guberman, Mariluci. “La poética del cuerpo negro en Hispanoamérica”. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_020.pdf.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética* II. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- _____. *Summa poética* (1976), 14 ed. Madrid: Cátedra, 2009.
- Hering Torres, Max. “Raza’: Variables históricas”. *Revista de Estudios Sociales* 6 (2007): 16-27.
- Herra Monge, Mayra. “La presencia de la Africanía en la poesía de dos escritoras afro-costarricenses”. <http://www.ciicla.ucr.ac.cr/coloquio/ponencia10.html>.
- Hudson-Weems, Clenora. *Africana Womanist Literary Theory* (1998) Trenton, NJ: Africa World Press, 2004.
- Larraín Ibáñez, Jorge. “El concepto de identidad”. *Revista FAMECOS* 21 (Agosto, 2003): 30-42.
- Lugones, María. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa* 9 (julio-diciembre, 2008): 73-101.
- _____. “Hacia un feminismo descolonial”. *La Manzana de la Discordia* 6.2 (julio-diciembre, 2011): 105-119.
- Luján Aienza, Ángel. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis, 2000.

- Martí, José. *Nuestra América*, prólogo y cronología de Juan Marinello, selección y notas de Hugo Achúgar. Caracas: Ayacucho, 2005.
- Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994.
- McDonald, Dlia y Shirley Campbell. *Palabras indelebles de poetas negras*. Heredia: Programa de Publicaciones e Impresiones de la UNA, 2011.
- Meza Márquez, Consuelo. “La diáspora afrocaribeña en Centroamérica: identidad y literatura de mujeres”. http://www.hcentroamerica.fcs.ucr.ac.cr/Contenidos/hca/cong/mesas/x_congreso/genero/diaspora-mujeres.pdf.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Morales, Jorge Luis, selección e introducción. *Poesía afroantillana y negrista* (1976). San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2000.
- Moreira Beita, Carlos. “Soy una poeta rotundamente negra”. Entrevista (2 de febrero, 2015). <http://literofilia.com/?p=21755>
- Mosby, Dorothy. “‘Nuevos nómadas’: Negritud y ciudadanía en la literatura centroamericana”. 2008. <http://istmo.denison.edu/n16/proyectos/mosby.html>.
- . “Writing Home: Afro-Costa Rican Women Poets Negotiating Limón and San José”. Anne Lambricht and Elizabeth Guerrero, eds. *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007: 167-188.
- . *Place, Language and Identity in Afro-Costa Rican Literature*. Missouri: University of Missouri Press, 2003.
- Nash, Mary. “Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina”. *Revista CIDOB d’ Afers Internacionals*, 73-74 (Mayo-Junio, 2006): 39-57.
- Ovares, Flora y otros. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. San José: EUCR, 1993.
- Pacheco, Abel. *Más abajo de la piel*. San José: Editorial Costa Rica, 1972.
- Pérez Ruiz, Bibian. *Otra manera de sentir: feminismos negros, género y estudios literarios en el África Subsahariana*. <http://ctli.wikispaces.com/file/view/FEminismoAfricaBibianPerez.pdf>.
- Perry Price, Franklin. “Quien tenga oídos para oír... que oiga”. http://istmo.denison.edu/n21/articulos/1-perry_franklin_form.pdf.
- Población afrodescendiente de América Latina. *Las mujeres afrodescendientes y la cultura latinoamericana: identidad y desarrollo*. Panamá: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2009.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Puyol Espinoza, Verónica del Pilar. “La negritud como símbolo fundamental en la construcción de la identidad en las mujeres negras: el caso del grupo África

- Mía”. Tesis. Universidad Politécnica Salesiana: Licenciatura en Antropología Aplicada, 2009.
- Quesada Soto, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 2008.
- Ramsay, Paulette. “Entrevista a la poeta afro-costarricense Shirley Campbell”. *Afro-Hispanic Review* 22.1 (Spring, 2003): 60-67.
- Rivera Pérez, Aymée. “El imaginario femenino negro en Cuba”. <http://journal.afroeuropa.eu/index.php/afroeuropa/article/viewDownloadInterstitial/18/20>.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. *Cien años de literatura costarricense*. San José: Farben Norma, 1995.
- Russotto, Márgara. *Tópicos de retórica femenina*. San José: EUCCR, 2004.
- Sabelli, Sonia. “La herencia del colonialismo en las representaciones contemporáneas del cuerpo negro femenino”. *Revista Sans Soleil* 4 (2012): 122-131.
- Schwartz, Jorge. *Las Vanguardias Latinoamericanas y sus textos programáticos y críticos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Shéree Davis, Felisha. “Confronting the Patriarchy: Luz Argentina Chiriboga and Shirley Campbell”. Tesis. Howard University: Department of Modern Languages and Literatures, 2008.
- Solano Rivera, Silvia. “Me cansé de ser lo que otros querían que yo fuera”. Entrevista a Shirley Campbell Barr (New York, 30 de marzo, 2015).
- UNESCO. *África en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1996.
- Van Dijk, Teun. *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- _____. *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Zavala, Magda. “Las escritoras afrodescendientes centroamericanas: entre el olvido y la autoafirmación”. 2009. <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/ZavalaMagda.pdf>.

Expanding Definitions of Caribbean Identity through Contemporary Panamanian Fiction by Melanie Taylor Herrera

Sonia Stephenson Watson
University of Texas at Arlington

Abstract: Contemporary black female Hispanic Caribbean writers deal with race and gender differently from their literary predecessors. Born in 1972 in Panama City, Panama, Melanie Taylor Herrera is a black female Caribbean writer who is conscious of her racial identity yet is neither defined nor limited by it. Unlike the black female Cuban poet Nancy Morejón who declared both her race and gender in her 1975 seminal poem “Mujer negra” or “Black Woman,” Taylor Herrera’s short stories distance themselves from an exclusively racialized discourse but continue being informed by it. While Morejón identifies as both female and black, Taylor Herrera identifies as an urban woman defined by contemporary issues that affect women of African and non-African descent. Thus, the characters who populate her fiction display concerns of modern women such as motherhood, divorce, isolation, solitude, and suicide. In the second decade of the 21st century, Taylor Herrera’s racial and gender identification underscore the multifaceted identity of the Caribbean woman in her quest to distinguish herself in an urban, cosmopolitan, and globalized society. The following analysis proposes to assay Taylor Herrera’s short story collections *Camino a Mariato* [Walk to Mariato, 2009], *Amables predicciones* [Friendly Predictions, 2005] and *Tiempos acuáticos* (Aquatic Times, 2000) with the aim to conceptualize the redefinition of the Afra-Panamanian woman in the current century.

Keywords: Afra-Panamanian, isolation, solitude, suicide, black, identity, race, Hispanic Caribbean women

In *Daughters of the Diaspora: Afra-Hispanic Writers*, Miriam DeCosta-Willis noted that, “One of the most important social and political questions that Caribbean and Latin American writers of African descent raise is that of race: “What does it mean to be a negra or mestiza or mulata in a country that defends and validates European colonization and acculturation?” (xxii). Although this may define the consciousness of the generation of Afra-Hispanic writers born during the thirties and forties of the previous century such as Nancy Morejón (Cuba 1944), Georgina Herrera (1936), Excilia Saldaña (1946-1999), and Eulalia Bernard (Costa Rica 1935), it does not necessarily define the literature of contemporary Afra-Latin American writers born after 1970 such as Melanie Taylor Herrera. In a 2013 interview, Afra-Panamanian short story writer and poet Melanie Taylor Herrera revealed:

“Soy una mujer urbana, hija de los logros del feminismo del siglo XX, afro y consciente de serlo pero no circunscribo mi escritura a temas afros ni a temas de denuncia social ni siquiera a temas exclusivamente panameños”

[I am an urban woman, daughter of the achievements of twentieth-century feminism, black and aware of it, but I do not restrict my writing to black themes or themes of social criticism or even exclusively Panamanian topics] (Watson, “Entrevista a Melanie” 2013).

Born in 1972 in Panama City, Panama, Taylor Herrera is a black female Caribbean writer who is conscious of her racial identity yet is neither defined nor limited by it. Unlike the black female Cuban poet Nancy Morejón who declared both her race and gender in her 1975 seminal poem “Mujer negra” [Black Woman], Taylor Herrera’s short stories distance themselves from an exclusively racialized discourse but continue being informed by it. While Morejón identifies as both female and black, Taylor Herrera identifies as an urban woman defined by contemporary issues that affect women of African and non-African descent.¹ Thus, the characters who populate her fiction display concerns of modern women such as motherhood, divorce, isolation, solitude, and suicide. In the second decade of the 21st century, Taylor Herrera’s racial and gender identification underscore the multifaceted identity of the Caribbean woman in her quest to distinguish herself in an urban, cosmopolitan, and globalized society. The following analysis proposes to assay Taylor Herrera’s short story collections *Tiempos acuáticos* (Aquatic Times, 2000), *Amables predicciones* [Friendly Predictions, 2005], and *Camino a Mariato* [Walk to Mariato, 2009] with the aim to conceptualize the redefinition of the Afro-Panamanian/Caribbean woman in the current century. Her short stories announce issues that women living in an urban, isolated, and enclosed society face such as solitude, silence, alienation, and suicide. On the one hand, these themes are universal ones that populate the texts of women writers. On the other, Taylor Herrera’s works “question femininity and women’s traditional roles in patriarchal societies;[and] examine the effect that silence, isolation, and invisibility have on female agency and creativity...”, a tenet also common in works written by Hispanic writers of African descent (DeCosta Willis, xxv). Themes of silence, isolation, and invisibility are not only inherent in Afro-Latin American literature but also populate the fiction of Latin American women writers of non-African descent. Thus, Taylor Herrera’s fiction dovetails with that of female writers throughout the Diaspora.

¹ It is not my intention to homogenize or essentialize Nancy Morejón’s literary repertoire. It is important to note that her fiction not only treats themes that deals with race and/or gender. Her poetry and essays span the gamut and deal with a plethora of issues such as motherhood, sexuality, national identity, etc.

It is worth mentioning that Taylor Herrera's choice not to write about race or ethnicity in her works is nothing new in Latin American and Hispanic Caribbean literature. In fact, in the past many writers of color avoided the topic of race all together essentially writing themselves out of blackness. This erasure, denial, or negation dates back to the 16th century. In "Literary Whiteness and the Afro-Hispanic Difference," José Piedra noted that Spanish-speaking writers of African descent, such as Spain's Juan Latino (1518-1596), constantly equivocated between "writing white" to avoid racial identification and writing for their country of origin. Expressing racial awareness in their writings was extremely problematic because "[n]onwhites could write as long as they did not address the issue of difference" (312). Thus, many Afro-Hispanic writers chose a national affiliation by avoiding racial identification in their writings. However, while many avoided issues of racial identity or prejudice, others indirectly contested the system of rhetorical whiteness by employing parody or satire to exhibit their frustration with the dominant culture. Literary whiteness spread to the New World where Afro-Hispanic writers repressed a black consciousness in favor of a homogeneous nationalistic one. Piedra notes that Afro-Peruvian writer José Manuel Valdés (1767-1843), for example, "wrote himself out of blackness by assuming an invisible self even when he addressed issues of marginality" (315). In Panama, early twentieth-century national poet Gaspar Octavio Hernández (1893-1918) wrote about race ambiguously and denied his blackness by elevating whiteness through a *modernista* aesthetic. For example, in his personal homage "Ego Sum" [I am], Hernández describes his blackness by utilizing terms in opposition to whiteness:

Ni tez de nácar, ni cabellos de oro
 veréis ornar de galas mi figura;
 ni la luz del afir, celeste y pura,
 veréis que en mis pupilas atesoro.

Con piel tostada de atezado moro;
 con ojos negros de fatal negrura,
 del Ancón a la falda verde oscura
 nací frente al Pacífico sonoro.

[Neither pearly skin, nor golden hair
 will you see adorns my countenance to the finest;
 neither sapphire's light, celestial and pure
 in my eyes you will see that I treasure].

For I was born with skin of Moorish blacks,
 with black eyes of fatal blackness, upon
 the dark green hillside of Ancón,
 I was born against the sonorous Pacific].
 (Miró, *Cien años* 187)

Hernández describes himself not only as black, but it is a fatal blackness. He establishes the white/black, pure/unpure, and light/dark dichotomy with the contrast between the “pearly skin/dark skin” [tez de nácar /piel tostada] and “celestial eyes/black eyes” [ojos celestiales/ojos negros]. Although he identifies as black in this poem, it is with reluctance and in relation to not being white. This black denial and desire for whiteness is also evidenced in the works of early twentieth-century female writers from the Caribbean. Puerto Rican poet Carmen Colón Pellot (1911-2001) exclaimed in the 1938 poem, “Ay, señor que yo quiero ser blanca!” [Oh, Lord I want to be White] a desire to be “rubia y blanca/como la espuma/como la charca/como las flores/de los naranjos/de mis montañas” [blond and white/like the pond, like the flowers/of the orange trees/of my mountains] (45). In “Ay, señor”, the white woman and by extension whiteness, is associated with virginity, beauty, and purity. The imagery of nature and the white cloud aesthetic express the poet-speaker’s desire to be white and most importantly the liberty that whiteness advantages. Colón Pellot expressed ambivalence and ambiguity about her blackness and simultaneously embraced and rejected it while professing a *mulata* identity. This can be understood given the national climate of Puerto Rico during the 1930s. This was a time when the nation wanted to express its Hispanic identity in light of U.S. imperialism after the United States’ acquisition of the country in 1898. Thus, Colón Pellot felt the need to downplay her *mulata* identity in favor of a homogeneous white Hispanic Puerto Rican one².

Unlike these writers who professed denial, racial ambivalence, or flat out negation of blackness, Taylor Herrera is comfortable with her black identity. She openly acknowledges and embraces it. Above all, as she once noted, “I consider myself to be a human being.” (Watson, “Entrevista a Melanie Taylor” 2003). Indeed, she identifies as a modern urban woman which is reflected in her short story collections analyzed below.

Black women’s writing in Panama

For the most part, until Taylor Herrera³ began publishing in 2000, Black women’s writing in Panama has been limited to works by writers of West Indian ancestry who profess their blackness above their gender and Panamanian national

² During the 1930s, Puerto Rico experienced a period of late nationalism based on the recreation of a Hispanicized identity after the United States acquired the nation in 1898 due to the Spanish American War (1898). Several intellectuals during this period promoted a Puerto Rican national identity based on the nation’s *jibaro* or indigenous roots while excluding the black population in a reconceptualization of its national identity. For example, Antonio Pedreira’s widely read racist text *Insularismo* (1934) excluded the black Puerto Rican population and advocated for a homogeneous one that did not take into account the nation’s black population.

³ Taylor Herrera has both West Indian and Afro-Colonial ancestry.

identity. One of the most well-known female writers of African descent in Panama is Melva Lowe de Goodin, a Panamanian of West Indian ancestry. As one of Panama's few published West-Indian female writers, Melva Lowe de Goodin not only fills a void in the field of Afro-Panamanian literature but also one in the field of literature written by Afro-Panamanians. In *Afrodescendientes en el Istmo de Panamá 1501-2012* [Afro-descendants in the Isthmus of Panamá 1501-2012], a biographical and historical compilation of Afro-descendants in Panama, Lowe de Goodin notes the dearth of information on the historical contributions of women of African descent in the Panamanian Isthmus (67). However, Lowe de Goodin is not merely concerned with representing women of color in Panama; she explores the lives of all Panamanian West Indians in her writings. She entered the literary sphere with the publication of, *De/From Barbados a/to Panamá* [From Barbados to Panama 1999], a historical drama that reconstructs the migration of West-Indian immigrants in 1909 to the Isthmus during the construction of the Panama Canal. In *De/From Barbados*, Lowe de Goodin resurrects the forgotten story of West-Indian Canal workers that is absent from Panamanian national history. This play promotes ethnic awareness and pride of a population (West Indians) once denigrated for its "incompatibility" with the Hispanic nation.⁴ Although the play possesses female characters who are central to unraveling the narrative, the drama is primarily concerned with telling the forgotten story of Panamanian West Indians whose narratives have been erased from Panamanian national archives. The play's central protagonist is a young West Indian girl, Manuelita, who fights to tell the story of her immigrant ancestors for a school assignment. Manuelita learns much of this story from her mother Verónica and her paternal great-grandparents, Abuela Leah and Abuelo Samuel, who subsequently relate their own personal narrative of emigrating from Barbados to Panama to work on the Panama Canal. The narrative is retold to Manuelita's classmates from her perspective relating the importance of memory and remembering. However, the sole purpose of the narrative is to relate the collective discrimination and mistreatment of Panamanian West Indians and how they have been demeaned, denigrated, and disenfranchised by the Panamanian nation-state. In *De/From Barbados*, these immigrants are primarily males, the protagonists George, James, and Samuel, who serve to reconstruct a masculine narrative of Panamanian West Indian history. This is understood given that Lowe de Goodin and members of her literary generation such as Gerardo Maloney, Carlos "Cubena" Wilson, and Carlos Russell, all born between 1940 and 1945, are primarily concerned with resurrecting and inserting

⁴ In Panama, West Indians who emigrated primarily from the English-speaking Caribbean in the late 19th and early 20th century to work on the Railroad (1850-55) and Canal (1904-1914) were considered to be "incompatible" with the Panamanian nation-state because of linguistic, cultural, and racial differences. West Indians were visibly black and professed a racialized consciousness that defied Panamanian and by extension Latin American racial identity politics where nationalism supersedes racial identity.

West Indian history into Panamanian national archives through literature, culture, and memory⁵.

Melanie Taylor Herrera's Modern Urban Fiction

Unlike her literary predecessor Lowe de Goodin, Melanie Taylor Herrera's blackness does not permeate her literary works nor does her nationalistic affiliation with the Panamanian nation-state. Although she writes both poetry and prose, Taylor Herrera is recognized nationally and internationally as a short story writer in Panama, Central America, and Europe. In 2009, she was awarded the Central American Rafaela Contreras prize for women writing short fiction and has received several recognitions for her poetry and flash fiction. Her works include: *Tiempos acuáticos* [Aquatic Times] (2000), *Amables predicciones* [Friendly Predictions] (2005), *Microcosmos* [Microcosm] (2008), *Camino a Mariato* [Walk to Mariato] (2009), and *Atrapasueños* [Dreamcatcher] (2010), all published between 2000 and 2010. It is worth noting that Taylor Herrera's works are not totally divorced from a black aesthetic. In the essay, "Path of the Panamanian Drums", she discusses the importance of the drum in Panamanian culture and cites jazz as a metaphor for the shared African heritage of Afro-Colonials and West Indians in the Isthmus⁶. Likewise, "El viaje" [The Voyage] from the short story collection *Camino a Mariato*, transports the reader to the Colonial period and deals with the topics of slavery, rebellion, and female solidarity. "El viaje" takes place in Colonial Panama during the late 17th century and describes the lives of six black female servants whose existence is plagued by slavery and servitude and the ensuing arrival of pirates spearheaded by Henry Morgan, the buccaneer who invaded Colonial Panama in 1671. However, this is one of the few narratives that treats the issue of race or slavery. The common thread that unites her literary repertoire includes female protagonists who

⁵ Contemporary Panamanian writers of West Indian ancestry are bilingual speakers of Spanish and English and navigate culturally and linguistically between Panama, Africa, the Caribbean, and the United States. Born between 1934 and 1945, Anglophone Caribbean authors such as Melva Lowe de Goodin (1945), Gerardo Maloney (1945), Carlos "Cubena" Wilson (1941) and Carlos Russell (1934), represent the first generation of writers in Panama to discuss the "duality" of being both Panamanian and Caribbean. They react to this duality in a myriad of ways from appropriating an integrationist perspective that defines them exclusively as Spanish-speaking Panamanians or by simultaneously embracing their black Anglophone Caribbean roots along with their "panameñidad" or Panamanian heritage. However, being Panamanian and Caribbean represents more than a dual heritage; their plural lineage connects these writers to Africa, Latin America, the Caribbean, and the United States. Melva Lowe de Goodin, Gerardo Maloney, Carlos Russell, and Carlos Wilson represent members of this generation and their works illustrate the complexities of being both Caribbean and Panamanian in the twenty-first century.

⁶ In Panama there are two groups of black descendants, Afro-Colonials whose ancestors arrived as a result of slavery and West Indians, an immigrant group primarily from Barbados and Jamaica that came to work on the Railroad (1850-55) and Canal (1904-1914). Many Afro-Colonials align themselves with the Panamanian nation-state and have been reluctant to profess a black racialized identity while West Indians profess a racialized black identity similar to African Americans in the United States.

struggle with contemporary themes that plague the 21st century: identity, suicide, silence, and solitude. Although Melanie Taylor Herrera's fiction does not coincide with the race conscious works of her literary predecessors, it dovetails with their feminist consciousness as women writers. As DeCosta-Willis further acknowledges,

In spite of such disclaimers, there is a decided feminist consciousness in the works of many contemporary Afro-Hispanic writers, who create strong and independent female characters; rewrite national history through their portraits of revolutionary women; describe grandmothers, othermothers, and literary foremothers who have shaped their work; support a female culture of artists and workers; examine women's inner worlds (their psychology and spirituality); underscore in their lives and works the importance of female deities such as Yemayá, Ochún, and the female body; question femininity and women's traditional roles in patriarchal societies; examine the effect that silence, isolation, and invisibility have on female agency and creativity; and expose both private and public acts of violence and discrimination against women" (xxv).

Taylor Herrera conveys these contemporary women issues in her new millennium fiction.

Taylor Herrera's first published short story collection *Tiempos acuáticos* (2000) deals with a range of new millennium topics including infidelity, silence, suicide and urbanity, to name a few. The short story that shares the title of the collection is author Taylor Herrera's favorite and grapples with issues of loneliness, silence, and suicide. In "Tiempos acuáticos", the central female protagonist Tokio confronts life-long issues relating to silence, solitude, and suicide that stem from her own mother's apparent suicide when she was merely two years old. Spiraling into a deep depression and despair, Tokio confesses early on through interior monologue that not even death desires her. This prepares the reader for the subsequent interior monologue that chronicles Tokio's quest to terminate her existence. Tokio attempts to commit suicide by igniting the gas oven and placing her head inside, only to be discouraged by the fact that her head is too big for the task. Tokio's grandmother enters the kitchen during the precise moment when she attempts to end her life. Her grandmother handles this event the same way she grappled with her daughter's (Tokio's mother) own apparent suicide: by avoidance and denial. The grandmother feigns ignorance and rewrites the narrative by incorrectly surmising that the smell of gas stemmed from Tokio's unsuccessful attempt to bake a cake.

Upset that she cannot even complete the apparent simple task of suicide, Tokio continues her quest by cutting her left wrist with a razor blade. Once again, her suicide efforts are thwarted when a stranger, Lucas Passat, comes to the door looking for her older brother who has just left the country to pursue studies in Mexico. Like her grandmother, the stranger reacts with apparent indifference but saves Tokio by bandaging her wrists. Tokio is immediately attracted to the dark character and agrees to meet Lucas at his apartment and loses her virginity. After engaging in uneventful sex, she requests that Lucas take her to the beach. To his surprise, she does not want him to

stay and urges him to leave signifying that she no longer needs him. In a clear role reversal, Tokio manipulates Lucas for her own needs to free herself from depression, loneliness, and solitude. Clearly, she has manipulated him for her own self-gratification.

The narrative culminates with the female protagonist's mental liberation through the metaphor of water which references the title and symbolizes her liberation from her own depression. As she informs the reader, "[c]on cada brazada mi deseo de vivir aumenta" [with every stroke my desire to live increases] (Taylor, *Tiempos acuáticos* 43). Every stroke signifies Tokio's struggle to become liberated from a cycle of depression and silence that has prevented her from realizing her true complete self. Water is both liberating and liberator and signifies the birth of her new existence and active participation in life.

Published five years after her first body of work, *Amables predicciones* (2005) evidences that Taylor Herrera has evolved as a *cuentista* in the way that she manipulates language which results in a manifold of interpretations and readings. In the prologue, the author notes that the "personajes y situaciones que bien mirados no resultan tan dulces e inocentes como aparentan en un principio. Al igual que el cuento que da título al libro *Amables predicciones*, los desenlaces tienden a desmentir las primeras expectativas del lector" [the characters and situations that appear pleasant are not as sweet and innocent as they seem in the beginning. Similar to the short story that shares the title of the collection, *Friendly Predictions*, the outcomes tend to disprove the reader's initial expectations] (Taylor Herrera *Amables predicciones* 9). *Amables predicciones* is divided into three sections: "Cuentos con la letra A" [Short Stories with the Letter A], "Tiempos acuáticos" [Aquatic Times] and "Cuentos y poemas misceláneos" [Miscellaneous Poems and Short Stories]. "Agenesia" [Agenesis], a short story beginning with the letter A, manipulates and deceives the reader from the onset of the narrative through the simultaneous omission and inclusion of details surrounding the central protagonist Marta. It incorporates Marta's life-long struggles as she sits on a plane preparing for take-off. Marta is characterized as a woman "de ojos verdes, ojos de mujer, de gata, de muñeca" (green womanly cat-like, doll-like eyes) (Taylor Herrera, *Amables predicciones* 19). At first glance, it appears that the protagonist is principally preoccupied with flying. However, Taylor Herrera appropriates the metaphor of the "viaje" or "trip" to present Marta's complicated life. Taylor Herrera weaves Marta's troubled past into the female protagonist's current life with her boyfriend Ernesto. Taylor Herrera intermingles the protagonist's thoughts of the present with those of the past utilizing a focalized omniscient narrator who reveals that Marta suffered from an abusive and overly critical father and an incomprehensible mother.

Se sentó en el baño. Algo caliente salió de entre sus piernas y sintió alivio. Cuando tenía quince años su padre había abierto la puerta del baño sin tocar y la encontró así sentía con la falda puesta. Sus ojos verdes se encontraron con la mirada furiosa del hombre. La había

agarrado por un hombro y la había estrellado contra la pared. Nunca había sentido tanto miedo en su vida. Tú, tú...decía su padre que casi no podía hablar. (Taylor Herrera, *Amables predicciones* 19)

[She sat down in the bathroom. Something hot streamed from between her legs and she felt relieved. When she was fifteen, her father had opened the bathroom door without knocking and found her sitting like that with her skirt on. Her green eyes met the man's furious gaze. He had grabbed her by the shoulder and had thrown her against the wall. She had never felt so much fear in her life. You...you...said her father who almost could not speak.]

Abuse and lack of understanding from her parents led Marta to attempt suicide and flee home at the age of fifteen. To deal with her troubled childhood, she undergoes treatment from a psychiatrist. Taylor Herrera leaves footprints of Marta's troubled throughout the narrative that the reader must weave together: a suicide attempt, the inability to conceive, an abusive childhood, and familial abandonment. Marta has lived a life of passivity but finally opens up by fleeing a troubled childhood. Throughout the narrative, it appears that Marta has suffered from an abusive childhood as a young woman at the hands of her father. However, at the conclusion of the narrative it becomes clear that her father's rage stems from something else: Marta's gender identity.

Marta's gender identity is revealed to the reader through Marta's boyfriend, Eduardo, who discovers her childhood photographs while she is traveling.

Un día cualquiera llegaría Eduardo a regar sus plantas. Llegaría reído y luciendo elegante como siempre. Seguramente le dejaría una tarjeta cariñosamente escondida debajo de una almohada en el sofá. Vería la cajeta en la mesa de la cocina y sentiría curiosidad. Abriría cada album despacio y vería las fotos de su infancia. Habría un hombre enorme con cara seria, una mujer de rostro triste y un niño con sus mismos ojos. Al pasar las fotos vería con el niño se hacia mayor hasta convertirse en un hombre. Y luego solo vería fotos de ella y ataría cabos. Porque esos ojos verdes, ojos de mujer, de gata, de muñeca solo podían ser los ojos de Marta. (21)

[On any day Eduardo would arrive to water the plants. He would arrive laughing and looking good as usual. Safely he would leave a card affectionately hidden under a pillow on the sofa. He would see the box on the kitchen table and become curious. He would open each photo album slowly and see her childhood photos. There would be a large man with a serious face, a woman with a sad face, and a boy with the

same eyes. Looking at the photos he would see the boy getting older and transforming into a man. And then he would only see the pictures of her and tie up loose ends. Because those green eyes, female eyes, cat-like eyes, doll like eyes could only be Marta's eyes.]

The young boy who populates these photos is clearly Marta. The final paragraph of the short story reveals to the reader and to Eduardo Marta's gender identity as a woman. Thus, the last paragraph of the narrative requires the reader to reevaluate the entire story and reinterpret Marta's identity as transsexual or transgender. As a young boy, Marta dressed and behaved as a girl which infuriated her father as evidenced in the above passage. Marta's struggle with her gender identity as a young child clearly created problems that led her to attempt suicide and flee home at age 15. Now with Eduardo, Marta is living the life of a woman and never revealed to him her difficult childhood or her previous identity as a boy. The final paragraph also provides meaning to the title of the piece, "Agenesis" or the absence or incomplete development of an organ or body part. Although the narrative does not delve into the specifics of Marta's genitalia, the title can be read as a metaphor of the protagonist's lack of development and/or identification with her prescribed gender identity: male. Furthermore, Taylor Herrera's choice to hide this from the reader until the conclusion of the narrative not only permits multiple readings but also mirrors how these individuals must hide their gender identity and their desire for transformation from their families, love ones, and ultimately the world.

Issues of transgender identity, transsexual identity, and homosexuality are even more complex in Latin America due to a culture of *machismo* or patriarchy. The behavior of Marta's father sheds light on the culture of *machismo* in Latin America. Similar to Hispanic Caribbean writer Mayra Santos Febres (1966) who treats taboo issues of the transvestite through her controversial character Sirena Selena of the same titled novel (*Sirena Selena, vestida de pena*, 2000) Taylor Herrera brings to the forefront these issues in Latin America through fictionalized characters who echo those in the real world who are silenced, marginalized, and invisibilized.

Like "Agenesis", "Pescador" deals with the social taboos of homosexuality, bisexuality and masculinity. The central protagonist Ernesto is attracted to both women and men. He is indeed two Ernestos and must hide part of his sexuality from the world because it is not accepted. As a young man, this haunted him and his sexual ambivalence towards women caused problems with other male companions. Ernesto's two identities can be interpreted in a variety of ways. On the one hand, his public identity is the one where he openly celebrates women. On the other, his behavior could be interpreted as that of a closeted homosexual who must hide his sexuality because of the lack of acceptance of homosexuality in Latin America and the Caribbean. However, it is unclear whether Ernesto is a closeted homosexual or bisexual. At the conclusion of the narrative, he appears to have an unrealized desire for a beautiful woman named

Eloísa. Although it is unclear whether Eloísa is real or a figment of his imagination, it seems that he desires the opposite sex. Furthermore, Ernesto's attraction to both men and women can also be interpreted as a public/private duality that some homosexual men choose to carry out because of societal attitudes towards homosexuality. In public, he seeks women while in private he realizes his secret desires for men. In United States African American culture, this duality is known as the "down low" where black homosexual men live openly as heterosexual but privately as homosexuals. Although this term carries a myriad of meanings and connotations as Riley Snorton suggests, "[down low] is a term that typically refers to black men who have sex with men and women and do not identify as gay, bisexual or queer". In African American culture, this phenomenon results from the African American community's failure to accept homosexuality primarily for religious reasons and an ultraconservative value system. In this respect, the conservative African American culture mirrors that of Latin America and the Caribbean.

*Camino a Mariato*⁷ (2009) possesses disparate themes ranging from slavery, historical fiction, myth, and more broadly identity. The short story "Remora" [Remora] presents the case of a 30 year old single female protagonist named Marcia, la flaca or Marcia, the skinny one, who possesses a mundane existence and lives vicariously through her sex crazed friend Verónica. Remoras, also known as suckerfish, are "noted for attaching themselves to, and riding about on, sharks, other large marine animals, and oceangoing ships. Remoras adhere by means of a flat, oval sucking disk on top of the head" (Britannica). Similar to a remora, Marcia attaches herself to her gregarious friend Verónica to define herself and give meaning to her life. Marcia's loathing self-portrait says it all: "Después de todo yo sólo soy Marcia, la flaca, con unos ojos de ratoncito y no se puede esperar mucho de alguien como yo pero sí de alguien como Vero" [After everything, I'm only Marcia, the skinny one, with rat like eyes, and one cannot expect a lot from someone like me but from someone like Vero] (*Camino a Mariato* 12). Clearly, Marcia suffers from low self-esteem and feels unworthy in contrast to her beautiful voluptuous friend Verónica. Marcia is a single career-oriented woman who yearns to be in a committed relationship. By contrast, her friend Verónica runs through men. Marcia recounts Verónica's numerous relationships including one with an old man, a *jubilado*. This one is special because they are about to marry. Clearly, Verónica is with him to collect a paycheck and ultimately leaves him at the altar unable or unwilling to consummate the relationship. Upon their departure from the unrealized wedding, Marcia and Verónica grab a taxi and the driver offers to take them to a hotel. It is unclear whether the driver wants to have sex with Verónica or Marcia or perhaps with both of them to realize a threesome. In the end, Marcia decides to abandon her friend; perhaps freeing herself from Verónica's hold. Ultimately, Marcia has the opportunity to

⁷ Mariato or Mariato Point is situated in the southern part of the Veraguas Province in central Panama.

pursue wild unplanned sex but leaves her friend behind illustrating that the life that Verónica has, although it may appear to be ideal, does not represent Marcia's core existence or values. At thirty years old, Marcia experiences the universal problematic that affects many single educated women who yearn for more but find themselves in a society that values women for aesthetics instead of intellect. Marcia no longer utilizes Verónica to define her existence. By fleeing the taxi, she demonstrates her independence and her total separation from Verónica. She is no longer a remora who must depend on others for survival, happiness, or a meaningful existence.

"Piel" [Skin] is a narrative that deals with the identity of a female protagonist who leads two lives: one as a homely schoolteacher and the other as a sultry, seductive scam artist. The title is a metaphor for the changing identity of the female protagonist known by the initials, M.S., who leads a double life as a preschool teacher and scam artist. Currently a fugitive scam artist, the female protagonist is determined to tell her story. She relates her life as a teacher, who wore glasses and arrived to work habitually at 7:00 in the morning. However, it is clear from her methodical self-portrait that she has taken extreme measures to hide her true identity or "skin" from others. She acknowledges that she revealed little of herself to her colleagues, that is, whether she was happy or sad, married or single or simply if she liked cats or dogs. She describes her fictional life by utilizing the metaphor of tattoos. Fake tattoos demarcate her fictionalized identity marked by glasses and a schoolteacher hairstyle, which become symbols of a fictionalized self she fashions to construct an alternate identity. She reveals the fictitious tattoos in the following passage:

En las noches repaso mis tatuajes, ficticios y reales, para poder dormir. Es mi manera de bajar del carrusel y abatir al monstruo de mis insomnios. Una rosa en uno de mis tobillos, una palabra en uno de mis glúteos. Esos son los tatuajes reales. Los ficticios son los anteojos de pasta, mi cara serena, mis trajes de señora bien, el peinado recogido. Estos fueron aún más dolorosos pues debía hacérmelos a diario con el temor de que se borrasen. Eran los tatuajes que el mundo, ellos, veían. Para mí el dolor era tan intenso que, a veces, ya no sentía nada (Taylor Herrera *Camino a Mariato* 16).

[At night I look at my tattoos, the fictitious and real ones, in order to sleep. It is my way of getting off the carousel and hunt the monster of my insomnia. A rose on one of my ankles, a word on one of my buttocks. Those are the real tattoos. The fake ones are the plastic glasses, my serene face, my professional suits, [and] pulled back hairstyle. These were even more painful because I had to put them on daily with the fear that they would be erased. They were the tattoos that the world,

they, would see. For me the pain was so intense that sometimes I did not feel anything anymore.]

The fake tattoos are juxtaposed with the real ones symbolized by a rose on her ankle and a word on her buttocks. The tattoos are also symbols of a reconstructed life: glasses, serene face, ladylike suits, and pulled back hairstyle. Unlike her real ones, these tattoos are only visible to the world. Thus, transforming into M.S. is a calculated methodical process. In turn, skin becomes a metaphor for revealing one's true identity. The reader leaves wondering if s/he truly knows who the protagonist is. The female protagonist concludes her revelation with the following words, "Yo solo he dejado retazos de piel aquí y allá con los que he confeccionado un edredón de vida para cubrir este cuerpo lívido mientras me narro historias antes de dormir" (I have only left patches of skin here and there with which I have made a quilt of life to cover this pale body while I tell myself stories before bedtime) (Taylor Herrera, *Camino a Mariato* 18). Both the reader and the protagonist have doubts about the protagonist's identity; it becomes more and more difficult to decipher between fiction and reality and to navigate the tattoos that mark her real or perhaps reconstructed identity. Moreover, it is clear that the scam artist is playing with the art of narration and is utilizing memory, words, and narration to scam the reader in the same way that she scams those around her. The reader is also a victim of the scam artist and must ultimately determine what is reality and fiction.

At first glance, it appears that "Remora" and "Piel" possess disparate themes. However, they unite thematically in that they center on female protagonists who are unhappy with their existence and uncomfortable with their skin. Similar to the other narratives analyzed here from Taylor Herrera's short story collections, the protagonists struggle with universal issues that women throughout the diaspora confront in an urban, modern, technological yet isolating society. Taylor Herrera's characters are emblematic of female and to some extent male experiences of modernity and allow us to fashion new definitions of diasporic women and new readings of contemporary Afro-Latin American fiction. Moreover, her literary works aid in expanding notions of female Caribbean identity in the new millennium and beyond that permit readings analogous with other female writers of the diaspora.

WORKS CITED

- Colón Pellot, Carmen. *Ámbar mulato*. Arecibo, Puerto Rico, 1938. Print.
 DeCosta-Willis, Miriam. "Introduction". *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers*.
 Ed. Miriam DeCosta-Willis. Kingston, Jamaica: Ian Randle P, 2005, xvi-xli.
 Print.
 Miró, Rodrigo. *Cien años de poesía en Panamá (1858-1952)*. Panamá, 1966. Print.

- Piedra, José. "Literary Whiteness and the Afro-Hispanic Difference." *New Literary History* 18(1987): 303-332. Print.
- "Remora". <http://www.britannica.com/animal/remora>. 2/10/16. Online.
- Snorton, Riley. *Nobody Is Supposed to Know: Black Sexuality on the Down Low*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2014. Online.
- Taylor Herrera, Melanie. *Amables predicciones*. República de Panamá: Universidad Tecnológica de Panamá, 2005.
- . *Camino a Mariato*. Managua, Nicaragua: Editorial Amerrisque, 2009.
- . "Pescador". *The Barcelona Review: Review of Contemporary Fiction*. http://www.barcelonareview.com/73/s_mth.html. 2/10/2016 Online.
- . *Tiempos acuáticos*. Panamá: Universidad Tecnológica de Panamá y Cuadernos Marginales, 2000. Print.
- Watson, Sonja Stephenson. "Entrevista a Melanie Taylor." Unpublished Interview. August 1, 2003. Panama City, Panama.
- . "Entrevista a Melanie Taylor." Unpublished Interview. June 24, 2013. Email.

Interview with the Nicaraguan director María José Álvarez about *Lubaraun*

Shelly Jarrett Bromberg
Miami University

In the opening moments of “Lubaraun,” (“Encountering”), a Garifuna elder walks along the Caribbean shore in Honduras. The calm waters of the Caribbean that gently roll toward him, the sound of drumming in the background and the two “rugumas”¹ that he carries, establish the principle motifs of this documentary about tradition, memory, and the return to origins. First arriving to the shores of the Central American Caribbean in the late 1800’s, the Garifuna, originally from St. Vincent, were forced to rebuild their lives in a new territory in a new age. As they continued to settle along the coastline of Central America, they established long-term communities, eventually arriving in Nicaragua at the beginning of the 20th century in places like Corn Island, Bluefields, and the Laguna of Pearls.

“Lubaraun,” is the first film to focus solely upon the Nicaraguan Garifuna and, thus, completes a series of documentaries and a feature-length film on the Garifuna experience throughout the modern world. Written and directed by María José Álvarez and Martha Clarissa Hernández, “Lubaraun” is the companion film to their earlier documentary, “The Black Creoles: Memories and Identities” (2011).

As María José Álvarez explains in the interview below, this second documentary follows the journey of a Nicaraguan Garifuna elder, “Dady,” (Absalón Velásquez) and his desire to return to his birthplace in Tocomacho, Honduras. Along the way, Álvarez and Hernández and their film crew, capture the beauty and humanity of one of Nicaragua’s and the Caribbean’s most unique cultures.

SJB: María José, thanks again for agreeing to talk with me today. In a November 2015 interview with Céline Agnes for AVA Luxembourg, you began to talk about why you and your colleague, Martha Clarissa Hernández, made two films about the Afro-Nicaraguan communities instead of one. Unfortunately, time ran out and you were not able to complete your thought. So, I would like to begin with that question: why two films?

¹ Hand woven baskets used to extract water from grated cassava to produce flour. They also are called “culebras” in Spanish because of their long tubular shape.

MJA: Yes, well, in 1983, I went to live on the Southern Caribbean coast of Nicaragua. I am a photographer by training, a documentary photographer, so I photographed a lot of Bluefields, the Laguna de Perlas and the Cruz del Rio Grande in the Suma communities. It was there that I realized something; I realized that the history of Nicaragua that we had learned on the Pacific side was completely wrong; incomplete. When I went to the Caribbean, I realized there was another story entirely. I always had this feeling that the people with whom I interacted and talked had a different history, one that was not written in books. Thus, I had always wanted to tell a bit of their history; the history of Nicaraguans who are descendants of Africans.

But, when I completed my research some ten years later, after I no longer lived on the coast, when I was living in Managua, I realized that there were, in fact, two histories. The Black Creoles are people originally from Jamaica, Belize and Rio Dulce who had mixed with the Miskito Indians who lived here in Nicaragua. These Black Creoles were also descendants of slaves, the owners had left, and they remained. The Garifuna are another story, in another time, and their formation centered on the fact that they were never slaves; they were the Africans intent on escaping slavery. So, they joined with South American Indians, the Arawak, and then these groups joined the “Caribes” on the Island of St. Vincent. In turn, these people joined with the French against the English. And so, being very strong and brave, the Garifuna resisted the British even when St. Vincent was given over to the British and so the British expelled the Garifuna to the Atlantic coast of Central America.²

Eventually, at the beginning of the 20th century, they arrived in Nicaragua. In general most people believe that the Garifuna were Black Creoles, but they are different. This myth, this misrepresentation of the Garifuna, was stronger when I first arrived in the 1980’s. People would tell me that the Garifuna were descendants of slaves that had come from St. Vincent. But, when I returned, to finish my research in the 2010’s the people were embracing their culture, visiting back and forth between Belize, Orinoco, and here. They were speaking and singing in Garifuna, thus, it was clear this was another expression, distinct from that of the Creoles. Obviously, we could not make only one film about the history of Afro-Nicaraguans.

It was really difficult to decide to do two films: one that is called “The Black Creoles: Memory and Identity,” centers on the Afro-descendants of the Atlantic Nicaraguan coast, which is a long history; long enough that we needed a second film to tell the history of the Garifuna. So, we knew we needed two histories, which we originally proposed at the first screening of “The Black Creoles” in Costa Rica. Traditionally, the Creoles of Costa Rica have a relationship with the Creoles of

² The most definitive work on the history of the Garifuna has been written by Christopher Taylor. *The Black Carib Wars: Freedom, Survival and the Making of the Garifuna*. Jackson: UP of Mississippi, 2012. Likewise, there is also a 50 minute documentary by Andrea Leland, “Yurumein: Homeland” that recreates the traumatic journey from St. Vincent to Central America. <http://www.andrealeland.com/film/yurumein.html>

Nicaragua. For these groups, the Central American Caribbean is, in fact, just one community. This is also true regarding the Garifuna communities of Nicaragua and Honduras; people of the same family, who live up and down the coast. They are transnational, living and traveling within and between their communities.

By separating the two themes, we were able to better highlight the multi-ethnic character of Nicaragua. This is a Garifuna nation, a Nicaraguan nation, and a Black, Creole nation, a Miskito nation, a Rama nation, thus, we believed it was better to tell the Garifuna history separately. The Garifuna from different areas come together here, but each branch of the Garifuna has family in Honduras, Belize, even Guatemala and two families came here and became a large group. Thus, we had to conduct research in Honduras, look for more financing for the project, figure out how much more time we would need. It was really a difficult decision, but it was worth the effort.

SJB: There are scenes in “Luburaun” that are unique, such as the cassava bread making ritual, correct?

MJA: Yes, this is an indigenous practice of the Garifuna and several other Amerindian peoples. This way of making cassava is unique to the Garifuna. It is a very magical process, very important to the culture. Only the Garifuna in Nicaragua eat cassava bread.

SJB: Is the soup that Anacely makes for Dady (the elder of the film) in Tocomacho, Honduras, another Garifuna tradition?

MJA: Yes, this is machuca, it’s a soup of corn dough and crab and other things including mashed plantain. And that village, that place is a very isolated place, even for someone from Honduras, it is at the end of the world.

Dady, yes, well, this is something very special about this film. At the beginning, I always thought we were going to make only one film. But, when we interviewed Dady, he told us that he wanted to go to Honduras. And what did we think? And that is when we realized we needed to go to Honduras. This was not in our original screenplay. This decision came after spending several weeks talking with him, listening to him play the drums with such heart. I had photographed him long ago when he was much younger and he played the corazón drum. He was the principal drummer in the Walla Gallo (Dogú).³ Of course, the story of the Walla Gallo would be yet another film I need to make.

Dady, is the only surviving Garifuna that speaks the language and is trying to maintain it by teaching it and speaking with the young people who are learning it. Thus, it is very important. The person who speaks the language of your community, the language, your identity, that you want to preserve, makes this person very important. And he is so down to earth, so tranquil with everyone. He only wanted to go to

³ The “Walla Gallo,” described as the “Ancestor Party, in English is a postmortem ritual that is central to Garifuna tradition. For an excellent first-person account of the practice see Marilyn McKillop Wells. *Among the Garifuna: Family Tales and Ethnography from the Caribbean Coast*. Tuscaloosa: U of Alabama Press, 2015.

Honduras, to Tocomacho, to have some machuca and look for his relatives. And really, he was unaware that we were making a documentary about him. And of course, we went bit by bit because we knew little about Honduras. We looked for any mention of the Walla Gallo, or the person who sings the Walla Gallo in Garifuna, these are very important people.

SJB: With Dady at the center of the documentary, the idea of a return to one's origins becomes very clear. His journey then, is an allegory of the community in search of their identity.

MJA: Yes, well, that is what Lubaraun means in Garifuna, in Spanish it means "al encuentro de" (Encountering). And this is why we titled it "Lubaraun" because we believed that it expressed the philosophy of the film. We had to look for this word in a dictionary because in Nicaragua the Garifuna speak Creole English, so it was not easy to get to know them because the Garifuna do not speak any Spanish in Nicaragua. Some could speak some Garifuna, but none of us could speak any Garifuna so we were a bit stuck. I believe we found translators who spoke Spanish among the vendors who sold local arts and crafts.

Afterwards, when we were in post-production, we brought a Garifuna professor to translate. It was a pretty elemental translation, a first translation. But later, when we put this together, we worried about confusing these subtitles. This was a learning process for me because I did not understand the language unless someone repeated it various times and we did not have a program for subtitles, it took five months. It would take us four attempts each time because we had to try to be as close as possible to the original text and image. So, the subtitles were a real experience because it was a new language for me and we did it with Garifuna and everyone says that what we did turned out well.

SJB: The film, meanwhile, depends on its own visual language, built around nature and the people, yes?

MJA: Yes, it is a beautiful place. Regarding the imagery, we were looking for a language, an aesthetic to tell the story. This is their reality. So, as the director of photography I wrote thinking about how to best tell this story. I interviewed them before beginning the film to best understand how we were going to proceed; what questions were we going to ask, how could we do our work quietly in the community, it was a process of various visits. I only went to Honduras once, but in Nicaragua, there were various trips. And everyone in the community wanted to participate.

SJB: There was the one young woman in Tochomacho that seemed uncomfortable.

MJA: Yes, she did not want to be filmed. We did not have such problems in Nicaragua, but in Honduras they were much more careful. Except for Anacely, she was fine. It was the first time we met her and they (Anacely and Dady) kept talking and talking and talking in Garifuna. The scene with Anacely and Dady is very long, but we

did not want to interrupt the story. But in the end, what Dady really wanted was his machuca and she prepared it.

In October, I was in Belgium, invited by the Secretariat of the ACP (Africa, Caribbean and Pacific Group of States), I was so happy to see that at the film's screening, the Africans in the audience identified with this meeting. The respect toward Dady, Anacely's willingness to attend to him, to speak so softly and clearly to him, they really identified with that because in Africa, that is how you demonstrate respect in front of others, they take care of them; of an elder like Dady. It was incredible for me to show the film in that location because the majority of the audience was African and Caribbean.

Then, I remembered that when we were in Jamaica, they knew nothing about us. Meanwhile, here, they dream about going to Jamaica because it is the home of the Creoles. But, really, in Jamaica, they do not have an interest in the Central American Caribbean. There was a woman who was absolutely surprised and she was a diplomat. But with the Africans in Belgium, they were genuinely interested in what we were doing. I was very touched by their reception of the film.

I also went to St. Vincent and the Grenadines in celebration of the Garifuna and it was incredible to show the film there in front of young and old alike because they have lost so much of their culture. The entire part about food, about the drumming, they were captivated watching it. They no longer speak Garifuna, they speak English. They lost the language when their ancestors were expelled from the island. I also showed it in Providencia and San Andres (Colombia) and there was also a sense of identification for the audience, especially in Providencia.

SJB: What about Nicaraguans who do not have an Afro-Descendant past? How did they react to the film?

MJA: I believe, and I don't want to sound odd, here, but I believe these two works are like a home now for those who want to know about their history. No one has recognized them the way we have. And we were not interested in royalties as much as making a gift of these films to the people, to share this information with as many as possible. And it was interesting, I went to visit the School of Journalism here in Managua and they did not know a thing about the Garifuna. And this is their people. When we premiered the film in Managua people were very excited because it wasn't a documentary about the war, it wasn't a documentary that was criticizing the world, so the people were really happy to learn that there were Garifuna living in Nicaragua. Dady enchanted them, I believe that in many places, there was a lot of compassion for Dady. He was so calm and patient but he really wanted to go to Honduras. The journey to Tocomacho was really hard but once he arrived, it was beautiful.

For me, a lot of this film was about observation. Watching how people cooked for their families. It is in Nicaragua where they gather under the tree, where they are working with the cassava, grating it, putting it in the ruguma (a woven sieve). They call the ruguma "the snake," and this scene under the tree takes place in Orinoco, in

Nicaragua. The woman in the kitchen, grating the cassava, meanwhile, is in Honduras. But the two scenes show how they work together as a family to make the cassava, to hang it from the tree. There is a tendency now, although I have not seen it, to mechanize the process. But I believe, at least in these small communities, the making of cassava will be preserved because it is something they do communally.

SJB: It is such a beautiful process in the film.

MJA: Yes, and in May, I will be in Los Angeles to show the film at the International Garifuna Festival.

SJB: Wonderful. María José, thanks so much for spending time with me today to talk about this beautiful film. I look forward to talking with you again in the future.

MJA: My pleasure.

The Creole Poets of Nicaragua: A Poetry Selection

Carlos Castro Jo
Clark College

To write about the literature produced by the Afro-descendants of Nicaragua is a difficult task, in part because it is not known what percentage of the Nicaraguan population descends from the African diaspora.

The researcher then has to decide who should be included as Afro-descendant. Should Rubén Darío, Nicaragua's greatest poet and one of the most important poets of the Spanish language, qualify? In his prologue to his book *Prosas profanas y otros poemas*, he said that it was very likely that he had what he called "African blood." And how about Luis Alberto Cabrales, Carlos Bravo, and Alejandro Bravo? This group perhaps provides us with the criteria that can be used to say who the Afro-descendants of Nicaragua are: the descendants of the African diaspora who identify themselves as Afro-descendants.

Here I will present a selection of poetry written by the largest Afro-descendant community in Nicaragua - the Creoles.¹ Although they are racially mixed, the Creoles recognize themselves, and are recognized by others, as Afro-descendants.²

A history of the Creole population of Nicaragua is beyond the scope of this introduction, but to understand why their poetry is not well known nationally and internationally is necessary to provide a brief historical background.³ The origin of the Creole population dates back to the eighteenth century - or, at least, the origin of a Creole identity. Edmund T. Gordon argues that a distinct Creole identity and politics emerged during this period.

In the eighteenth century the British established some settlements on the Caribbean Coast of Nicaragua. With the 1783 Treaty of Versailles and the 1786 Convention of London, the British government agreed to give this territory to Spain and to dismantle these settlements. When England left, some of the English remained,

¹ For this reason they will be known here as the Creole poets.

² See Edmund T. Gordon's *Disparate Diasporas: Identity and Politics in an African-Nicaraguan Community*.

³ Edmund T. Gordon's book mentioned above is the best available on this subject.

especially a settler named Robert Hodgson, Jr., who stayed with his slaves and offered his services to the Spanish crown. Once in control of the territory, the Spanish tried to subordinate the population of the Caribbean Coast but the people resisted and eventually defeated the Spanish. Although Robert Hodgson, Jr., who became the Spanish governor, left Nicaragua for Guatemala, some of his slaves remained and they became the nucleus from which the Creole population grew.

With the Spanish gone, many years of self-government ensued. Trading tortoiseshells, lumber, and other products with the rest of the Caribbean, the group that is known as the Creoles today became relatively prosperous, and grew as a result of both natural growth and immigration. The community developed its own culture: crafts, painting, sculpture, dance, music, food, and storytelling. Influenced by the English and independent from the Nicaraguan Mestizo culture, they developed into a large and distinct ethnic community.

English, or a dialect of it named Creole English, became their native language. Creole English remained as a living, functioning language not only because the Creoles originated when the English settled this part of Nicaragua, but also because England practically only abandoned this region in 1894, when the Caribbean Coast was annexed to Nicaragua. Later, the churches and some American companies that invested in banana, lumber, and mining helped to keep the language alive. It was the language of church, business, and everyday life.

And this fact, language, has been one of the most important obstacles that the Creole poets have had to face. A nationalistic leader, the liberal José Santos Zelaya, who tried to build a nation-state under one government, one market, and one language, carried out the annexation of the Caribbean Coast to Nicaragua. His government banned the use of English in the schools, which had to be closed temporarily because there were not enough teachers fluent in Spanish in the region. Since the annexation to Nicaragua, the language of government and education on the Caribbean Coast has been Spanish. Even today, no national magazine or newspaper would publish texts in English, which is another obstacle that the Creole poets have had to face. This policy of assimilation to the Mestizo majority marginalized, and marginalizes, the Creole population.

In addition, the Creole poets have had to face other obstacles such as which dialect of English to use: Creole or Standard English. Creole English, of course, has a limited audience and has no standard spelling.

It is not surprising then that the first Creole poets who achieved national recognition wrote in Spanish. David McField and Carlos Rigby, whose native language is Creole English, achieved national recognition in the late 1960s. As we will see in the selection included here, they wrote in Spanish but sprinkled their poems with some verses in English, both Creole and Standard. Promoted by Pablo Antonio Cuadra, the most important mentor and publisher of Nicaraguan literature in the twentieth century,

they published in the most important literary magazines in the country, *La Prensa Literaria* and *El Pez y la Serpiente*.

McField and Rigby wrote in the 1960s, during the period known in Nicaraguan history as the Somoza dictatorship, and their poetry was known as a poetry of protest. The poems included here are representative of their poetry, in the sense that they are, like most of their poems, about social injustice and racial identity.

In the 1980s, as a result of the triumph of the Sandinista Revolution, which unleashed a debate about racial and ethnic identities and promoted poetry as an art that could be produced by the masses, a new group of poets achieved national and local recognition. Two of them, June Beer and Ronald Brooks Saldaña, are included in the poetry selection below. June Beer had been writing poetry since the 1960s but she wrote in Creole English and was not known as a poet in Nicaragua. Like McField and Rigby, who belonged to her generation, she also wrote about life under the Somoza dictatorship and the Sandinista Revolution. Ronald Brooks, on the other hand, even though he was actively involved in the struggle against the Somoza dictatorship, wrote more about love, art, and domestic life. He wrote in Spanish and in Standard English, and the poems included here are a good example of the topics he covered in his poetry.

At the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first, a new group of Creole poets has appeared on the scene. This new generation is best exemplified by Yolanda Rossman, Deborah Robb, Annette Fenton, and Andira Watson. Freed from the Somoza dictatorship and the conflicts of the 1980s, this generation's topics are more diverse. As can be seen in this selection, they write about issues of racial and ethnic identity, but also about love, death, and dreams.

WORKS CITED

- Alemán Porras, Eddy and Franklin Brooks Vargas. *Bluefields en la sangre: Poesía del caribe Sur nicaragüense*. Managua: 400 Elefantes, 2011.
- Anglesey, Zoë. *Ixok Amar Go: Central American Women's Poetry for Peace*. Maine: Granite Press, 1987.
- Brown, Angelica. *Afrocarinica: Antología poética*. Bluefields: Bluefields Indian & Caribbean University, 2011.
- Corriols, Marianela and Yolanda Rossman. *Hermanas de tinta: Muestra de poesía multiétnica de mujeres nicaragüenses*. Managua: Asociación Nicaragüense de Escritoras (ANIDE), 2014.
- Darío, Rubén. *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar, 1961.
- Gordon, Edmund T. *Disparate Diasporas: Identity and Politics in an African-Nicaraguan Community*. Austin: University of Texas Press, 1998.

- Huturbise, Josef. *Poesía en inglés criollo nicaragüense*. Managua: Wani 16, Enero-Marzo 1995: 43-56.
- MdField, David. *Dios es negro*. Managua: Editora Mundial, 1967.
- . *En la calle de enmedio*. Managua: Editora Nicaragüense, 1968.
- . *Poemas para el año del elefante*. Managua: Artes Gráficas, 1970.
- . *Poemas populares*. Managua: Editorial El Carmen, 1972.
- . *Las veinticuatro*. Managua: Ediciones Libromundo, 1975.
- Rob, Deborah. *The Times and Life of Bluefields*. Managua: Academia de Historia y Geografía, 2005.
- Romero Vargas, Germán. *Historia de la Costa Atlántica*. Managua: Centro de Información y Documentación de la Costa Atlántica (CIDCA), 1996.
- Rossmann, Yolanda. *Lágrimas sobre el musgo*. Managua; Centro Nicaragüense de Escritores, 2008.
- . *Nocturnidad del trópico*. Managua; Centro Nicaragüense de Escritores, 2010.
- Valle Castillo, Julio. *El siglo de la poesía en Nicaragua* (V. 3). Managua: Colección Cultural de Centroamérica, 2005.
- Watson, Andira. *Más excelsa que Eva*. Managua: Fondo Editorial CIRA, 2002.
- . *En casa de Ana los árboles no tienen culpa*. Managua: Colección ANIDE, 2009.
- White, Steven. *Nicaragua, Poetry of*. The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton University Press, 2012: 945-948.

June Beer (1935-1986) was the director of the public library in Bluefields, Nicaragua. She was an accomplished painter and a poet who wrote in Creole English. Her poetry has appeared in several anthologies and magazines.

CHUNKA FAAM

Mango, rosaapple, cashu,
 Lime, plum, breadfruit,
 Cassava, coco, dashin,
 Yampi, coconut, plaantin
 A little a dis a little of dat
 We go from year to year so.
 Se picninny gettin big
 Dem shud go to school.
 Book, pencil, pants, shuts, shoes—
 Oh laad how we gon mek it.
 Maybe we euda boro money fron de bank,
 John she to Mary on de chunku faam up Black Wata Crik.

John, me fraid se no unnastan dem ting
 But wen a look at dese picninny
 A half to try fa dem
 Se les go town wit we regista pepa.
 John an Mary visit de banka,
 A ducko man wit a slipry smile
 Who talk like paña playin yanky.
 Zhes, we have a program foar
 People like you —estep over
 To Mr. Wilson, he will attend you.

Wilson ass dis an ‘e ass dat
 Den ‘e tel me Sunday ‘e goin visit we ‘paan de faam
 An ‘e did.
 He she de loan sure
 In 15 days we mus go to de bank.
 But wen we gone to de bank
 Only halkf wat we ass, we get.
 I tek it an I try, laad in heven know I try—
 I try fa de little picninny
 Fa dem to go to school
 But dat banka wit de slipry smile

Give me jus enough money to put me in de hole
An tek meh faam.

LOVE POEM

Oscar, yuh surprise me,
Assin far a love poem. Ah sing a song a love fa me contry
Small contry, big lite
Hope fad a po', big headache fa de rich.
Mo' po' dan rich in de worl
Mo' people love fa meh contry.
Fa meh contry name Nicaragua
Fa meh people ah love dem all
Black, Miskito, Sumu, Rama, Mestizo.

So yuh see fa me,
love poem complete 'cause ah love you too.

David Mcfield (1936) is the author of the following books: *Dios es negro* (1967), *En la calle de enmedio* (1968), *Poemas para el año del elefante* (1970), *Poemas populares* (1972), and *Las veinticuatro* (1975). He is the current Nicaraguan ambassador in Jamaica.

BLACK IS BLACK

Black is Black.
 Ser negro da lo mismo,
 en cualquier latitud
 black is black.
 Si no que lo digan,
 las magníficas actuaciones de Sidney Poitier,
 los formidables músculos de Jim Brown,
 Caupolicán moderno,
 o Lotario, fiel como el golpe que asesta a los enemigos
 de Mandrake.
 No es cuestión de alma blanca.
 Porque negro es negro,
 black is black,
 full time:
 por dentro y por fuera.
 Negro en los muelles de New York,
 en Old Bank,
 en los algodones de Atlanta,
 en Vietnam, Laos y Camboya,
 en el Madison Square Garden.
 Negros, sudando de ambición,
 en las olimpiadas mundiales
 "dándole colorido al espectáculo"
 Pelé, Pelé, Pelé
 y "el negrito del batey"
 "y los demás en tantos climas son"
 negros simplemente.
 Black is black
 Pero
 "give me a chance
 make a raise a rass".
 "Give me a chance".

Ronald Brooks Saldaña (1943-2001) was the director of the Bilingual Program at the Ministry of Education in Bluefields and wrote textbooks in English and Spanish for elementary and secondary schools. His poetry has been published in several anthologies and magazines.

IT HAD TO HAPPEN

Well,
it had to happen some day
that's all.

But spring has always followed winter,
and tears can turn to rain
to grow the newly baby buds
that sprout on fertile fields.

Daybreak always follows sunset
and surely then as now
the splendid rivers wild will run
and clouds will dress in gold.

Clinging lazily to branches
the chrysalises smoothly sleep
in gray or dark unconscious dreaming
they dream the saddest dreams,
but then as crowds of happy rainbows
the butterflies will fly
defeating skies with wings of colors
prismers no more.

For,
in a world of dreams and reality,
who dreams forever?

In a world of life and sorrows,
tell me,
who mourns forever?

In a world of tears and laughter,
please tell me,
who cries forever?

In a world of light and darkness,
 please, please tell me,
 who's blind forever?

It had to happen someday
 that's all.

SINCOPADO

Una gota
 un chorro
 una fuente
 un arroyo
 un río
 una bahía
 un mar
 un océano.

una roca. Una gota
 una nube. Una gota
 una tormenta. Una gota
 un océano. Una gota

un mar. Una bahía
 una gota
 un río. Un arroyo
 una gota
 una fuente. Un chorro
 una gota
 una tristeza infinita
 una lágrima.

Carlos Rigby (1935) is a charismatic poet who has dedicated his life to performing his poems in public. He has published in many magazines and has been included in many anthologies of Nicaraguan poetry.

NICARIBE SOY

Yo soy de Nicaragua—
Nicaribe soy...

:yo como mi ron-down
 patti ron-down
 pan de coco patti
como comida —no como mierda
como que como comida no como mierda
desde el 19 de Julio del “79
se me compuso mi hambre & sed de justicia
tremenda justicia y libertad—
¿quién no ha comido...?

:no solamente de pan vivo yo
yo como chacalín langosta pescado y
cangrejo
mix-up sea-soup—
 :pedazos de langosta
 pedazos de pescado
 camarones y chelines enterones
 y punche de cangrejo the crab-soup
ay mi tropicaldo

se me liberaron mis esclavos —no
los esclavos se liberaron—
:y erase en Corn Island en Nicaragua
en el mundo en mis gentes
 :y bailamos y cantamos
 en Tropical Reggae
 te danzamos además en tropicaldo
ay mi gravy mi caldo mi caldo—
 tropicaldo
 mi tropical gravy
yo como

como toda esta comida
 y como más—
 yo no como que como que come
 como de verdad
 yo no como de mentira
 o partes en sí
 pero eso sí —sí como:
 como patti ron-down
 pan de coco patti
 como arroz a-la-chacalinada—

mamaaá: rice & shrimp
 mi fell full
 mi fell full full full
 :things that fill
 I tak me my
 Daily spirit
 And mouldy bread

But a eat —eso sí
 como —y no como mierda
 desde el 19 de Julio del '79

Yo sacié mi sed de hambre y justicia
 dándole duro
 con el ron-down etc. etc.

Mirá yo sé caminar sobre las aguas
 sin mojarme los pies
 y lo hago mejor todavía en panga o pipante
 dory o canoa
 qué más da —pues nosotros sí nos damos
 el lujo de volver a caminar sobre las aguas
 sin mojarnos los pies

:yo tengo la boca
 que me queda
 algo grandecita
 pero Buena:
 la lengua me la tengo viperina
 cuando serpientes & manzanas

yo soy de Nicaribia
nicaribe soy

y no llevo el viento en mis ojos
ni las nubes en mi cabeza
hace rato que yo me bajé de mi nube
y lloví—

& lloví & lloví & lloví—
hasta que lloví

desde entonces yo sé cómo como yo
todo el mundo ha de saber cómo como yo
yo no como que como que como mierda
como de verdad
y no solo de pan vivo yo
a diario
yo me tiro mi espíritu de todos los días

INCLUYENDO

mi pan mohoso cotidiano
pero como
mejor dicho: tengo mi esqueleto
que me queda grande
como quien dice:
tengo mis huesos aceitados
con aceite de coco
mi andar rítmico
tiene mucho de palmera
ola viento altas alas
salta olas y el brinquete
al andar

Pies que caminan ahora
tranquilamente
sin mojarse
porque ya no como —por fin
sacé mi hambre & sed de justicia
un 19 de Julio del '79
y aunque comer un tiempo en Revolución
es comer y vivir por siempre en Revolución
nicaribe soy
y en mí todo se encuentra el luchar

En mi ser este rítmico andarme
 así & acá
 de allá y para acá
 etc. etc. etc.
 en la licuefacción de mis días
 y la solidificación de mis noches
 en Nicaribia en Nicaragua
 en el mundo de nosotros
 por Dios que yo sé caminar sobre las aguas
 sin mojarme los pies

adentro de mi sangre llevo el mar—

saladita la rojona
 en mis ojos la carga
 a veces se me derrama.

SI YO FUERA MAYO

Si todos los sucesos del calendario
 fuese sim-sáima-sima-ló con hojas caídas
 y
 un negrito y una negrita
 serpenteando la cadera
 hacia la madrugada
 con o sin luna
 sobre el techo del mundo
 al son del "zopilote"
 que desenvaina
 su yarda y media
 contra la hija
 de doña media y shique shaque shiqui shaque
 repujando repujando y repujando
 hasta que.." entonces tendríamos razón suficiente
 para contemplar las cosas
 desde el ángulo patas-arriba
 del murciélago
 colgado desde el cielo-raso del universo
 cargado de días incluyendo también
 el del primero de mayo

en todo el mundo:
con desfiles
carteles
portadores de carteles
manifestantes
las palabras manifestadas
las palabras piedrafectadas
pero desoídas desamadas descachimbadas
dentro del orgullo
de tantos trabajadores
que aunque siendo tales
no todos comen pan
ni sudan de la frente
ni tendrán un aumento de sueldo
ni mucho menos nuevas promociones
hacia el antiguo oficio de hacer dinero
dentro de las marchas y protestas
por máyaya lasique má-yaya-o
con los pies de los policías
bailando sin querer: sin-sáima-sima-ló
entonces yo bailarí
contento
en el centro de la rueda de mayo
con mi danza haciéndose agua
y mi soledad
una con las lluvias de la primavera
ya por fin entendido en lo verde
comprendiendo la voz del pueblo
-que es la voz de Dios-
gritando desde lo alto de un palodemayo:
máyaya lasique máyaya-ooo

Yolanda Rossman (1961) has published the following books: *Lágrimas sobre el musgo* (2008) and *Nocturnidad del trópico* (2010).

RAÍCES

Mi abuela materna
 Dulce mujer RAMA de hipnótica cabellera,
 El retumbar de tambores ancestrales
 Aún en su pecho,
 Se juntó enamorada
 A robusto mestizo chontaleño
 Donde los ríos son de leche
 Y las piedras cuajadas.

Mi abuela paterna
 Ardiente mujer KRIOL,
 Con un toque de NAGA
 Mágica, poderosa,
 Hizo sucumbir
 Con su inquietante aroma a flores,
 Al ojiazul emigrante alemán,
 Venido del viejo continente.

Soy crisol,
 Soy amalgama,
 Sangre, lengua, piel

SOY MUJER DEL CARIBE!

MAIRIN

Sobre el extenso lienzo de mi piel
 se asoman risueños,
 todos los matices de Gaia,
 iridiscencia expandiendo
 un murmullo insistente
 de lenguas antiguas
 las ancestras me hablan...
 mairin, woman.. yal...

Sí, soy mujer multicolor...
el ritmo de cocoteros
cimbreado en su andar,
con un exquisito jadeo de olas
en el pecho amante.
En su vientre de playas infinitas
el sol seducido
arde en su centro,
donde el placer aguarda,
anidando en el húmedo
laberinto de las caracolas.
Sí, hombre caribe
de mirada oriental,
soy la alquimia perfecta
para apaciguar tu hombría.

Deborah Robb (1965) writes in English and has published poetry in magazines and has been included in several anthologies. She published a book of non-fiction entitled *The Times and Life of Bluefields* (2005).

KILLING TIME

When the night intrudes boorishly rude,
totally and completely both stale and barren,
death will show up then, prancing and dancing
with all the grace —of an eel on heels... foolish and useless.

PIÑATA DE AGUA

En esta hora
octava del día
una duna
de nubes negras
dora su espalda al sol
y la brisa temprana
sosiega por esta barrera
que no es ni
casi tan intangible
mientras la luz
abierta se curva dócil,
dócil
hacia el océano
afuera del mundo
y cada flor,
cada hoja,
suspira temblorosa
expectativa.
Sin prisa
llueve
y
llueve
un día
como
nieve
hasta que
escampa

y
el jardín amanece
con más de alguna
hoja,
flor,
o semilla
de goma o
todavía
de fiesta.
El sacuanjoche
pide perdón
por sus huesos
grises y descarnados.
El tronco
de un crotón
de antaño podado
sangra ahora
frescos
tornasoles.
Las musas
tul
cuelgan
velludas,
hinchadas,
y sinvergüenzas.
Los lirios
coloridos
se confunden
en su propio
lánguido
delirio.
Las rosas
sin pudor
igualitas
trepan,
se enredan,
al toque mas leve
se deshacen y
conmueven.
Los postes
del cercado

revientan
como bananos
requete
maduros
en un exagerado
floreado
de chillos, chichas
púrpuras,
liláceas y hot pinks
mientras
dos gigantes
de la orilla vigilia
se incendian
naranjas
sólo
un poquito
less gay.
Los hibiscos
en huipil
despliegan bragas arrugadas y ondean nerviosos pistilos.
Una
heliconia, inflorescente
al amparo de palmas,
allamandas y
morning glories,
parece ella
sola
totalmente
sobria.
Ni parpadea.
Sus pétalos,
pendientes plásticos,
insensibles
cuentan
gotas.

Annette Fenton (1973) writes in English, and is very active in the local poetry scene in Bluefields, Nicaragua. Her poetry has been included in several anthologies.

POEM XII

I have climbed aboard another dream...

With hands over crinkled brows mid the grey and darkness
I peer into the unseen with the hope of light
amid the gloom to aid my failing sight.

I can't tell whether it's a spiritual or mystical experience
Or perhaps both, but I know for sure that
I have climbed aboard another dream;
and though I know not where I am drifting
I have acquired new strenght in my being.
Sometimes when I look at myself,
I can see a smile that's hesitant
portraying all I want, the beauty I have envision
the fear that's drifting further down the streams of despair.

Looking a little deeper I sense,
an extremely imaginative yet sensitive being
Whose brain, heart, flesh and bone
like porous matter absorbs it all;
The love, the pain, the feelings that sustain.

I turn away with a vague sense of time and
coherence merging yet slipping away from me,
and I caught the vulnerability which glows like oil on my skin,
and I am amazed that such a thin layer can protect;

and then I feel it: SLAM! An extraordinary emotional charge,
the part of me that helps me face life's trials and uncertainties,
gives me confidence, let me know my compassionate nature,
my kindness, my enormous intuitiveness, my capability
of love for others, and... my remorse,
my will to grudge my hostile nature... my imperfectness.

My assertiveness, where I stand firm for things of hierarchy
for practical things with feet well placed I hold my ground

like plants of fertile land,
 there is a lot to discover I know,
 and my spiritual revolution is a journey just began
 where my best attitude to life is attained.

And I found as I searched a little further that...
 From the inside looking out I'll be dreaming,
 from the outside looking in at the visions trap within I'll see
 that it's just me awakening to an all new dream.

POEM XXII

I have found a special place in my dreams where to reside
 to be vague, and satisfied
 that is the place where I crawl to when I am weak,
 where I can feel my ebbing strength redeemed

It is where my utmost dreams can come true
 where there is no hurting time
 no condemned thoughts
 no words worth lying
 no fists are flying

There is no space for hate,
 there is no burning anger
 no lingering hunger
 no missing words in a poet's verse.

Yes, I have found a special place where to reside
 and when I am awake I can always find my nook in time.
 I love that quiet corner where silence accepts what we bring
 and gives back what we need with a sigh.
 My quiet corner where most of my golden moments are forged,
 where I find that I am more than I know,
 where I am honest with myself, where for a moment
 my defects by adjuration are exorcised.

Andira Watson (1977) won the Mariana Sansón Argüello Poetry Prize in 2009. Her books include *Más excelsa que Eva* (2002) and *En la Casa de Ana los Árboles no Tienen culpa* (2009). She writes the blog www.andirawatson.blogspot.com

HIJO

“Me parece que mi niño es un palomo de lumbre
que él me deslizó por la oreja”.
Yerma, Federico García Lorca
Grillos nocturnos titilan en mi vientre,
deseos de ser como la tierra,
Yerma descalza en búsqueda del secreto conjuro
de las paridoras...
–Mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja–.
No sé quién es,
pero anda necio, intranquilo rondándome.
Dormida me saca de entre mis sábanas
para tocar mis pechos
que se crispan ateridos por el aire matutino
–mi niño quiere lumbre–;
y anclar en este fuego que quema su olor de brasa
calladamente,
sobre el que hierve humilde solitaria herrumbre,
platinegro hollín,
mil veces encendido y apagado
sobre este espeso, caliente
amor.
Te di a luz
porque mi necesidad de amar
fue más grande que todos los escrúpulos.

COMO DUENDE

Sin campanitas en los zapatos,
suavecito,
con astucia felina en las tardes de sol,
como el frijol mágico de Jack...
Así trepaba tu padre por mis silencios
y me besaba las piernas.

Presencia

Te dejaré la música en mi ausencia,
para que aprehenda a los silencios
la melodía;
dejaré el armónico reloj acompasado
para que te colmen de mí.
Porque siempre inundaré de susurros lo que oigas
para que la palabra sea en verdad
lo último de mí que pierdas,
Éste será mi poder frente a la muerte.

The Tower of the Antilles

Achy Obejas

with thanks to Kcho, for Archipiélago en mi pensamiento

1.



What is your name?

You already know my name.

What is your name?

You already know my name.

They went on like this, one with his line, the other with hers.

What ...

You already know ...

...

... name, they coincided, not exactly in harmony: One voice was a little reedy, though steady, the other flat.

The room was black and moist. Things may have been slithering about, small harmless things. The faint cataphonics of carpentry whispered from the solitary window.

What is your name?

This time, silence.

What is your name?

His chair bumped along on the sandy floor. When he stretched, his body distracted the lightest breeze from her face. The wooden beat from outside continued, still dim.

A door opened, shut. In between, a vague rustle.

2.

In truth, there's only speculation about the formation of the island, carved by lava and tides, how the tips of peaks became mountains, and islet after islet merged, thousands of them, until they became an archipelago shaped like a curved cicatrix.

The island's natives did not know how to cultivate land or use tools. They picked fruit, chased crabs out of their sandy wells. They grew root vegetables, usually in mounds of soil designed to retard erosion and lengthen storage, and knew how to make bread from an otherwise poisonous tuber. They fished, hunted rats and iguanas, and ate both turtles and dogs.

The men went naked for the most part, the women frequently wore short skirts but breasts were generally bared. They flattened their foreheads by binding them with a hard plate before they were fully formed. This way their heads slanted, reflecting light back to the heavens.

They were terrible, unambitious mariners, with no sense at all for navigation. For a while, in fact, many believed the island was no island at all, but a monstrous raft made of packed dirt and clay, impossible to pilot.

They had two supreme gods, each with a particular allegiance to water: a lord of the sea and a goddess of rivers and abundance. As reverence, these accepted prayer and platefuls of food: plump marlin filets, papayas bursting with pockets of gooey black seeds, buckets of coconut milk.

Before making offerings, devotees had to cleanse themselves through absolution, fasting and ritualized vomiting. Hungrily, they put wooden spades down their throats, liturgical implements they lazily let slide from their lips.

Afterwards, they used a long, straw-like tube to sniff the pulverized bark of a local tree, which caused extreme hallucinations.

3.

What is your name? he asked.

Pinewood is best, easy to whittle, she thought to herself. The island was dense with mahogany, cedar and palm trees with feathery leaf bouquets.

You already know my name, she said through lips that were a little sore.

She coughed unintentionally. She knew even then how important it was to choose wood without knots, blemishes or cracks. She thought of nothing but the pulpy inner flesh of trees, of Madras muslin and hemp.

What is your name?

Her boat needed a brace. About five centimeters thick, a meter wide and two and a quarter meters long. In her head, she measured roughly 30 centimeters from one edge toward the center. She marked the points, then drew diagonal lines across it.

What is your name?

She continued, counting off intimate distances, her fingers designing on the tender canvass of her thighs.

4.

One day, a very large brown woman with slanted eyes set a tiny boat on the island's shore. It was made from the languid leaves of a local flower, folded over this way and that until the triangle in the middle signaled completion. Only a few of the natives noticed, or cared, and when the tiny boat was found missing among the usual debris at dawn, everyone presumed the tide's eager tendrils were to blame.

That afternoon, the large brown woman with slanted eyes returned, this time with a boat of balsa wood. Its skin was as smooth as a baby's, pink and sweet. Again, it vanished over night.

During that week, boats began to appear - canoes and kayaks, floats made of driftwood, hollowed tree trunks, discarded refrigerators made buoyant with inflated tubes, car chassis with water wings. They piled one on top of the other, each decreasing in size as the structure ascended, so that they began to form separate stories. Each level had its own peculiar color, usually a variation of whitewashed blue, or a smear of dense aquamarine.

Later, the boats began to pivot, each one a little, so that soon there were prows of a sort directed to the four points of the compass. There was nothing between the vessels, each one perfectly balanced on top of the other, so that they swayed with the trade winds, waved to the waters but did not fall.

5.

Eventually, he stopped asking her name. He would just come in and sit across from her for a while in the darkness. She'd grown accustomed to the visits. Her thighs were covered with ghostly designs for boats. After a time, he'd scrape the chair backwards, get up and disappear.

Then her lips would soundlessly form the words that followed him: *You already know my name.*

6.

On the island's coast, a few mangy dogs, bats and a tempest or two of wild bees came to rest on the column of boats. It swelled with frogs in its crevices, snails crawled the walls. Birds with feathers frazzled like uncombed hair perched and called. There were clear days and days of fog, nights when the stars flashed across the sky and others when they refused to shine.

That was usually when the boats would moan from the weight of the natives scaling the tower.

No Angels Died at Green Bay

Jacqueline Bishop

That night, Jimmy had just come out of Carib Theatre, where he had gone to watch a Western named Gun Sling or Gunshot or something like that. He would say later that it was that Western, the men dodging and rolling from bullets, that saved his life. The truth is, for the rest of his long unhappy life Jimmy would wonder why he was alive and five of his other friends were dead. Survivor's guilt, some man in a white jacket at the University Hospital, where his girlfriend Paulette had taken him to try and quiet the voices that he kept hearing year after year --- the loud yet dull thud of bullets entering skulls --- survivor's guilt was what the man in the white jacket told him that he was suffering with.

These days even the sound of a truck back-firing was enough to get him startled.

But that all happened a long time ago. More than forty years now. And people who heard his story, kept saying Jimmy should have gotten over this a long time ago. The festering wound inside of himself that would not heal. The festering wound inside of the psyche of the island. The uptown brown-skinned woman who had been killed in her own home. She was an *asset* to the community. Yes, that was the word that everyone was now using. *Asset*. Someone who had done so much for her country. Who were the heartless thugs --- and even he agreed that they were heartless --- that would rape and then beat a defenseless eighty-nine year old woman to death? What is happening in our country? people were saying on the radio. What was happening to our *nation*? *Nation*. Another of the new words being used on the radio.

As if where he lived, on Laws Street, in what people now took to calling a *garrison* community, people were not being killed all the time. Everyday in fact. And there was no outcry about the killings that took place in the *garrison*.

Jimmy got up from the roadside where he was sitting and spit out the wad of tobacco he had inside of his mouth. He looked around him. There was not a house around where some woman was not forced to band her belly and bawl over a dead son. There was not a house where a man in a black shirt with a black bandana on his head had not gone to a nine-night ceremony for a young friend killed senselessly. In the yard across him alone, over eight boys from one family, all of whom he had known as young men, had died. Violently. Senselessly. And if the *nation* truly wanted to heal its wounds, they would start talking about what had happened to him and nine of his other friends some forty years before in the self-same *garrison* community.

Jimmy continued looking around him. An election was coming soon and the ruling People's Party for Development was fearful that they would lose the elections. This was what he and Bug-Eyes were talking about the other day. That the PPD's days were numbered and the JDP's days were soon in coming. With the JDP there would be more work for people like him, Bug Eyes was saying, but Jimmy was not so sure about this. That was what each party promised, that there would be jobs for people like them, and it was a similar promise that caused Santos and Chubby Dread, and three more of his friends, to lose their lives forty years before. The political party leaders in Jamaica were nothing but liars. Though, if Santos were alive, he would have said that with the exception of Cuba, which he had visited as a star football player, political leaders tended to be liars just about everywhere else he had been to in the world, and he, Santos, had been to many countries around the world representing Jamaica.

Jimmy remembered telling all of this to Paulette that long ago day when he had been rescued and made his way back to the zinc-fenced home he shared with her and their five children. That there was no posse like the government kept saying and was being reported in one newspaper article after another and was being talked about over the radio. They were just a group of men who would get together in a youth club, all those years ago, to talk about how they could make things better for their community.

Paulette, he smiled at her name. She had left him years before, had moved with their children to America, but she still called from time to time, to check up on him, even though she had a new man in her life. When he would ask her, "Paulette, why you left me?" The line would go silent and Jimmy believed he could hear her softly crying.

It was either that or she would get loud on him and say, "So what you wanted me to do? Stay there with you on that God forsaken island, Jimmy? Stay there in that dump on Laws Street? Gunshot flying in every which direction? Nobody not caring if we live or die, our life of no value to those in authority? Look what happen to you Jimmy!" She would be shouting by now. "Is only the grace of God why you still alive! Is only the grace of God alone why you did not end up like Chubby Dread or Santos! From the moment I see what happened to you, I knew I had to get myself out of that blasted country!"

"But with him?" He would be pleading now. "You couldn't find no other else man to leave me for than the Chiney-man you used to work for?"

"Think of your children," Paulette would say to him. "They growing up here in America. Have made good lives for themselves. They now have American passports and they have American children. Its that Chiney-man, as you call my husband, that made it all so."

The children. His children. His now-American children. They came from time to time to see him. Was always sending him things. And once or twice they had tried to get him to come and live with them in America. But he wasn't much interested in going to live in America. That country was for the young at heart, who didn't mind starting their lives over in a whole new country. It was here, right in the house on Laws Street

where he was born, and it was here, right in the house on Laws Street, where he was going to die. All he wanted was for Paulette to come back home to him. But he knew that was not ever going to happen. Not after what had happened some forty years before.

Laws Street. Again Jimmy kept looking around him, before he started laughing aloud at the irony of it all. He could not believe that in all the years he had lived there it had never occurred to him. On this self-same Laws Street, some of the worst laws on the island had been broken. Yes, he said to himself, nodding and still laughing a sad bitter little laugh, if Jamaica wanted to know what had happened to the country, the crime and violence that was raging like an out of control wildfire all over the island, here is where they should look. Here is where they should start asking their questions. Here is where it all began so many years before.

That long ago night, after he had come out of the theater, Jimmy had run into two of his friends, Mahfood-the-Indian and Buck-teeth-Bucky who talked with a lisp so bad you could barely understand what he was saying. It took Jimmy a full five minutes and the intervention of Mahfood to understand what Bucky was saying to him. That jobs were being given out to the men in the community. That anyone who signed up that night would be given a significant amount of money. And, Bucky had said in a low terrible hiss that Mahfood again had to translate to Jimmy, guns were being given out as well, to the men who signed up, so they could defend their community.

Later, as he walked away from the men, Jimmy did not like so much the idea of the guns, but he was not going to tell Mahfood or Bucky that. News had a way of spreading so quickly and he did not want it getting out that he was not prepared to defend his community. The PDP supporters needed to arm themselves against the better-equipped JDP supporters.

Guns meant police and police meant trouble, he had said to the two men, who had laughed and said, "Who you think giving us the guns in the first place Jimmy if not members of the Special Forces? The police cannot manage all the work of protecting this island by themselves. Those guns, they coming straight from America. High powered weapons to wipe out the JDP supporters."

Something about it all made him so uneasy, but Jimmy just shook his head as if he understood and said nothing.

The talk of work. Now that was something he could sign onto. It was the beginning of a new year, and before you knew it, the Easter holidays would be up on him. New church clothes for Paulette and the children. Big spiced Easter buns and cheese. He did not want it said that jobs were being given out and he Jimmy Paul Blackwood had turned his back on work.

By the time he got home, the children were all fast asleep, and Paulette was laying down in their bed. She had left his dinner of boiled banana and tin mackerel covered under a clean soft white cloth on the table. The lemonade was in the icebox, because at that time they could not even afford a refrigerator. After he had eaten his

dinner, Jimmy changed into his night-clothes and went to lay down beside her. It was dark and she said nothing to him.

“You sleeping?” He finally asked her, when he did not hear her gently snoring.

“You know I not sleeping, so why you asking?” She gently shoved him.

“Just checking,” he said to her, smiling. “I didn’t want to wake you up if you was sleeping.”

He could hear her laughing. There were days he still could not believe his luck, that Paulette was his woman. Those who did not believe in love at first sight were kidding themselves, because from the first time he saw Paulette on the school yard playing ground, jet-black skin and eyes that burned as bright as a night star, he knew he would marry her and that they would have the most beautiful children together. It took him nine long years to get her to understand this, that they would be together, that they would always be together, but finally she did and soon after she moved in with him they started having children together.

“Did Chin pay you today?” He wanted to know, because he had no lunch money for the children tomorrow morning.

Paulette tensed up. “Yes,” she answered after a while, “ Mr. Chin paid me a day’s work today.”

“Good,” he grunted more to himself than to her.

He knew that she was hoping, Paulette was, that he would not start in on Mr. Chin again and how her employer was in love with his-Paulette. He was a man and he knew when another man was after his woman. Men had instincts like that. All he was hoping for now, was to get a good job so that Paulette could stop selling in Mr. Chin’s shop on Harbour Street and, instead, stay home and take care of him and their children.

“The men are taking about a government work,” Jimmy offered to the slim dark shadow in the lightless room. “They talking about good money. I thinking of going with the men to try and get some of the money.”

Paulette rose up onto one elbow. “Government job?” She sounded skeptical. “But is not our party in power.”

“I know,” he said, “I ask the man-them that tell me about the job the same thing. They say is aid from some foreign country, either England or America, to get the unemployed young men in the community working.”

She laid back down, without saying anything, but he could tell that she was uneasy.

“If I get the job,” he tried reassuring her, “that will mean you can stay home with the children. That will mean you can stop working in the Chiney-man shop.”

Despite herself, Paulette laughed. “I will never know, or understand,” she said, shaking her head in the dark, “what about me working with the Chin brothers bothers you so much.”

He pulled her close then, snuggled into the back of her neck, and kissed her. “The men are meeting at midnight to go over the job requirements and things. Wake me up then darling.”

She did wake him up at 11:20 pm and watched him get dressed, but he did not like the way her eyes followed him around the room. As if she had a sense something bad was going to happen. She could not understand why a group of men would be meeting so late at night to talk about a job. There was something oh-so-fishy about it all. Why couldn't they do it in the morning?

He did not tell her about the guns. He did not tell her about the Special Forces. He did not tell her that the meeting would be held at the Green Bay Firing Range in St. Catherine. And he did not tell her about the huge sign-on bonus. He would just buy her something nice tomorrow.

As Jimmy stood in the living room looking at their five children sprawled out all over the place, Paulette came back out of their room with some sweet-smelling holy water and she tipped the bottle with a hole in the cap over his head and some landed on his face. She then stood up on tip-toe and kissed him. It was then that he saw her tears.

“Don't cry,” he tried soothing her, “nothing not going happen. Nothing not going happen. Even Santos going for the job too, and who would let anything happen to Santos? He is Jamaica's best football player!”

“I don't sleep at night with Santos,” she was holding on to him, “but I sleep at night with you.”

He pulled her closer to him and squeezed her so tight, he could feel her bones rattle.

“I going get a good job is what I going do, and take care of you and the children. Then you can stop working in that blasted Chiney-man shop! Nothing at all not going happen. You going see. We just going to meet with some government people is all. I will be back in a few hours.”

Her eyes were on him for a long time when he walked out the door and was swallowed up by the dark night.

...

A group of ten men met that night. Bug-Eyes seemed a little sleepy. Santos as usual was kicking a ball, and Mahfood was lighting a spliff. You could tell that most of the men had been sleeping and had just woken up. In fact, Mahfood joked, more men should have been there, four more men in fact for a total of fourteen people, but the other men were still sleeping.

“Too bad,” Santos kept saying, keeping the ball steadily rolling on the tip of his shoes, “any man that don't come wont get any money. Easter round the corner and man need money.”

He was in the newspapers often, Santos was, and had travelled to represent Jamaica abroad many times, playing football. He really did not need to be there.

“A man can’t have enough money,” Santos was saying now, as if he knew that the rest of the men were wondering what he was doing there. “Money like the air you breath, you cant have enough of it.”

The men weren’t there long when two vehicles pulled up. A green army ambulance and a dark blue van. Half of the men went in the green army ambulance and the other half in the dark blue van. Then they started making there way on the outskirts of the city to St. Catherine. Because it was so late most of the men fell asleep, and it was only him and Santos awake in the blue van.

“How your woman Jimmy?” Santos asked laughing. “How the one Paulette doing?”

Jimmy smiled. “She good. She little worried ‘bout where I going this hours of the night, but when I tell her I going with you, she calm down.”

“That Paulette,” Santos kept smiling, “always worrying-worrying herself over her man, Jimmy.”

“So who else she should worry-worry herself over?” He asked Santos, smiling.

“I want a woman like Paulette.” Santos was saying now. “ I want a woman who want me just because of me. I don’t want a woman who want me because of anything she think I might have.”

Jimmy thought about it for a long time before he answered. “It hard to find in truth, what I have with Paulette. And maybe it is the fault of man more than it is the fault of woman, why more man and woman not seem to get along together.”

By now, they were crossing over the Causeway Bridge and nearing the housing schemes in St. Catherine.

“No, no, no!” Santos was laughing and saying, “It is the fault of woman more than it is of man, why woman and man cannot get along together! Is Eve start all the problem between man and woman! Eve listening to that serpent! It seem woman always have some snake she listening to and making man’s life miserable! You think if my name was not Santos and I was not Jamaica’s number one football player any woman would want me? Woman worst than man, I tell you!”

“Don’t forget that the snake was a man,” Jimmy said, chuckling, “is man make woman wicked!”

Now Santos was really laughing hard. “What you saying Jimmy man! You siding with woman over man! I cant believe you! Nobody in the world wicked like woman, and if there wasn’t a snake in that garden, trust me, woman would still be up to some other kind of trouble!”

The two men doubled over in the van laughing.

“I tell you one thing,” Jimmy said, after their laughter had died down a little bit, “I love Paulette long long time. I love Paulette from we children growing up. And she never been wicked to me, not even one time.”

“Well then you lucky Jimmy! I jealous of you! And when you find a woman like that, you have to hold on tight and keep her. If I ever-ever find a woman like Paulette I going do everything in my power not to lose her!”

The van turned off the main road into a lane that had high walls surrounded by thick heavy barbed wire fence. A sign outside a high metal fence said, “Green Bay Firing Range.” A thicket of macca bushes ran along a path that led to a ragged drop down into the ocean. You could hear the sounds of the waves crashing up to the shores.

After the ten men had gotten out of the two vehicles a man in army fatigues came out to greet them. He told them that someone would come out soon to talk to them about the work that they would be getting, especially the sign-on bonuses. And there would be talk of that “other thing” which the grinning men knew was a reference to guns and ammunition.

Left alone on the firing range the men started talking about what they would be doing with their money. Mahfood wanted to give some to his mother so she could finally get her eyes tested and get the eye-glasses that she badly needed, so she could stop bumping into things around the house. Silver Shadow wanted to get a new pair of sneakers.

Suddenly powerful floodlights came on blinding the ten men, and Jimmy would always have the hardest time telling people exactly what happened after that. How snipers materialized out of the dark bushes. The rapid gunfire that started. He and his friends running in every which direction, but always, it seemed to him, running into gunfire. Five men would be killed on the Green Bay Firing Range that night, including the star football player Santos.

Jimmy would run towards a thicket of macca bushes the gigantic thorns digging deep into and ripping off his flesh. Yet he kept using his bare and bloodied hands to dig through the gigantic thorns. He was going so fast, Jimmy was, that he could hear the sound of his own heart beating. Paulette, Lord Jesus, he had to save himself so he would see Paulette again. And his children, his five precious children, they needed their father. The man around where he lived would often tease him, calling him man-parlor behind his back, because when Paulette was running late, Jimmy would be the one who would get the children ready and walk them to school. Everyone would know when that had happened because of the big, uneven plaits he had made in his daughters hair.

For a moment Jimmy thought he had gotten away before he ran right into a soldier, who immediately took aim and started firing at him. He had to run right back into the thorns that he had just gotten out of. He was bleeding from every part of his body, blood even coming down into his eyes. Why were the army officers trying to kill him and all the others? In the confusion of trying to escape and the heavy loud pounding of his own heart, the movie he had watched that night at Carib Theatre started playing over and over again in his head. Soon he heard the characters in the movies telling him, run zig zag Jimmy, stop and roll over Jimmy, whatever you do Jimmy don't run in a straight line.

He came to the edge of a steep and rocky embankment leading down to the ocean and crawled down between two large black stones and hid in the shadows. Gunshots. He never heard so many gunshots in his life. And all the time he kept wondering what had happened? What had they done? Why were the police and soldiers shooting at them?

Towards morning he heard two men that he took to be soldiers talking. "The government wanted them gone. Nothing but trouble makers and gang members, they are. Talking 'bout they coming to get guns to protect their community! Nothing but a bunch of scoundrels!"

The men continued talking and Jimmy came to understand that they had gotten their orders from the highest levels.

Soon, a third more official voice joined the conversation, and he could not believe what he was hearing. "We have to get the story straight. We have to say they came armed and fired at the soldiers. One or two got away ... but, at least Santos, the ringleader, is dead. Talking 'bout he some youth kind of group leader. He nothing but a communist sympathizer! The official word is: No angels died at the Green Bay Firing Range."

Jimmy waited until the voices stopped talking and the heavy boots walked away before he could even begin to get his jumbled thoughts together. All he ever wanted was a job to take care of his woman and his children. He shook his head disbelievingly at all the lies that the government would immediately start telling. He knew now why they had been singled out for extermination: They had formed a youth group of young men from their area and in their "reasoning sessions" they had started asking questions. Questions about what was happening not only in their community but also in their country. They wanted to know how they could make things better for the people around them. Santos had travelled to other parts of the world and he would come back and tell them things he had seen and how those things had forced him to start questioning everything around him. He especially told them about a group of black men he had secretly met with in America, calling themselves the Black Panthers. Maybe they could start calling themselves The Black Panthers too, Santos had suggested. The tears started falling then for Santos and all the others. They were not gang members, he wanted to shout out aloud. They were not part of any posse. It was the Special Forces that had suggested that they get guns and ammunition. Most of the men were just there to get a job. The tears were now falling into the rips and tears in his face, and they were burning terribly. He could taste the salty tears mixed with blood in his mouth.

In the distance the ocean was now blood red with the rising sun. After a while Jimmy saw what looked like a boat. He waited for a while to make sure that indeed it was a small fisherman's boat before he slowly started to wave his hands over his head, signaling for help. He prayed to see Paulette again. He prayed to see his children again. He was praying even when the fishermen let him onto their boat and covered him up under a black tarpaulin and headed back out to sea for the Kingston Harbour.

Paulette was at home when he stumbled in bruised and bloodied. Without saying a word to him, she started tending to his ripped and torn body. Something had told her to stay home from work that day and wait for him. Some spirit deep inside of herself. When he comes home, the voice had kept saying, Jimmy is going to need you. Stay home and give up that day's money. Stay home and wait for Jimmy.

The first thing she did was take off the clothes that he was wearing and burn them. No sooner had she done that word spread that there was a curfew in the area and the police were looking for men who had escaped from the Green Bay Firing Range earlier that morning after firing onto defenseless police and soldiers. After she bathed and cleaned him up, Paulette set Jimmy's breakfast before him. By the time the police and soldier burst into their house, it looked like a man and woman were just having their morning breakfast and getting their five children ready for school.

It took two days for the news of Santos' death to hit the airwaves. With his death, it slowly started to unravel what had happened on the Green Bay Firing Range that January morning. How a group of ten young men --- a *posse* is what the government officials, members of the armed forces and people over the radio called them --- had attacked members of the island's Special Forces at the Green Bay Firing Range with high powered weapons. That's how brazen the members of that *posse* that called themselves a youth group had been. Five men had been killed and five had escaped and were wanted by the police. The police were conducting a manhunt all over the island because they had heard that the five escaped men were now hiding out in the rural areas.

That was all people would have known about what happened at the Green Bay Firing Range that early January morning had it not been for a dogged investigative journalist who smelled something fishy about the whole story. Ten men going to attack a firing range filled with the island's top-trained Special Forces? That made absolutely no sense to him. He never stopped digging and digging, that dogged little reporter, until he found out just what had happened that long-ago morning. How the men had been lured to the Green Bay Firing Range with promises of jobs, guns and ammunition. How they had been told that they needed to defend their community. How five of them had been savagely murdered by members of the armed forces at the behest of the government because they had aligned themselves with the opposition socialist party. How the government denied complicity in the killings, all the while insisting, that only thugs and murders firing at the island's Special Forces had been killed that January morning. The Jamaican people were not to waste their tears and their words and their Sunday morning sermons on the likes of Chubby Dread, Mahfood and the hard to understand Buck-tooth-Bucky because none of those men were worthy of it. None of those men were worthy of demonstrations in the street because not one of those men was an *asset* to their community. Though Santos was a good football player the truth of the matter was that he was a common thief and he was arrested for shop-lifting in foreign countries more times than they could count, always embarrassing the Jamaican

government. It got so bad that they could not let him out of their sight, even when he was sleeping, because Santos had such sticky fingers. No angels died at the Green Bay Firing Range that early January morning, was the official word from the government and the island's armed forces. No angels died at the Green Bay Firing Range in St. Catherine, Jamaica.

Poems

Jacqueline Bishop

TITUBA SPEAKS

The magic I brought wrapped up tight in the bosom
of my chest to Salem, Massachusetts,
Came not from slaves, nor from my Guyanese Indian people,
but from a white woman

Who taught it to me back in Barbadoes
where I forcefully taken. She the one, those days we alone

On the plantation, showed me how to curse someone
and how to turn-back-the-curse to cure someone.

Some nights that woman and I would look up
at the flat white face of the moon –

And it is true, we both called the moon mother.
She had a black cat about her

She called familiar. There was a broom she never touched
leaning against the far wall in the corner.

FIRE BUILDER

I am by nature a conflagration ---
 I am by nature the gale force wind
 that blows these mountains brown and bare ---

Some say that I have become a symbol to my people.

I am the salt ponds of Sualouiga;
 The if-you-could-only-name-those-shades-of-blue-waters;
 The woman who can simultaneously see
 what is before and beyond me.

We must unpack
 The book of symbols.

Call me ill-tempered;
 Call me bad-tempered;

Call me all-for-myself;
 Call me all-for-my-people;

Call me the one who is always building a fire ---

The names really aren't that important.

I am the woman in the bright red dress
 Looking like a flamboyant tree walking down Front street;

The woman who is always ahead of you ---
 The woman whose face you cannot see.

Call me Circe; call me Sycorax;
 I am the puzzle; the mystery; the riddle;
 I can become anything you want me to be.

Call me the mother of the July people;
 Call me the July people -
 All those hands raised into fists,
 Holding that blood-red flower.

Call me mythmaker;
Call me Firebuilder;
Call me One-Tete-Lokay.

The Housekeeper's Lament

She don't see nobody else's mistake---
only my own. I always the one

Getting the shitty end of the stick.
Like is me one working in this god-forsaken run down

Place that these people keep calling a hotel.
That woman they calling a shift supervisor,

The one that don't even know how to talk to people,
She see me in the kitchen, having my morning tea,

And instead of letting me in peace to drink my tea
She start in on me, like she always doing.

She come up to me asking if I know that
Is two days now Room 37 check out

Of the room, the room still don't touch,
The people could be dead in there for all I know

And here I am walking around,
Eating bread and butter, drinking tea,

my head up in the clouds,
like I don't have a care in the world.

I look at this woman, take a deep breath, think of my pickney dem
Back at my yard and I don't say nothing to her.

But you tell me: How I must keep up
with the goings and comings of foreign people?

Sing of the Songs of Childhood

Three slender dark boys are playing
Under an almond tree abundant with rust
and emerald and sun-stained leaves.

Almonds fall effortlessly to the ground bruising
Their thick-yellow-skin, while the wire-waisted

Bark-brown naseberry tree, its head a floppy green
going and growing in every which direction,
refuses to let go of its oh-so-sweet
But rough-skinned fruits.

These are the songs and sounds and smells of childhood:
Three boys running round and around in circles
Trying to catch each other. Trying to make each other "it."

These are the songs and sounds of childhood
of my grandmother, not yet gone from me
for a year, but who I still reach, searching for
night after night in my dreams.

The boys voices meets me in a distant song of sorrow
As they chant, running after each other,
Running now among mango and cheery trees,
off now in the distance, among bright pink bougainvilleas

overwhelming the pots and fences
Where they are planted, and where, like the boys,
They too are staking their claim in the early morning sun.

The boys continue playing, chanting, singing,
laughing to and at each other their voices loud and sharp
and crisp and tangled up in the cool morning breeze:

Ah-you-a-it Ah-you-a-it
Ah-your-turn-to-be-it You-not-playing-fair
Ah-you-a-it.

Just Speak of the Dead and They Appear:

Unless, of course, the dead is your great grandfather
Who stayed away for years, stayed in the long grey shadows
Of your mind, minding his own business -

He had always said the dead should stay dead
And he would not be a wandering dead,
Showing up, unwanted, in the lives of the living.

From time to time his wife, my great grandmother,
Would appear, when there was something she really needed to tell me.
Her mouth would be firm, never laughing. She had come a long way.
She had a warning to give me:

*Never put your trust one-hundred percent in other people, don't care
Who they be. There are many wolves in sheeps clothing!*

In life, she was a woman who believed
That every generation had to find their own way,
fight their own battles.
One is never to over-rely even on the members of one own fambily!

They must have known, these two,
who made a habit of keeping out of people's business,
that there are times when the dead is needed, called for,
called forth into the rooms of the living ---

just days before my grandmother went to sleep
for the last time in a narrow iron bed in the Buff Bay hospital,
Humming a hymn to herself, surrounded by all the things I had bought her ---
The floral housedresses, the puffy pink bed slippers;
they showed up, (my great grandfather for the first time
since his death more than twenty years before), they showed up, these two,
and strange enough, this time, they had nothing to tell me.

*Not everything good to eat good to talk.
Sometime one needs to kibber their mouth.*

And days later they showed up again, these two,
who had already claimed what they had created,

to remind me, my tears as clogged and sluggish as the Nonsuch river,
they had come to deliver a message:

*I-want-you-to-pull-you-all-self-together.
Stop-all-this-cow-bawling,*

*Remember what your granny told you,
That last day in the hospital, blowing hard,
Using the last of her strength:*

*You did not love me, you love me a lot, my granddaughter
and I know it, I know it.*

For years, after her death, I would dream my great grandmother,
in rooms and houses laid bare, bereft,
but made whole by their firm wooden foundations ---

Finally I understood what all along they had been trying to tell me,
my living dead, those ones who did not like *faasting* into other people's business,
the ones who kept insisting that the dead were to stay dead, and not
butt up into the life of the living ---

If I just spoke their names, call on them,
my dearly beloved, my dearly departed---
my great grandparents, my much beloved grandmother ---
If we would just speak their names, our dearly departed,
If we just speak of the dead then they would appear.

Sentencia del infierno

Sophie Mariñez

I: Poema a los desterrados

Me ha dado con soñar con desterrados,
hombres y mujeres robados de su tierra
un 23 de septiembre del 2013,
a puros machetazos de pluma y papel
y un fatídico sello, 168 guión 13.

Se me ha llenado la cabeza
de nuevos esclavizados,
aprisionados,
amordazados y apaleados,
que ni pueden correr,
rodeados de mar,
ahogados
en vorágines de historia y leyes.
Deep chains and shackles
que parecían borrados.

Ancistros de otros siglos
reviven de pronto
en sus pieles,
en sus manos,
y en un profundo hervor
en las venas.

Y mientras los veo *virevolter*
alguien me dice que limpie la casa,
que hace mil años no he limpiado.
Los rincones negros han asustado
a una vieja maniática
de la pureza.

Y en el sueño, corro y corro,
 ¡limpio aquí, limpio allá!
 Donde quiera veo algo que borrar.
 Fragmentos y desterrados
 cubren mi rostro y mi alma,
 y de pronto despierto,
 desconsolada,
 lloro y lloro
 porque frente a los desterrados
 se irguieron las almas entumecidas,
 de aquellos que vieron
 y nunca dijeron nada.

III: Soñando en Marassá

A Alanna Lockward

Hay sueños que nacen dentro de otro sueño,
 y hay sueños que se cuentan
 en otros sueños,
 y que al final puede que sean
 más que un sueño.

Como aquél en que veía la guerra
 venir
 a través del lente de una cámara.
 Cuando miré fuera del cristal,
 pude ver tropas que nos invadían.
 Y le dije a mi amigo Manuel,
¡Ay, mira, la guerra!

Desperté
 y no recordé nada,
 pero a la noche siguiente
 soñé que le hablaba a mi vecino
 haitiano,
 y le decía,
¡Viene la guerra!
¡La vi anoche!
¡Nos invaden de nuevo!
Ven, vecino mío,

*Dame la mano,
así no podrán con nosotros.*

Pero mi vecino haitiano
no me entendía.
Hablabla otra lengua
y por más que yo le gritara
y le suplicara
me miraba como si estuviera loca.
Hasta que le dije
Mira, haitiano,
*Mesi anpil,
mais viens avec moi!
Tu es mon Marassa,
D'accord?
Donne-moi la main!
On nous respectera,
on aura peur de nous,
nous serons dangereux
tous les deux.
Viens, je te dis.
Ils viennent avec leurs armures?
nous venons avec nos plantes,
nos sortilèges et nos poisons.
La mesure de l'Occident
ne pourra jamais nous connaître.
Courage!
Nous y arriverons!*

Y entonces resultó que mi vecino,
que se llamaba Jacques
soltó una carcajada,
gorda como un trueno,
me dio una lanza
y me dijo, *Allons-y chérie,
on va passer par le Sodo
et on appellera les Marassá
pour qu'ils nous montrent le chemin
et nous éclaircissent le regard.*

Nos tiramos en el Salto de Agua,

y cuando salimos,
encontré la cámara
tirada en una piedra.
Miré por el agujero
y vi todas las tropas,
algunas inertes en el suelo,
otras vencidas por la sed,
convertidas en hormigas,
locas y sin rumbo.

Miré a mi Marassá
y me reí.

Sophie Maríñez
Ciudad de Nueva York, 23 de julio del 2015.

Poemas

Rito Ramón Aroche

Mi sistema esta inverso madre, o la luna es ciudad. O el puente es hilo.
Que pasan. Que pasean. ¿Fui de cerca un fanal, madre? O el puente es hilo.

Una noche gí-
rame.

Una noche.

¿Ha ocurrido ya el alba? ¿Ocurre el miedo?

Hebra el agua estación y un frío, y parte. ¿Fui de cerca y no más?

Gí-
rame.

“Y tú ves que oscurece corriendo” Y sale un barco. “Por el Camino tú no encuentras ni centellas”. Y sale un barco.

Mi invención son los astros y, son los carriles.

Mi sangre pesa más que el río. Tu sangre.

El cielo como estaño. El cielo.
Me gasta el ojo.
Aquel.
Se gasta en agua.
En humo.
Se gasta en peso.
Aquel...
No en los portones.
En las esquinas.
En rumbos.
En otra acera.
¿Volvería a quedarme aquí sin cartas?
Sin días.
Sin cartas siento
(la mosca era el calor en las afueras...)

Sin cartas siento.

El Viejo

Presionaba un dolor fuerte en la boca del estómago.

Te dice: *Los beneficios a mi vienen del noni.*

Suda. *Si no lo otro es arcilla.* Escarba. Suda.

Arcilla —te dice— evitando a su edad decir mierda.

Y lo que dejan sus manos sobre tierra, mantos. Dejan,
a todo lo largo de la acera (en el parterre) mientras habla.

Malangas que invaden el espacio de crotos. El caisimón
entre crotos invadidos y malangas invasoras. Agua (mucho)

a todo lo largo de la acera. Hierbas, en el parterre. Sin
poder detenerse ya ante ideas

obsesivas. Ideas, que lo signan. El viejo, en el parterre.

¿Y cómo es que pudieron haber visto a todos, y en desorden,
cómo números en desorden —solo?

Dijeron— que habíamos salido de aquella librería Hemingway
«volando» con no se sabe cuántos de algunos libros en un bolso
(ocultos) y en el vientre.

Mejor fue que nunca tropezáramos con la cajera ni que alguien de
nosotros (previo insulto) la enviara, dijeron, de vuelta con sus pro-
genitores.

En aquella librería Hemingway — cómo es que pudieron.

Y qué dijimos de paso ya por ese barrio de Santa Tere-
sinha o en ese otro Cacola. En la vieja gasolinera «Em-
baixador» reímos por un instante dada su herrumbre páli-
da. Militares, de traje casi abiertos (raídos casi) bajo la luz
de aceite; dijeron: «Puede ser que los borren». No mucho
dejamos en el pote de miel. Y la frazada, que te pudo haber
cubierto un poco y hasta más allá de las piernas —un poco.
Les habríamos mostrado tus piernas ya venosas (muy veno-
sas) en tanto íbamos de paso, si recuerdas, por ese barrio de
Santa Teresinha, o a ese otro, de Cacola.

Selección de poemas

Caridad Atencio



qué hacer con una herida a lo lejos.
En el cristal de tu ojo pasa una imagen invisible.
Del árbol las ramas por nacer son presionadas contra el techo,
y las raíces aparentan que vuelan
atadas a unas sogas sobre un fondo de piedra.
Tus raíces se enredan en ti mismo,
se alimentan de ti y te devastan
como caballos
viviendo su galope en su propio latido
[De una estancia en el norte

Con una cuchilla raspan tu identidad. La idea se mueve como hierro desaceitado. Descubres una voz a tu nombre, ‘en medio del más delicado baño de sangre’ un secreto dentro de un secreto. Ahora soy un peso, un árbol trasplantado. De un golpe acaricio mi cráneo. Del espíritu las puertas de metal cerraron bruscamente, tragando vibración, cada segundo.

Cuando quedaba triste solía ir donde T. a que me mirara la mano. De madrugada y en un pasillo estrecho, con el perfil hundido le aguardaba. Ahora todas las veces se convierten en una. “Con paciencia, veo un éxito en unos papeles... A ese hombre tú le gustas, pero tu felicidad es un hombre negro”. Mordisqueaba el tabaco y entreabría las piernas, interponiendo el puño sobre su bata. T., que leía las cartas, que miraba en mi sangre urdida por el tiempo.

Permanecer en el punto que no quieres estar. Te humillarán sin dirigirte la palabra. Te sostendrás al sitio que te niegan únicamente con las manos. El cuerpo en su inocencia construirá su trampa. Cuando el grito se ahogue producirás en la estación fuerte y oscura.

Cada uno de nosotros proyectaba la imagen del país en límites pendientes. Un extremo nos marca. La ignorancia también nos hunde la imaginación. A dónde vamos, sosteniendo ridículamente el rastro de una punta. La magnitud raída ascenderá. Cómo adentrar el diente en la otra carne cuando aprietas tus labios con horror.

The Magical Negro Speaks

Lisa Allen-Agostini

“Dou came into my life like a force of nature: you were the tsunami to my Indonesia, Hurricane Katrina to my levees.” Of course, by the time the earthquake was over and Port Royal was under the Caribbean Sea a legend was born. But you can’t live in a legend. You might look back on it with awe at the destruction and maybe regret for what once had been; you might moralise about why so much had to be lost. But you can’t hold it and marry it and make babies with it. That’s not what happens after a force of nature hits you. Basically, you sweep up the water when the floods subside, bury your dead and move the hell on.

*

His head tilted to the side, he looked with puzzlement at Abraham Entertaining the Angels. His fair hair stood on end in artful spikes; he looked like he’d been dipped head first into a vat of gel and left to dry hanging by his ankles. Young. The pen crosshatching an angel’s wing hesitated, stuttering in midair while he mapped Rembrandt’s work with his eyes. A white T-shirt, not branded with Nike or Oakley or Von Dutch or whatever it was kids were in that season; his shirt was an empty canvas. He wore shorts over vintage Chuck Taylors, frayed black ones with white soles that looked authentically scuffed, not bought that way. From his army green satchel a spiral bound drawing pad stuck out where he’d closed the bag’s flap carelessly as it hung from his shoulder. He was the kind of thin you’d call rangy, if you knew the word. He was too young for me.

I didn’t bump into him on purpose. It really was an accident that I had swung my arms just a little too wide as I stretched, trying to work out the kink I had in my neck from looking up at all those paintings for hours on end. He apologized to me, that slow Southern drawl melting me from the very start. Oh, it’s not your fault, I told him, *I hit you; I’m sorry*. But I had an accent too. There was no distance at all from the angels to the ice cream truck on the Smithsonian’s pavement, or so it seemed because there we were in a blink with stunned expressions and cones in our hands. It was hot, the kind of hot only DC does, humid and still, and the air was like steam rising slowly off a bowl of rice. Rivulets of vanilla ran down his wrist. I wanted to lick them off. I didn’t even know his name yet.

We spent the rest of the day together, wandering through galleries of drawings long after I had grown sick of the art. When I was tired I looked at him instead. He fascinated me, his skin nearly glowing under the bright freckles on his arms and cheeks, the downy white hair at the back of his neck, his small teeth, the way he gripped the heavy pen so hard it left notches on his fingers. Every so often he'd shoot me a glance beneath the sweep of his ridiculously long, black lashes. I'd blush each time, not that you'd have noticed. But maybe he did notice. He didn't stop.

Predictably, we ended up in bed together that night. By then we knew each others' names; I'd found out that he wasn't too young for me, after all; and he was working on learning to say yeah mon, even though I wasn't from Jamaica, which I told him over and over in between sighs as he kissed the back of my long, brown neck, lifting my thick curls as if parting a veil before a treasure. To our mutual surprise we saw each other the next day, and the next, for nearly three months.

There was no question that we loved each other. We would eat each other up, subsuming language and culture and all the rest that divided us in touches that were naked even when we were fully clothed. I never met his friends, nor he mine. We lived in each other for five or six hours a night in my dingy apartment on Georgia Avenue, going out for food and art on the weekends. I tried to learn how to draw and he tried to learn the names of birds but it was never anything we took seriously because to each other we were ideal, needing nothing to make our union more perfect. He went to work—he was a newspaper cartoonist—and I to my thesis and then we sloughed off our days at the door. Drowned in each other, we ignored everything but the way we felt, the unreal, crystalline beauty of each moment we had together.

*

I teach. I'm my island's youngest expert on migratory birds and I've taught about sixty students a year at the university since I came back home with my doctorate. Most of them end up teaching biology to teenagers; only a couple in all those years have shown keen interest in the conservation and study of the birds that fly here every autumn and disappear into the next spring's skies. I try to teach my students that the world is borderless, that the political boundaries humans have invented are not real to the birds of the air. They nod; they take notes. But you can see in their small, settled lives that they learn nothing from the paths of these birds.

And why should they? I travel a little for work—conferences twice year, and whatever meetings the university makes me attend on its behalf—but I myself am settled here and have no wish to leave. My parents are here, retired civil servants who swim in the ocean early on mornings since my father had his heart attack, attend evening mass at our parish church praying for God to heal

my mother's glaucoma, and pass their days in reading, gardening and keeping house. I live nearby in a flat inconveniently far from my job but close enough to my parents that I could be on their porch in five minutes if there were an emergency. I have a few friends, the same ones I've had since I was a student here myself. We have movie night on Fridays and drink wine on Saturday nights. We're all single and nobody minds when somebody gets drunk and wakes up on the couch Sunday morning. It's the life we've chosen. It's the life I chose.

*

"Do you remember that Sunday when we saw a voodoo doll in the folk art stall? It was such a ridiculously black thing, with those mismatched glass beads for eyes and that sackcloth dress. When I bought it, I wanted to show it to you, to tell you what the vendor had told me: that if I tied a strand of your hair to it and buried it in my back yard, it would bring you back to me. It was a joke and I didn't understand why you didn't find it funny. It was just a joke. But you got so mad you didn't say a word to me again until I kissed the back of your neck at your door that night. I threw the doll in the trash and we didn't talk about it again. But I didn't know why you felt the way you did. I didn't even understand exactly what you felt. You never told me and I guess I couldn't ask until now."

This letter has taken me by surprise. We email once in a blue moon, and before this message never got beyond the superficial patter of two ex-lovers who have nothing really to say. He told me when he went back for his MBA, and when he started his own magazine; I told him when I bought my flat, and when I got tenure. But now, so long after our affair, he has written a letter—in pen and ink on paper—to ask me to marry him. He has never got over me, he said; no one made him feel the way he felt with me. He said I was the reason he started the magazine, because being with me had made him want to make something of himself.

I wonder how I should reply.

I'm in the verandah of my parents' house, the house in which I grew up. A wild Orange-winged Amazon Parrot, *Amazona amazonica tobagensis*, squawks in the garden and I pause to consider its ancestors' path from the South American jungle to this island where it eats fruit from my parents' trees and becomes a nuisance to my father, who dislikes its long, white droppings and the half-eaten fruit it leaves behind even more than my mother dislikes its constant raw screeching. Though parrots are naturally gregarious, this one is always alone. I've never seen it fly with others whose pairs of bright green wings spread wide soaring into the blue sky. Do I imagine desolation in its cries?

Behind the tree in which it is perched eating my parents' ripe mangoes, the hills lounge in hazy splendor. I've known these hills all my life. They are like comforting old friends. This is what I should tell him, I think: *I always knew I would come back to these hills. They are home and I couldn't leave them. I loved you but I loved the hills more. As deep and sudden as it was, our love alone could never be as big as*

these bills. In the tree the parrot, so far from South America, nibbles a mango for its solitary dinner.

*

The leaves on the Mall were turning gold when he drove me to the airport. We didn't talk much on the way. He parked his car and helped me with my bags at curbside check-in, and we walked around holding hands until they called my flight.

Do you think, he started to say, but stopped when we spotted the Smithsonian store. He dragged me inside, laughing because even though we'd spent nearly every weekend at a Smithsonian building we'd never bought any souvenirs. He bought me a soapstone heart. Take it, he said. You'll have it forever. When his back was turned I picked up a Kewpie doll and wrapped a strand of my hair around it. I wanted to thrust it into his hand. For the other one, I wanted to say. But I put it back on the shelf and steeled myself to walk to the gate.

*

I have decided how to reply. This is what I will write: *Love has its own geometry. No one can predict or program where the heart will go when it loves, what paths it will describe in its trajectory. Love makes the heart willful and capricious and blind, and the heart will go where it will go. My heart had to come home.*

And isn't it only partly a lie, o my willful heart?

Selección de poemas

Fernando Valerio-Holguín



e *Elogio de las salamandras*. Santo Domingo: Editora Búho, 2010.

Oyiyolo

Le gustaban los cojines, los sillones mullidos, las mantas, los libros abiertos. Exploraba, en su perenne soledad, los rincones de la casa, los cuartos vacíos. Olisqueaba, siguiendo rastros invisibles, las plantas en los maceteros. Auscultaba con sus ojos de cristal la noche y su misterio. Los pájaros y las ardillas en las ramas lo ponían frenético. Buscaba ronroneando la caricia presta en el cuello, en el lomo eléctrico. Buscaba refugio en mis senos y en mi pubis desnudo.

Oyiyolo ha muerto. Hoy culpo a la tristeza y, en señal de duelo, me he rasurado las cejas para no verme frente al espejo con mi rostro de ayer.

Romino se come mis recuerdos

A diferencia del animal fantástico de Etgar Keret, tengo un gato que se come mis recuerdos. Cada tarde, Romino —así se llama mi gato— espera pacientemente a que me arrellane en el sillón a recordar y, entonces, se me abalanza encima y devora mis recuerdos. Yo trato de defenderme, cierro los ojos y defiendo palmo a palmo los rastros de recuerdos, pero mi gato juega con ellos: se hace que no los ve, los deja escapar y después se les tira encima, los martiriza un poco, hasta que finalmente, los engulle con fruición. Ya casi no me quedan recuerdos y esto alguna ventaja tiene: ya no necesito beber tanto para olvidar. Y así, Romino se ha comido mis mañanas de infancia, devorado las tardes frente al mar en Santo Domingo. Ya no sufro por la mujer que un día dijo amarme —ni siquiera recuerdo su nombre. Se lo habrá comido Romino en algún rincón de la casa—.

Ahora, al igual que Romino, estoy condenado al presente.

Un gato zen con perfume de mujer

Ésta es la historia de una mujer bajo un cono de luz verde en la mesa de un bar, una inminente despedida con lágrimas y promesas —como suele ocurrir en estos casos— y la aparición de un gato zen.

Estábamos tomándonos unas copas de vino en un bar muy cercano a la estación de tren de Irún. Angelu insistía en que me quedara, pero yo tenía que tomar el próximo tren a París esa noche.

—Dame una buena razón para perder el tren—creo que le dije, sin mucha convicción.

—Porque mirar a tus ojos le insufla a mi alma la levedad de una pluma que flota desde la cocina al dormitorio de una casa que jamás he visto, pero aún así, creo recordar—me contestó ella. La besé en el cuello y aspiré su dulce fragancia de azucenas muertas.

Demás está decir que no tomé el tren esa noche. Caminamos por la calle de la Ermita y llegamos a una casa que tenía un amplio jardín enfrente. Entramos y me invitó a tomar un trago en la cocina. Miré hacia la habitación y sentí un escalofrío que me recorrió la espalda.

A la mañana siguiente, cuando desperté, Angelu había desaparecido. En cambio, un gato zen con perfume de mujer ronroneaba recostado en mi pecho.

De *Retratos (Palabras sobre lienzo)*. Santo Domingo: Editora Búho, 2011,

Hoy

Hoy
que culpo a la tristeza
me he afeitado las cejas
para no verme frente al espejo
con mi rostro de ayer.
Mi gato ha muerto.

Homenaje a Guillaume Apollinaire

Nunca fui tan afortunado como Apollinaire.

En mi casa tengo
un gato razonable
una mujer paseándose por todos mis libros
y, a veces, amigos,
sin los cuales podría vivir.

La cripta del tesoro

Alejandro Bravo

*... los espíritus de los desalmados aún custodian el botín y aún pelean
y se oyen gritos (como de tucanes) y disparos
y de noche se oye un jalar de cadenas, como levando*

/ anclas.

Apalka

Ernesto Cardenal

Me llamo Alejandro Bravo Serrano y me he ocultado durante algún tiempo en este barrio de Managua tratando de escapar de una cita inaplazable. Los otros hace tiempo que cumplieron con su destino.

Fui un joven apocado. La lectura constituía toda mi diversión. Novelas de caballería, relatos de cowboys, baratas novelas pornográficas, las aventuras de Pinpinella Escarlata y las peripecias de Sandokan llenaban mis noches. En una tienda de libros de segunda mano conocí a los otros. Uno de ellos era forzudo, no muy alto, cabellos oscuro y mentón firme, como los héroes de las novelas que constituían mis desvelos. El otro era alto y desgarbado, cabello castaño claro, aunque de una fortaleza física fuera de lo común, adquirida gracias a los ejercicios de tensión dinámica del famoso forzudo Charles Atlas, cuyos folletos eran distribuidos en el país por el escritor Sergio Ramírez. Eduardo Miranda se llamaba el forzudo, Claudio Wheelock el otro. Iniciamos una fructífera amistad. Soñamos con aventuras comunes, compartimos héroes y villanos, romances y batallas.

Una tarde Claudio llegó como loco a mi casa agitando un viejo papel amarillento. Era un manuscrito muy antiguo redactado en un inglés elegante y desusado, como el que usó Shakespeare para los parlamentos de sus obras. Limpiando la bodega de su casa se encontró con un viejo baúl. Su imaginación se desbordó. Recordó que en nuestros locos sueños le habíamos hecho descendiente de un pirata escocés, por su tez blanca y su apellido sajón. Forzó la cerradura del viejo baúl y se encontró con una cantidad de trapos viejos, daguerrotipos desvaídos de sus ancestros y una pequeña arca de latón, cuya cerradura de tan oxidada fue imposible abrir. Claudio se armó de un fuerte destornillador y rompió la arqueta. Premiando sus sueños estaba el viejo

pergamino amarillento que agitaba ante mis ojos. Llamamos por teléfono a Miranda y nos pusimos a estudiar el pergamino. Con la ayuda de un diccionario y los conocimientos rudimentarios que todos teníamos de la lengua inglesa, pudimos descifrarlo parcialmente.

El papel daba la localización de un cementerio donde la hermandad de piratas que gobernó la Isla de Tortuga, enterraba a sus muertos. En un incierto lugar de la costa atlántica de Nicaragua quedaba el enterradero. Imaginamos, como en las páginas de *La Isla del Tesoro*, a nosotros tres encontrando la tumba de un viejo pirata colmada de relucientes doblones, un par de pistolones y un sable fiel con el nombre del dueño de la sepultura grabado en su hoja. Nada más le pudimos sacar al documento.

Aquel papel era el hallazgo más importante de nuestras vidas, el seguro pasaporte a la fama y la riqueza. No podíamos arriesgarnos a compartirlo con nadie. Con sólo el brillo de nuestros ojos, sin hablarlo, estábamos estableciendo un pacto. El documento había cambiado nuestras vidas. Nos unía más profundamente que cualquier otro vínculo convencional. Convenimos en que teníamos tiempo de sobra. Por causa de nuestra juventud, los padres respectivos no nos permitirían tomar los azarosos caminos que llevaban a la costa atlántica. Era además una soberana locura buscar una tumba en un territorio de trece mil kilómetros cuadrados. Repartimos el trabajo para cabalmente descifrar el documento y encontrar la sepultura. Nos concentramos en terminar los estudios de secundaria. Desde entonces nos especializamos en determinadas áreas del conocimiento. Yo me dediqué con ahínco a perfeccionar el conocimiento de la lengua inglesa. Claudio a leer mapas, a manejar el sextante y la brújula como si fuese un experimentado navegante del siglo XVII y Miranda se especializó en la geografía y las costumbres de las gentes de la costa atlántica. Así, cuando terminamos los estudios preparatorios, yo ingresé en la escuela de traducción que regentaban los jesuitas en la capital; Claudio, quién era el custodio del documento, a estudiar el papel a la luz de los conocimientos recién adquiridos.

Atrás había quedado la adolescencia. Éramos jóvenes impetuosos, seguros de que teníamos un destino muy superior a la manada de petulantes que compartían con cada uno las aulas universitarias, y para quienes un seguro empleo, el regazo cuasimaternal de una esposa, el crédito en ciertos almacenes comerciales y una casa comprada a plazos eran los ideales de la vida. Nada queríamos con esa gentuza conformista. El tesoro y la fama serían nuestros. Comprendimos en que debíamos de permanecer célibes. La dulce esposa tarde o temprano secaría de nuestros labios el secreto y el temor natural la llevaría a obligar al esposo hablador a desistir de nuestro magno proyecto, o si era ambiciosa, involucraría a un familiar suyo en la aventura, lo que daría al traste con nuestra logia e introduciría el desastre en nuestro proyecto. Y nos veíamos lidiando con un Long John Silver en versión criolla. Hicimos entonces un terrible juramento secreto que nos ataba más fuertemente. Nada de boda, nada de amantes permanentes, abandonar casa y familia el día que el tesoro lo demandase o una muerte dolorosa a manos de los otros miembros de nuestra secta.

El 27 de noviembre de 1975 nos reunimos en mi casa, no en la de Claudio, para tratar de descifrar el documento. Ya para entonces yo había terminado mi carrera de traductor y me había especializado en literatura inglesa del siglo XVII. Claudio trabajaba en unos astilleros de New England y Eduardo había hecho estudios sobre varias tribus que se creían perdidas en la manigua colombiana. Nos encerramos en mi habitación, en el segundo piso de mi vieja casa, en Granada, con una magnífica vista del Gran Lago de Nicaragua y la azulada cima del volcán Concepción.

Empecé por traducir el documento. Era la crónica del marinero inglés John Roach, nacido en Whitehaven, en el condado de Cumberland, en 1748. Embarcado en la goleta Bessie, en enero de 1770 al mando del capitán Woodhouse, se dedicó junto con los demás miembros de la tripulación a comprar mulas, vacas y esclavos a los nativos de la costa. Cincuenta leguas al Oeste de Nombre de Dios, un violento temporal destrozó la goleta y el marino Roach logró salvarse asido a un madero. Llegó a una gran bahía, en la que desembocaba un río caudaloso, de cuyas aguas bebió. Al despertar de un profundo sueño, se encontró rodeado de salvajes, quienes le hicieron su prisionero. Durante ocho años deambuló por la selva como prisionero de los indígenas, realizando las más indignas labores, comiendo las más detestables comidas, participando en rituales que repugnarían el alma del cristiano más endurecido. Finalmente Roach logró escapar de sus captores y caminó con rumbo al norte, llegando a otra gran laguna donde se encontró con otra aldea nativa, cuyos habitantes eran amigos del hombre blanco. Por medio de uno de ellos, que sorprendentemente hablaba la lengua inglesa, supo que los de la aldea traficaban con buques que perennemente arribaban a esas costas. Los blancos les suministraban mosquetes, pólvora, cuchillos, machetes, telas y ron. Obtenían zarzaparrilla, carne, Carey e indios de otras tribus, que los de la aldea salían a capturar para venderlos como esclavos. Roach ignoraba lo que ocurría en la lejana Europa. Nada sabía de los avatares de la cambiante realidad política del Viejo Continente. En ocho años muchas cosas pudieron haber pasado y los blancos de esos barcos bien podían ser enemigos de la Corona Inglesa. Así que cuando Roach avistó las velas de un bergantín, corrió a esconderse en la jungla. Cuando les oyó hablar en la lengua del Dr. Samuel Johnson casi se desmayó de alegría, corrió a encontrarse con los blancos que conversaban con los principales de la aldea. Eran tan largas sus barbas y cabellos, estaban sus ropas tan hechas jirones que su aparición sorprendió a los europeos. Preguntó atropelladamente a qué barco pertenecían, quién era su capitán, cómo estaban las cosas en Inglaterra, por su Whitehaven natal. Lo llevaron a bordo del bergantín, cortaron sus cabellos, afeitaron sus barbas, le dieron comida caliente y ron, contestaron entonces sus preguntas.

El nombre de bergantín era Resolute y su capitán el francés Ravenau de Lussan. La tripulación estaba compuesta por ingleses, holandeses, franceses y un español renegado. Se dedicaban al honrado oficio de asaltar buques españoles y llevarse el oro de sus sentinas para la Isla Tortuga. Allí, la Hermandad que gobernaba la isla, asignaba una parte de lo obtenido a cada pirata, un tercio de lo robado era para la Corona

Inglesa, que protegía la piratería, pues le resultaba un conveniente aliado en la guerra que libraba con España. Las cosas en Inglaterra no estaban mal. No había vuelto a ocurrir ninguna epidemia, tampoco incendio alguno volvió a destruir Londres, el Parlamento no se había rebelado contra el Rey. Si lo deseaba podía enrolarse en la tripulación o lo podían llevar a Tortuga y allí decidir con qué buque corsario dedicarse al lucrativo negocio de cortar gargantas españolas. Roach no lo pensó mucho, agradecido con sus salvadores se unió como marinero a la tripulación del Resolute.

Empezó su carrera. El tiempo transcurrido como esclavo de los salvajes le había llenado de odio contra el mundo, era despiadado y duro. En poco tiempo se distinguió entre sus congéneres. Llegó a contra maestre de su buque. Al cabo de dos años capitaneaba una goleta, a la que puso por nombre Leviatán, por su afición a la lectura de la obra de Thomas Hobbes. Formó parte de la Hermandad que gobernaba Tortuga y en una ocasión tuvo la oportunidad de visitar el cementerio. Había muerto por enfermedad uno de los miembros de la Hermandad. Los piratas que morían en combate eran arrojados al mar, los simples marineros servían de alimento a los peces. Pero los grandes, los gobernadores de Tortuga eran puestos en salmuera y llevados a enterrar, junto con sus tesoros a un lugar secreto. En esa ocasión el muerto era John Steele, nacido en Workington, Inglaterra, que comandaba el bergantín Nancy. Murió de unas fiebres tercianas en manos de su amante, la pelirroja Mary Adams. La Hermandad dio a la mujer la tercera parte de la fortuna del muerto, otra parte le envió a su familia, hasta Workington y la última fue llevada para el sepelio. En el navío de Roach enrumbaron hacia la Costa de Mosquitos y en un punto cercano a Tuapí, la aldea donde Roach mismo fue rescatado, desembarcaron solamente los miembros de la Hermandad en una chalupa.

“Al llegar a la costa nos estaba esperando un grupo de indígenas. —Decía el texto de Roach—. Conversaron en voz baja con De Lussan, quien era el Jefe de la Hermandad. A una orden del cacique varios indígenas cargaron el cuerpo del infortunado Steele. Caminaron un buen rato entre palmeras, árboles de pan, palos de hule, mangos enormes como catedrales, chillidos de monos, gritos de guacamayas y tucanes, el ronco sonido del perezoso, el chirrido de mil chicharras. Llegamos después de dos horas de marcha a la vega de un hermoso río. Montamos en un picantes o pipante? que los indios sacaron de un escondite, donde los tenían tapados con unas enormes hojas. Navegamos en buen rato con sentido favorable a la corriente hasta que llegamos a una gran laguna. Nos dirigimos a la ribera oeste de la misma, los indios eran buenos remeros. Llegamos a un fondeadero, visible sólo para el que conoce bien el terreno. Los indios aguardaron en los picantes. Se reflejaba temor en sus rostros. Caminamos unos quinientos pasos por la jungla espesa y llegamos al lugar. Unas cuantas cruces célticas indicaban la existencia de algunas tumbas. El terreno era bastante plano. Hacia el oeste se alzaba una pequeña colina. Excavada en la ladera se hallaba la cripta. Me explicaron que inicialmente se enterró a los miembros de la Hermandad en las tumbas individuales que había visto señaladas por las cruces. Luego la Hermandad decidió construir la cripta...”

La narración se cortaba de pronto. Era imposible transcribir el resto. Eduardo encontró suficiente información en el texto para ubicar el cementerio. Con su impresionante “curriculum” académico presentaría un proyecto a un Organismo No Gubernamental que le permitiera viajar a la zona de Tuapí, conversar con los ancianos, investigar la región y luego con los datos recabados, planear la expedición de los tres al cementerio. Claudio, Por su parte, viajaría a Puerto Cabezas, averiguaría sobre las condiciones materiales de la región. Buscaría cómo rentar una panga y vería si allí podíamos abastecernos de todo lo necesario para la expedición en las tiendas del puerto o si tendríamos que llevar nuestros bastimentos desde la capital. Nos volveríamos a reunir en seis meses en un hotel de Managua, donde Claudio estaría hospedado. Ni siquiera nuestros familiares más cercanos deberían de sospechar nada, de manera que trataríamos que todo se desarrollara de la manera más normal posible.

Esos seis meses fueron de agitación interior para mí. Una compañera de trabajo demostró interés en mí. Yanky de origen judío, chaparrita, pelo negro, atractiva. Sacrifiqué el romance en aras de la aventura.

Cuando regresaron Claudio y Eduardo nos reunimos en la fecha convenida. Miranda había obtenido la información que nos permitiría localizar la cripta. Se dedicó en los meses que pasó en la costa a preparar un estudio sobre las relaciones de los miskitos con los piratas ingleses. Viajó a Jamaica para obtener mayor información de los archivos históricos. Los escritos de Esquemeling, Drake, Morgan, del holandés Pata de Palo, pasaron ante los ojos de eruditos de Eduardo Miranda. Los ancianos de Karatá le contaron que sus abuelos hablaban con temor del cementerio de ingleses que estaba en algún lugar de la laguna. Eso circunscribía nuestra búsqueda a una sola laguna, ubicada en el Norte del litoral atlántico de Nicaragua. Claudio Wheelock por su parte, informó que en Puerto Cabezas despertó muchas sospechas su preguntadera. Nos podían vincular con el tráfico de armas destinadas a los rebeldes anti-somocistas, daríamos con nuestros huesos en la cárcel y las certeras torturas de los agentes de seguridad nos arrancarían el secreto que por tantos años habíamos guardado. El tesoro de los piratas terminaría en las bolsas de algún oficial de la Guardia Nacional. Había viajado entonces a Bluefields, al Sur de la Costa y allí había localizado un yate mediano, apto la navegación fluvial, e incluso par la de cabotaje. Lo más seguro era viajar por vía aérea desde Managua a Bluefields, alquilar allí el yate, aperos de pesca, viajar por el canal intercostal hasta la laguna de Karatá, donde buscaríamos el cementerio. Los pretextos de nuestro viaje eran la pesca y la cacería.

Tardamos quince días en dejar arreglados nuestros respectivos asuntos, en mentirle a nuestras familias sobre la excursión de pesca y caza, en comprar los alimentos enlatados, los mosquiteros, el repelente contra insectos, las botellas de whisky y otras cosas que nos acompañarían.

Llegamos a Bluefields en un destartalado DC-3 de LANICA, la compañía aérea del director. El yate que alquilamos pertenecía a una compañía pesquera, también propiedad de Somoza. Mil negros en el muelle se nos ofrecieron como pilotos o

marineros del yate. El vocinglerío de los que pedían trabajo, jalándonos el creole musicalmente como si fuera un calipso en las bocas de los bluefileños. Declinamos cortésmente las ofertas, contestándoles en inglés.

Nuestro antropólogo nos había advertido de las diferencias culturales entre Atlántico y Pacífico y de lo ofensivo que resultaba hablar castellano por aquella zona.

Claudio había inspeccionado muy bien el lugar. Se había hecho de buenos mapas, así que sin problema algunos remontamos el río Escondido y en un punto tomamos el canal intercostal. El camarote del yate estaba bastante cómodo. Tenía cuatro literas, una pequeña cocina, un refrigerador y un minúsculo cuarto de baño, de manera que los tres días de navegación entre Bluefields y nuestro destino lo pasamos muy bien. Desfiló ante nuestros ojos la maravilla de Laguna de Perlas, el caudal sonoro del río Grande, la jungla bulliciosa que crece en las márgenes del Prinzapolka, laberintos de caños y lagunas, lagunas que desembocan en otras lagunas, bandadas de aves que alzaban vuelo al oír el motor del yate, manadas de monos curiosos que brincaban en las copas de los árboles siguiendo nuestro rumbo, venados en la lejanía, loras refulgentes como esmeraldas con alas. De noche cuando fondeábamos en algún lugar para descansar eran otros los animales: rugían a lo lejos pumas en la oscuridad, atrevidos los pocoyos volaban casi sobre nuestras cabezas y los mosquitos invadían el ambiente. Al cuarto día de navegación llegamos al poblado de Karatá. Atracamos en un pequeño muelle. Eduardo desembarcó solo. Fue muy bien recibido. En los seis meses que pasó en la zona aprendió a hablar miskito. Habló con los ancianos y les entregó obsequios que había llevado. Luego nos llamó para que desembarcáramos. Pasamos ese día en el poblado. Apreciamos la paz con que viven los miskitos, su integración con la naturaleza, su sabiduría elemental. Comimos mejor que en cualquier banquete principesco: langosta fresca cocinada con aceite de coco, un arroz muy bien sazonado y fruta de pan. Eduardo dijo que habíamos venido en excursión de caza y pesca. Gentilmente declinó decenas de ofertas de lugareños para servirnos como guías. Al día siguiente partimos en busca del cementerio pirata.

Bordeamos la costa Sur de la extensa laguna, revisando la zona pulgada a pulgada con los poderosos prismáticos que llevábamos. Dos días gastamos en ese recorrido. Cuando se acercaban algunos picantes de pescadores, fingíamos pescar, saludábamos alegremente y les obsequiábamos algo para que se alejaran. Al tercer día el antropólogo nos dijo que creía tener localizado el sitio del embarcadero de que habla el documento de Roach. Eran como las tres de la tarde cuando desembarcamos. Nos internamos en la jungla tupida. Rápidamente perdimos el sentido de la orientación. Recordé la descripción que Roach hacía del lugar. Claudio me hizo ver que de poco servía recordar al pirata, en ciento cincuenta años la jungla debía haber cambiado la fisonomía del lugar y a lo mejor se había tragado la cripta del tesoro. Seguimos lentamente buscando alguna orientación para dar con el cementerio. Serían como las cinco de la tarde cuando escuchamos un grito triunfal de Claudio: “¡Muchachos, encontré una de las cruces célticas!”. Corrimos hacia el sitio y vimos a Claudio con rostro

sonriente mostrando entre las raíces de un gigantesco palo de hule, la parte superior de una cruz. Estaba tan deteriorada que era imposible leer la inscripción. Pero el hallazgo de la cruz era una señal alentadora de que estábamos sobre la pista. La luz del día era muy tenue para continuar la búsqueda. Hicimos marcas con machete en los árboles para señalar el camino y regresamos al yate. Esa noche tuvimos una pequeña celebración.

Desayunamos copiosamente la mañana siguiente. En una mochila llevamos comida enlatada. Piocha, pala y pico en mano, machete al cinto, nos trasladamos al lugar donde encontramos la cruz. A partir de ella empezamos a limpiar de maleza el terreno a punta de machete. A las dos horas de estar rozando, las manos se nos habían llenado de ampollas, el contacto con el machete era una tortura. Claudio dio con otra cruz. Estaba caída y su inscripción era legible: "*Robert Ferguson. * Bristol, June 12, 1761, + Roatán, January, 28, 1778*". Ese descubrimiento nos dio nuevos bríos y trabajamos con ahínco, pese al terrible dolor que sentíamos en las manos llagadas. Por la tarde teníamos limpia una extensión como de una hectárea. Nos dimos un descanso para comer. Devoramos varias latas de atún, una barra de pan y tomamos muchas gaseosas. Continuamos con el trabajo como a eso de las cuatro. De nuevo Claudio fue el afortunado y dio con elevación en el terreno. Gritamos de alegría. Empezamos la labor de macheteros con una energía sin límites. Serían como las cinco de la tarde cuando dimos con la entrada de la cripta. La luz solar se había atenuado. Discutimos brevemente si valía la pena esperar hasta el día siguiente para penetrar o si lo hacíamos inmediatamente. Los tres convinimos en que era preferible buscar cómo penetrar de inmediato y si era necesario trabajaríamos de noche en el interior, alumbrados por las potentes lámparas Coleman que llevábamos en el yate. A Claudio le correspondió el honor de dar los primeros golpes de pica en la entrada de la cripta.

La puerta de hierro que daba acceso estaba enmohecida por el paso del tiempo. Los tres golpeábamos furiosamente atacando los goznes sobre los que estaba montada. Al cabo de media hora cayó con gran estruendo, levantando una nube de polvo que casi nos ahogó. Desde dentro, se vino después del polvo una vaharada de tufo insoportable. Era el hedor de mil muertos, un aire malsano que denotaba perversidad, un aviso que los que allí estaban enterrados no debían de ser perturbados, pues una maldad no — humana podía levantarse y caminar sobre la tierra amenazando nuestra especie. Pasada la impresión, nos reímos de nuestros temores. La Hermandad de Tortuga había mandado a realizar un magnífico trabajo de mampostería. La cripta estaba excavada en la colina, sólo la puerta de hierro era el indicio que allí el ser humano había transformado la naturaleza. Después de la puerta una escalera inauguraba el descenso a las profundidades de la tierra. Hábilmente diseñados, unos respiraderos traían aire fresco al abismo. Luego de descender unos cinco minutos llegamos a un pasillo, donde, excavadas en los lados, como en las antiguas catacumbas, estaban las tumbas de los piratas. De ese pasillo salían otros, donde también había tumbas. El descenso lo habíamos realizado en completo silencio y cuando alcanzamos el pasillo solamente nuestros pasos resonaban en la oscuridad de la cripta.

Leímos los nombres de los enterrados. La flor y nata de la piratería reposaba en esa cripta. Nombres que hicieron temblar Panamá y Portobello, que esquilmaron un tercio del oro que América enviaba a España, nombres que se escribían con sangre, que evocaban degüellos y violaciones, orgías y saqueos, vinculados a pactos con los poderosos de las tinieblas, saqueadores de iglesias, tratantes de esclavos, profanadores de todo lo que significara sagrado en este mundo. Tomamos la piqueta y rompimos la que indicaba que los restos de Thomas Malet descansaban allí. Encontramos vacío el sepulcro. Los piratas, al igual que los faraones se habían protegido de los profanadores de tumbas. Supusimos que muchas de las tumbas estarían vacías, tendríamos que romperlas todas para dar con las verdaderas. Tomamos un descanso. Sentados en un pasillo abrimos unas latas de sardinas y las devoramos con pan, la sed la calmamos con agua de soda. Procedimos a romper una por una las lápidas de la entrada. Todas vacías. Tomamos entonces el trabajo de romper las tumbas de uno de los corredores laterales. También vacías. Nos internamos cada vez más en el laberinto que era la cripta. Claudio, ingeniero previsor, fue levantando un mapa de la intrincada arquitectura de los pasillos. Sería cosa de medianoche cuando hicimos un alto para descansar. Eduardo se tomó la molestia de leer los nombres de las lápidas que íbamos a romper: todas las celebridades de la piratería se congregaban en ese pasillo: Henry Morgan, Francis Drake, el Olonés, Esquemeling, Ravenau de Lussan, Quyrin Spranger, el sevillano renegado Antonio Acosta, Boudewijn Hendricks. Cuando llegó al fondo del pasillo, Miranda emitió un grito corto y fuerte: ¡JOHN ROACH! Nos precipitamos a la tumba de nuestro conocido y querido bucanero. Los tres empuñamos picas o piochas y rompimos la que indicaba que nuestro amigo había fallecido en 1793. Cuando limpiamos los escombros vimos relucir el oro. Nos precipitamos a tomarlo. Alhajas valiosas, esmeraldas y rubíes a montón, doblones de oro y plata, macuquinos, pesos fuertes, barras de oro. Todo el tesoro que a sangre y fuego extraían los españoles de las entrañas de la tierra americana y que a sangre y fuego había cambiado a las manos de John Roach y sus congéneres estaba ahora al alcance de nuestras manos. Reímos como dementes, bailamos, nos colocamos las alhajas. Un aire fétido flotaba en el ambiente. Dejamos una diadema adornado la pelada calavera de Roach. Pusimos el tesoro en una mochila y rompimos otra tumba. Claudio se preocupó por encontrar la ruta de salida, mientras Eduardo y yo nos dedicábamos a romper más tumbas y a recoger más oro. Claudio tomó el mapa que habíamos elaborado, una linterna y se fue en busca de la escalinata.

Al poco rato escuchamos un grito corto y ahogado. Corrimos al sitio de donde provenía el ruido. Encontramos a Claudio en uno de tantos pasillos, alelado. Contemplaba un punto con fascinación, como un pajarillo contempla a la serpiente que lo va a devorar. Cuando llegamos a su lado le sacudimos para sacarlo de su estupor. Señaló con mano temblorosa el punto de su fascinación. Vimos, en un rincón de un pasillo, distinto de los que habíamos recorrido, a un esqueleto en una posición grotesca, vistiendo jirones de ropa antigua, como del siglo pasado y empuñando en una de sus manos descarnadas un doblón español de oro. Las paredes del pasillo estaban decoradas

con frescos que detallaban actos siniestros: matanzas, violaciones, misas negras, pactos demoníacos, relaciones carnales de piratas con súcubos. En un detalle especialmente vívido. Barba Negra ofrecía el corazón de un niño, que yacía a sus pies abierto en canal, a un demonio y a cambio recibía la bandera negra con el emblema de la calavera al centro y las dos tibias cruzadas. En la pared, frente al fresco estaban grabadas las palabras NON OMNIS MORIAR (No moriré del todo). Unos pasos nos sacaron de nuestro estupor. No nos detuvimos a averiguar qué o quiénes deambulaban por la cripta. Yo encabezaba la marcha aferrando una de las mochilas que contenían alhajas. Los otros iban detrás. No supe cuánto corrí, no cuántas veces pasé por el mismo pasillo o por pasillos idénticos de ese infernal laberinto. El terror que invadía mi espíritu era tal que no atinaba a otra cosa que acorrer alocadamente buscando la salida. Los pasos de mis amigos resonaban detrás de mí. Detrás de ellos resonaban los otros pasos. Pasos de seres cuyo andar no era e este mundo, pasos que rezumaban maldad, pasos que buscaban venganza, pasos de una crueldad infinita. Gané la escalera que apareció ante mis ojos providencialmente. Subí con desesperación. Entonces escuché detrás a mis amigos gritar atterradoramente. No volví la vista. Supe que no los volvería a ver jamás. Logré salir de la cripta y busqué el camino al yate para escapar de ese horrendo lugar lo más rápido que pudiera.

Cuando llegué a orillas de la laguna un nuevo horror me esperaba que superaba en mucho las horas de espanto vividas en el interior de la cripta del tesoro. En medio de la laguna, chorreando agua por todos lados, lleno de un limo verdoso, fosforescente y maligno, emergía de las profundidades un viejo bergantín. Desde el castillo de popa hasta el mascarón de proa, desde lo alto del trinquete hasta las profundidades de la sentina, el buque reunía en su maderamen podrido y en los jirones de sus velas, una maldad ultraterrena. Su sola existencia era una profanación a la vida, un insulto a la serena luz de las estrellas. Aferrados a las jarcias, agarrados de las barandillas del espantoso barco aullaba una pandilla de piratas. A la luz de una luna gibosa pude ver sus rostros descarnados, sus carnes putrefactas y comprendí el sentido de la macabra sentencia que estaba escrita en el pasillo del fresco. Ese no moriré del todo tenía un sentido literal.

Corrí como enloquecido hacia la selva, espesa. No me importó que las espinas rompieran mis ropas y laceraran mis carnes. No tenía rumbo fijo. Sólo la idea de escapar de ese lugar monstruoso. No supe cuántos días vagué por la selva, ni dónde fue que me encontraron desmayado unos compasivos miskitos que me llevaron hasta su comunidad y me cuidaron. Luego me dijeron que tenía una fiebre altísima y que deliraba hablando de fantasmas.

Regresé a Managua. La mochila con alhajas la conservo intacta. Vivo pobremente en un barrio donde trato de ocultar mi existencia. Sé que los piratas me buscarán para recuperar el oro maldito, que les pertenecerá para toda la eternidad.

1 de julio de 1994

Selección de poemas

Reynaldo García Blanco

ALFONSINA Y EL BAR



o es posible que te llames así
y que vengas a este sitio

Los parroquianos cantan en desorden
y tú humedeces el cristal

¿Lágrimas
o escorpiones?

Esto he de contarlo
por ahora lo escribo

Que te llames Alfonsina
y vengas en las noches a llorar
donde los hombres vienen a reírse de la muerte
y el comienzo de la primavera.

DILECTO ROQUE DALTON (REVISITADO)

Dilecto Roque Dalton infierno o paraíso donde te encuentres hace un rato hablábamos de ti. Llovía en Medellín y la temperatura era de diez cervezas bajo cero .Yo estaba muy triste porque mi ventana daba al barrio de las putas y nosotros hablando de Gramsci y Benny Moré como si no hubiera otro cielo otra migaja otra Mater Dolorosa .Allá abajo los pendejos de la historia ponen banderillas, se van diciendo que no hay Marx que dure cien años ni Engels que lo resista .Vuelven las cervezas y se confunden con el oro de la espuma, con el humo de las amapolas y ya no hay muro de Berlín ni de las lamentaciones . Como si todo fuera tan fácil y no hay una vitrola con Silvio Rodríguez o Alí Primera. Ahora resulta que el brócoli es anticancerígeno. Viejo Roque del cielo cae nostalgia y unos muchachos del setenta cantan a todo galope con David Bowie Space Oddity y Medellín bien vale una visa. Dilecto Roque dentro de tres días estaré en La Habana de puro malecón y cuatro trenes después en Santiago de Cuba la ciudad para héroes. Vuelve otra ronda de cervezas del país pues como dice el slogan cervezas claras conservan amistades. Alguien pregunta por Fabricio Ojeda y Rudi Dutshke se cambia de asiento. Guillermo Lobatón enciende un cigarro y dilecto poeta si vieras a Stokely Carmichael haciendo de ciudadano Kane. Yo dije de repente: la patria es un tornasol. Del barrio de las putas llega un vago olor a bandeja paisa. Ahora cantan a coro la guantanamera Cohn-Bendit, Guillermo Lobatón y estoy borracho hasta los huesos Roque y viva la revolución. .Eldridge Cleaver y Sei Fonós hablan de teosofía. Esto es la taberna U-Flekus Babel. El de la guitarra es Turcios Lima y ahorita vienen los guardias y a joder. Estoy loco porque pase algo y me palpo el costado y no siento el fragor de la pistola. Good Bye Camilo Torres quiere acostarse y nosotros que no que la noche es joven y los noticieros son una mierda y llega Eldridge Cleaver y Frei Betto canta con saudade y viejo y dilecto Roque yo no pude conocerte pero te escribo desde este Medellín abarrotado de taxis y amapola y estoy borracho al lado de esta ventana que da al barrio de las putas.

NO HAY QUE EXAGERAR

A Israel Domínguez

Cuando la cerveza alemana baje de precio
vamos a beber hasta el delirio

Yo recitaré *La bailarina española*, de Rilke
y si hay un piano
un legítimo Steinway
te invitaré a que cantes *Adiós felicidad*

Cuando la cerveza alemana baje de precio
y finalmente podamos entender
qué es el producto interno bruto
los confines de la primavera
la cábala y el salto cuántico
a lo mejor seremos héroes o mártires

Pero no hay que exagerar
sigamos con este bolero
con la noche oblicua de mayo
y los ómnibus imposibles

Cuando la cerveza alemana baje
yo te voy a llamar.

CON LETRA DE GASTÓN BAQUERO Y MÚSICA DE THELONIOUS MONK

Sentados sobre un piano de cola leíamos textos de economía doméstica. El gato Tamerlán no sabía que un país sin música y sin comidas no puede avanzar. Las lluvias en la tarde confundían el mes y los salarios. Pero a las ciudades y a los gatos hay que amarlos aun cuando solamente escuchamos el lejano rumor de Thelonious Monk y Brilliant Corners se eleva por encima del Hotel Nutibara. Nos faltan los breves limones que no llegan ni de Banes ni de Martinica. Nos falta la sombra alargada de algo que se llama Isla. Así se crece. Sin pertenencias. Sin la saliva agrídulce del vino o la hostia. Ah, sea la destrucción. Los ciclones que van de norte a sur y se detienen a la salida de los barcos. No somos noticias. Avanzamos sin espadas, sin relicario, sin brújula. Esto es venir antes del alba y preguntar por el poeta. Esto es ser carne que se olvida y se pudre y se convierte en polvo, en la nada que todo lo es. Venga usted rey Saúl, asista a la debacle, al crecimiento de la manigua donde otrora era el jazmín de noche. ¿Mañana lo sabremos todo? ¿Será preciso el gobierno de la luz? No lo sabemos. Ya llegan los músicos. Llegan con trompetas. Vienen con un saxo tenor y un saxo alto. Vienen con sus drums y sus camisas blancas y corbatas color cielo. Bajémonos del piano Gastón Baquero. Estamos muy lejos de la Isla. No hay limones y Thelonious Monk va a interpretar Brilliant Corners.

CELOS JAPONESES

En La Rama Dorada compré *Un asunto personal*, de Oë Kenzaburo para leer en las vacaciones de noviembre. Fue entonces que M. me contó la historia. En las migajas del té habían quedado las dudas del otoño. Sobre el tapete, un mandala recién teñido parecía el ojo de un buey sacrificado. Los caracoles buscaban la tibieza de la arena. Ya en las tiendas con precios fijos era imposible comprar un sable o la correspondiente cuota de cianuro. La ventana daba aun sur más bien breve y difuso. Los dos cuerpos rodaron por las estelas de aire y músicas de los apartamentos vecinos. Kenzaburo se detuvo en las migajas del té. Las hojas violetas y masticadas recordaban la sangre.

BODYART

¿Por qué me miras?

No te miro
te contemplo

Contemplar es simplemente
dejar que los ojos descansen fijamente
sobre algún objeto escogido
y sentirlo,
o como dicen los budistas
llegar a serlo.

¿Me entiendes?

HOY TRAJE A CASA UN BUHO DE PORCELANA

Diciembre es atroz para comprar

Los salarios oficiales se suceden
junto a los dineros que Dios te otorga

Sin otra alternativa
lo pongo junto a *La rama dorada*
para que el elogio sea compartido

De vez en vez hay que agradecer al país
a sus leyes
estos asomos de inviernos
a sus vendedores de lo imposible.
que logran aumentar
nuestro producto interno bruto.

ANIMAL DE DISCOTECA

Dispersas están por las costas del país. Hay dos humos que suben y rebotan en el cielo de platino. La cerveza orada con su amarillo alemán la brevedad de los cuerpos que ayer hacían las lecciones como obedientes escolares. Comienza el asedio. Entran los forasteros con colleras de hilo como el perro san bernardo que quiere salvar a la humanidad. Soy el que mueve los discos. Agazapado bebo y mastico de lo sagrado. Ahora entran los animales de discotecas. Sus vestidos de flores revientan en esta otra primavera. Primavera de neón. Primavera de semen. Primavera que en los dos litorales quitan los deseos de atacar un cuartel o dar los buenos días. No puedo distraerme con estos cuerpos que se me enciman. Los soporto. Me los llevo de manera lenta. Animales que se irán al filo de las cuatro aeme. Mañana han de volver. Sonoros. Perfumados. Sensuales.

HOY

Subí a la colina
unos hombres talaban un árbol

Decían palabrotas
nombres de mujeres

Apenas comenzaba el día

Pensé en la muerte
la anunciación de la sangre
el rigor de lo vivido

ELLOS USAN ZAPATOS DE DOS TONOS

No importa si salen con el pie derecho
o con el izquierdo

Lo de ellos es trazar el territorio
la comarca que les pertenece
revalidar la asignatura pendiente

Ellos hacen el país
la posguerra
la economía y las rondas nocturnas

Tentados por la hoja que silba
se han sentado en las aceras
miran pasar el cadáver de sus amigos
y se juran la sangre
que a veces mancha
los zapatos de dos tonos.

Carta a mis abuelas

Shirley Campbell

PRIMERA CARTA

Primero vino una abuela de hace años
y tomó su asiento en la primera fila
después vivieron los días difíciles
y los muchos hijos
y en una de esas de que si quiero
de que si no...
de que los hijos solo vienen y ya
en una de esas
vino mi padre
y nació bendito
con la certeza de la esperanza
con el sol en la mano
y mi abuela sonrió...
como sonreía siempre
con la bendición de cada hijo
con la misma sonrisa que nos heredo al marcharse
con esa sonrisa del color de las mas fuertes
con la misma sonrisa de las que no se detienen nunca
a pesar de las montañas a su paso.
Luego siguieron los días difíciles
y mi abuela que busca
y trata de entender
la mejor forma de ser feliz
y un día que parece que es
y muchos días que no es feliz
y revisa los recuerdos
y recuenta los hombres a su paso
y vienen más hijos y más sonrisas
y la misma hambre de antes.
Luego murió mi abuela

sin la sonrisa de antes
y sin verme las palabras.
Mi abuela sigue sentada en la primera fila
y me cuenta cuentos al oído
y me muestra caminos y atardeceres
y nunca la vi
pero mis manos se parecen a sus manos
según cuenta mi padre
y mis sueños son sus mismos sueños
según mi padre.

SEGUNDA CARTA

Yo tuve otra abuela que nunca vi
pero dicen que tengo sus mismos ojos
y su mirada.

Mi madre la guarda sin muchas ceremonias
en algún lugar de su memoria
no la recuerda madre o cariñosa
no la recuerda fuerte o protectora
pero la guarda sin gran alarde
sin darse cuenta
en su boca y en sus ojos
en sus gestos...
lo se
aunque nunca la vi.

Se también que debió ser una mujer
de palabras firmes y paso seguro
una mujer de ideas grandes
y con esa certeza que solo tienen las que saben
que no tienen toda la vida por delante.

Seguro que le gustaba bailar
aunque no la dejaban
y reía a carcajadas
y sin pedir permiso
y fue así
con esa necesidad de vivir la vida a toda prisa
que una tarde soleada
se enamoro profundamente de mi abuelo
eso le costó entonces la ira de su padre
y los gritos de su madre.

Yo nunca la vi

pero seguramente de niña
le gustaba subirse a los árboles
bañarse en los ríos
caminar descalza en las tardes de lluvia.

Yo nunca la vi
pero seguramente cantaba en el coro de la iglesia
y era líder de algún grupo de jóvenes
la imagino sonriendo en la puerta de su casa
escapando por las noche a través de la ventana
regresando de mañana con los ojos llenos de luz.

De haber tenido más tiempo
se hubiese unido a un grupo de mujeres
hubiera tocado el piano
hubiese cantado en los bares
con un pequeño grupo de Jazz
hubiese formado un coro de niños
y hubiera recorrido en mundo
buscando su parte del amanecer.

De haber tenido más tiempo
hubiese coleccionado estrellas
de diversas formas y tamaños
hubiera colgado afiches políticos
en las paredes de su casa
no hubiera faltado a las marchas
por las reivindicaciones de los más pobres
hubiera alzado la voz contra la discriminación
hubiese amado profundamente
y con la pasión con que solo aman
las que saben
que no tiene toda la vida por delante
yo lo se
aunque nunca la vi.

ROTUNDAMENTE NEGRA

Me niego rotundamente
a negar mi voz mi sangre y mi piel
y me niego rotundamente
a dejar de ser yo
a dejar de sentirme bien
cuando miro mi rostro en el espejo
con mi boca rotundamente grande
y mi nariz
rotundamente hermosa
y mis dientes
rotundamente blancos
y mi piel
valientemente negra
y me niego categóricamente a
dejar de hablar mi lengua; mi acento y mi historia
y me niego absolutamente
a ser de los que se callan
de los que temen de los que lloran
porque me acepto
rotundamente libre
rotundamente negra
rotundamente hermosa.

Tres poemas

Rei Berroa

LOS NEGROS, EL SUDOR, LA MUSICURA

Dos dieron la risa con sus blancos
dientes chorreando contenturas día y día.
A pesar de vivir las blancas
horas de la luz en negras
noches afiladas, caía su sudor
sobre el campo fértil haciendo de la caña, azúcar;
del azúcar, ventana para emancipar el mundo;
del mundo, dentaduras, jazz, merengue,
música que libera
todas las raíces de la tierra.

LOS NEGROS, SU HISTORIA, LA ALEGRÍA

Los brazos endrinos de los negros
sorprenden al tiempo en su carrera,
lo cansan, en seco lo detienen
y sus enormes pies de tambor y campanario
reducen la distancia entre un allá lejano
y un insaciable aquí presente
con su sobria soledad de muelle y travesía.

Una alegría su beso plantó prolongado, suficiente
en la nuca trasatlántica y fugaz de una tristeza . . .

Los canteros adobados de cal y de pasado
miran de frente al sol y con sus negras
manos ahuecadas al oído oyen
amasar adivinanzas de ciudades ya marchitas
y de sombras alejadas de la muerte
por roncós traqueteos de trenes y caballos.

Mira cómo se yergue su alegría cubriendo
de labios y golpes de tambora todas las tristezas . . .

Las voces vivarachas de los heladeros congelan
la negra tarde cuando llegan los niños con sus harapos
negros a manosear el sueño inalcanzable del negro
frío-frío que pasa frente a ellos con chirridos
de ruedas y humores liberantes.

Escasamente se asoma una alegría y pone
en fuga equidistante una tristeza milenaria . . .

Como conocen de cerca la negra orilla,
sienten rielar los pescadores en los ojos del agua
los mástiles civiles de las luces y lanzan
sus carnadas de sebo, de pez y paraíso.

Una negra alegría entierra en pañales a la blanca
tristeza que se esfuma hacia la noche y sus vacíos . . .

Aquí vienen los negros armoniosos cantando a la luna.
En los brazos relucientes y cansados traen sus ritmos
elementales... Vuelven, libres por fin, los negros y cantan.

EN BLANCO Y NEGRO

Ya no está Dios en los colores de la tele.

Cambiándole sus sexuales orientaciones,
con lo divino se han quedado los políticos
y algunas viejas escuelas horoscópicas
que atan los vejámenes del día
con sus dioses de baraja o pacotilla.
Siguen los pobres aferrados al Mesías
que aliviará, quién sabe dónde o menos cuándo,
las infinitas adversidades
que otros dioses en batola
les rociaron de soslayo.

En los templos se burlan de Dios los que predicán,
haciendo de Él o de Ella una humilde
servidora del talego, de acuciados
intereses que jamás revelarán al feligrés
o a los recaudadores de impuestos del Estado.

De repente en el tímpano del hombre
cae un rayo que estremece su fémur invencible
y entonces se hace Dios enunciación voraz
en la lengua, el ojo, el gesto despojado.

Afortunada o desafortunadamente
ya no aparece en la tele y sus colores
y anda desorientada su figura
paseándose por las ondas de la radio,
por los bosques o en los polos,
buscando la compañía inevitable
de la hormiga o de la oveja,
de la foca o las termitas,
del zorrillo, de la cebra, del pingüino,
en cuyas formas de ébano y marfil
se encuentra Dios en su asamblea,
pues ahora sólo existe en blanco y negro
y es una masa inmaterial de ficción descolorida.

Poems

Chauvet Bishop

Study of Now

(For Basquiat: Still Fly @ 55)

Right now
It happened then
Where were you looking?

We waited til you showed us what now was
You laugh
What now is
Bebop

Dipped your brush in music
Painted the town
Bebopped bread crumbs back in time

Said
Find your way back
Follow the crowns
Not the money

Don't go lookin for gold on Wall Street
They sold us outta stock already
Changed the packaging

That's what they didn't wanna love bout you
The cage you painted out of

The world you put souls back in
As is

Covering things they never asked for

Worked best by horn
Somethin like a conch signal?
Maroon spirit freed
Gathered every piece of now
Extra large medium
You outgrew us

Died your way into a club even your idols missed
What's it like choosing your next voice?
Dipping your new brush in dark matter
Spraying Samo verses across walls artists tend to hit

Not dead
Not in praise of poison
We all pick one
For the love of
Now

Gifts, Body & Time

(For Basquiat: Still Fly @ 55)

A mother grows body
 Mind
 Love
 Character

Man made things
 Like cars
 Break bodies instantly

His mother says
 Here's the blueprint
 The rules
 Next time they are broken
 Let it be your terms

Boy never allows name to be broken
 Jean-Michel Basquiat
 Say this right
 SAMO
 Say this right

Anatomy of the Earth
 Man knows he won't be here long
 Races time for his life
 Leaving us in a cloud of art

He classifies it creole
 All of history needing to survive at once
 The need to know your history to survive

Father Island Ayiti
 Mother Island Puerto Rico
 He knows what happens
 How they will praise him as long as he produces
 While they can mine his resources

This is the first time they could fit two islands on a plane wrapped in a city

So convenient
They say look how happy he is!
How he dances
Sings
Must be his paradise

They always think a once broken singin black body dancin in is in paradise
No, it is in praise
Mourning is praise too
We been praising since time was nameless
Why stop now?

Don't you know these motions are contagious?
Call it hip hop
Call it born over
And over
Call it resurrection
New life
Do you remember the blue print?
Praise if yes

Lowell Gudmundson and Justin Wolfe, eds.
*Blacks and Blackness in Central America: Between
Race and Place*. Durham & London: Duke, 2010.
406 pp.

Reviewed by
Salvador Mercado Rodríguez
University of Denver

La publicación en 2010 de este volumen fue un estímulo importante para los estudios de la diáspora africana en América Latina. En él se reúnen aportaciones de once investigadores de varias disciplinas de las ciencias sociales cuyo interés converge en la historia de las relaciones raciales y particularmente en la borradura de la ascendencia africana en las ideologías nacionales centroamericanas. El grupo se congregó originalmente para una conferencia internacional sobre la historia de los afrodescendientes en Centroamérica que tuvo lugar en la Universidad de Tulane en 2004 y que dio origen al volumen. El resultado es un conjunto de extraordinaria coherencia, en que los trabajos dialogan y se apoyan mutuamente, y en el que se sostiene un cambio de paradigma para el estudio de las naciones centroamericanas, las cuales es necesario entender como sociedades en las que la ascendencia africana no es marginal, sino absolutamente central, y en las cuales la integración del componente negro se remonta a la formación de la sociedad criolla en la época colonial. Una versión en español apareció en Costa Rica bajo el título de *La negritud en Centroamérica. Entre raza y raíces*, publicado por la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia en 2012. La obra se divide en dos partes, una referida a la época colonial que consta de cinco capítulos y otra referida al proceso de consolidación de las naciones centroamericanas que contiene seis capítulos. En conjunto, arrojan luz sobre los contextos y las tácticas que viabilizaron, por un lado, la integración y el asenso social de los afrodescendientes y, por otro lado, su invisibilización en las ideologías nacionalistas.

Paul Lokken nos recuerda cuán peligroso puede ser confiar en que los términos que usamos mantengan un significado estable a través del tiempo. Su análisis nos confronta con el hecho de que el término *ladino*, al que hoy se atribuyen connotaciones raciales, se usaba en el siglo XVII para marcar un contraste cultural, sobre todo lingüístico. Si bien hoy se asocia con la idea de mestizo, entendido como mezcla de español e indio, en la Guatemala colonial abarcaba a todos aquellos que no eran parte de

la población mayoritaria de indios tributarios. Y un número considerable de esos otros eran descendientes libres de inmigrantes africanos. De este modo, el uso posterior del término contribuye a ocultar la presencia en la formación nacional de un componente demográfico importante tanto en su número como en sus contribuciones a la economía y la cultura en general.

Rusell Lohse examina las condiciones en que viven y trabajan los esclavos (primero indios y luego negros) en las haciendas de cacao en el valle de Matina, Costa Rica, entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII. A lo largo de un periodo de décadas se opera un cambio en la mano de obra, que primero fue india esclavizada de facto y pasó a ser africana esclavizada de jure. Este es un periodo de auge en la trata de esclavos en Costa Rica (a mini-boom in Costa Rica's small-scale slave trade and a re-Africanization of the colony's slave population)

Lohse describe hechos y circunstancias que chocan con muchas de las ideas que tenemos sobre la esclavitud y que muestran cómo el sistema esclavista tuvo variantes locales que diferían enormemente de un lugar a otro. Los esclavos de Matina llevaban una vida bastante independiente, con escasa supervisión, y procuraban por sí mismos lo que necesitaban para sobrevivir. Se les movilizaba para el servicio militar y estaban mejor armados que la gente libre. Era frecuente que uno de ellos estuviera a cargo de la supervisión de los demás. Habiendo abundancia de tierra, muchos esclavos plantaban sus propio cacao (que por entonces se usaba como moneda de intercambio) con lo cual podían luego adquirir otros bienes e, incluso, llegar a comprar su propia libertad. Estas ventajas no estaban al alcance de la mujeres esclavas, a las que se mantenía en servicio doméstico lejos de Matina. Los hombres, por su parte, a menudo se casaban con mujeres libres. Desde la segunda mitad del siglo XVIII la población afrodescendiente libre continuó su crecimiento, mientras que la población esclava decayó rápidamente. Los matrimonios mixtos contribuyeron a la integración de los afrodescendientes a la población criolla. En pocas décadas desaparecieron como un grupo identificable y pasaron a ser parte de la población mestiza.

Karl H. Offen examina cómo las nociones raciales en formación, y su interpretación en diferentes grupos humanos, se complican debido a factores contextuales propios de cada región. Su estudio de La Mosquitia en los siglos XVII y XVIII, evidencia diferencias en la construcción de categorías raciales con respecto a experiencias anteriores del imperio británico en el Caribe y el continente. Ubicada en un punto de intersección entre los imperios español y británico, ocupando un territorio de fronteras porosas y variables en donde coexistían de forma tensa y compleja poblaciones españolas, británicas, misquitas y de otros grupos amerindios, esta zona es un lugar privilegiado para el estudio de las ideas de raza y sus expresiones sociales y discursivas entre distintos grupos. En un contexto en que se esclaviza a los negros y no a los indios, los misquitos desarrollan ideas raciales que los dividen entre sí y los diferencian de otros grupos. Si bien es cierto que los misquitos reflejan y contribuyen a dar forma a las ideas de diferenciación racial, también es cierto que sus

comportamientos, estatus y poder relativo en la región contribuyeron a subvertir algunas convenciones raciales en formación. Entre ellos había amerindios y afro-amerindios, pero tenían un estatus diferente al de otros indios o mulatos libres. Tenían gobierno propio independiente, vivían como grupo social distinto, exhibían un alto concepto de sí mismos, e interactuaban con los europeos como iguales. Su capacidad para influenciar a grupos de indios y negros, al tiempo que eran esenciales para mantener el sistema esclavista en la región, problematiza las conexiones entre linaje, discurso racial y esclavitud que operaban en otras colonias británicas.

Rina Cáceres Gómez describe un escenario inesperado en la Honduras colonial. A finales del siglo XVIII, luego de recuperar la ciudad de la Habana, que había caído bajo control británico durante la Guerra de los Siete Años, el programa de defensa del imperio español incluyó la construcción de un fuerte en el puerto de Omoa, hoy en Honduras. Las condiciones insalubres del lugar determinaron que se prefiriera mano de obra esclava, aunque en las obras participaron también prisioneros y negros libres. Las limitaciones económicas de la corona determinaron que se pagara a los esclavos del rey un salario que variaba según la ocupación de cada quien en la construcción, pues salía más barato que cubrir la totalidad de los gastos de su manutención. Pero la diferenciación social que se deriva de los distintos niveles de ingreso contribuyó a dar a los esclavos un sentido de su capacidad para alterar su situación y les proveyó mecanismos para la negociación. La creciente incapacidad económica de la corona para cubrir sus deudas (incluyendo salarios atrasados de esclavos), las protestas de los esclavos y el miedo de las autoridades locales, incapaces de controlarlos, condujeron a la decisión de emancipar a más de 500 esclavos que quedaban en 1808, unos 16 años antes de la abolición de la esclavitud en Centroamérica.

Catherine Komisaruk analiza los mecanismos que conducen a las tendencias demográficas que se observan entre los afrodescendientes en Guatemala durante el periodo colonial, según las cuales para mediados del siglo XVII en la ciudad capital la población de negros y mulatos libres era mayor que la de esclavos. Durante el resto del periodo colonial el crecimiento de la población afrodescendiente libre continuó siendo mayor que el de la población esclava; de modo que en la capital la proporción de afrodescendientes en la población libre era cada vez mayor y la población afrodescendiente era en grado creciente una población libre. Para poder mezclarse con otros grupos e integrarse a la población libre, los esclavos se valieron del grado de movilidad que tenían, así como del acceso a salarios y crédito, y de las cortes de justicia, a las que podían acudir para litigar contra cualquiera, incluyendo a sus dueños. Si bien pudieron mejorar su situación, la integración a la sociedad libre sirvió también para ocultar el origen africano de una gran parte de la población. Se asimilaban a una sociedad mezclada que se veía a sí misma como “ladina”, es decir, de raíz hispánica, borrando de la conciencia histórica el pasado esclavo de la nación.

Gracias al ascenso social que habían alcanzado y a sus vínculos con familias españolas prominentes, una generación de afrodescendientes llegó a tener prominencia en el liderato político de Nicaragua en las décadas que siguieron a la independencia, siendo el grupo más notable el que se localiza en el barrio San Felipe, hoy en León. Desde el liderato del Partido Liberal, este grupo promovió una visión de la república que desafió a la oligarquía conservadora. Justin Wolfe argumenta que la raza está en la base de los conflictos políticos de las décadas de 1840-1860, aunque más frecuentemente estos se presentan como conflictos de interés entre grupos de diferentes localidades, cuestiones de lugar más que de raza. Este acercamiento arroja nueva luz sobre una narrativa historiográfica que ordinariamente se organiza sobre la contradicción entre liberales y conservadores, y la aparente coherencia entre esa división de partidos y la rivalidad regional entre León y Granada. Wolf explica que los liberales demandaban completa igualdad, pero su visión cosmopolita los llevó a eludir el lenguaje directo sobre la cuestión racial. Habiendo mejorado su estatus social mediante tácticas de blanqueamiento, parecen negar o sublimar una identidad racial y prefieren reclamar un lugar en el mundo de la civilización liberal, lo cual podría contribuir a explicar la popularidad del término “ladino” en este periodo. Los liberales de San Felipe nunca tuvieron los recursos financieros de sus rivales conservadores de Granada, la fuerza política que tuvieron se basó en reclamos populares, una política en buena medida derivada de la lucha contra el racismo institucional y cultural, y de las redes de apoyo local. Sin un proyecto radical, fueron perdiendo fuerza y San Felipe fue reincorporado a León, y las jerarquías coloniales de raza volvieron a dominar el ambiente político.

En Nicaragua y El Salvador resulta particularmente irónica la borradura de la negritud en la imagen de la nación, siendo estos los países de América Central que más se identifican con la costa del Pacífico y la región montañosa como el hogar del sujeto nacional prototípico. Y es en esas áreas donde durante la colonia y los primeros años tras la independencia estuvieron las poblaciones que trabajaban en la crianza de ganado y la producción de azúcar, poblaciones que eran vistas generalmente en la época como predominantemente mezcladas y afrodescendientes. Entre 1871 y 1893, los regímenes liberales centroamericanos promovieron una reclasificación étnica que tuvo enormes e irónicas consecuencias. Los censos de la época documentan una caída dramática en el porcentaje de la población identificada como india junto con un crecimiento proporcional de la población ladina. En esos mismos años, la población rural se veía sometida a un renovado sistema de trabajo compulsorio, precisamente por pertenecer a la etnia que los censos borrraban. Lowell Gudmundson estudia los archivos demográficos de algunos de los llamados “pueblos blancos” en el oeste de Nicaragua, para arrojar luz sobre las dinámicas raciales de la época. Las tendencias en la selección de pareja son un claro ejemplo de una paradoja que se observa en otras partes de Latinoamérica: la mezcla racial generalizada junto a la exclusión de los indios, en algunas circunstancias, produce una razón muy alta de preferencia racial en la selección de pareja en todos los grupos, y un alto índice de parejas exogámicas para todos excepto para la

mayoría india. A partir de 1883, los oficiales del censo usaban seis categorías de clasificación racial y determinaban la clasificación en base a una impresión visual. Tenían que improvisar cuando encontraban combinaciones inesperadas y a menudo, ante la duda, clasificaban a los niños como mestizos, sobre todo cuando los padres tenían riqueza o prestigio. Factores de status social como el nivel de educación y la riqueza estaban codificados por color e impactaban la clasificación. Al otro extremo, la categoría de negro era más un insulto que un descriptivo, de modo que los indios y los pobres eran susceptibles de recibir esa clasificación.

Juliet Hooker analiza momentos clave en la formación de la nación nicaragüense durante el siglo XIX y comienzos del XX para mostrar los mecanismos racistas que se usaron para excluir de los procesos políticos a los grupos subalternos racializados de la Mosquitia. Argumenta que la racialización del espacio contribuyó a dar forma a una noción del ciudadano en un contexto en que el racismo condujo a una suerte de cartografía de la diferenciación racial sobre el contorno del territorio nacional (mapping of racial difference onto región and territory) y a la espacialización de la raza. La disputa por el control de la región costeña de Mosquitia tuvo un rol importante en la evolución de la imagen que la clase dirigente tenía de sí misma durante el periodo posterior a la independencia. Condujo a que las élites intelectuales y políticas construyeran una visión de la nación predicada sobre la oposición entre una Nicaragua civilizada y un Reino Misquito concebido como “salvaje”. La situación paradójica así creada con relación a la raza y el espacio del ciudadano en Nicaragua todavía está por resolver. Hoy la población afrodescendiente e indígena de la costa sigue estando al mismo tiempo dentro y fuera de la nación: habitan un territorio nacional, pero no se les ve como miembros de la nación ni se les trata como iguales.

A finales del XIX y principios del XX los trabajadores caribeños se movían con frecuencia entre las islas y varios lugares de la costa del Caribe Occidental, formando patrones de migración circular y repetida iban de un lugar a otro siguiendo las oportunidades de empleo que surgían, sin encontrar mayores obstáculos a su movilidad. Pero hacia finales de los años veinte, muchos países de la región comenzaron a prohibir la migración de personas negras, por motivos explícitamente raciales. Aunque las crisis económicas de la época provocaron caídas de precios que afectaron las exportaciones de los países de la región lo que a su vez produjo una caída en la oferta de empleo, esto no explica la reacción xenofóbica racista. Lara Putnam argumenta que la explicación se encuentra en un cambio internacional de la definición, objetivos y tecnologías de la soberanía de los estados. El acta Johnson-Reed de 1924 había adoptado criterios eugenésicos y de asimilabilidad cultural como principios rectores de la política migratoria de Estados Unidos. En años subsiguientes, los países de América Latina reescriben sus leyes de migración procurando posicionarse como colaboradores, más que como blancos, en el proyecto de exclusión eugenésica encabezado por los estadounidenses.

Ronald Harpelle observa la vida cotidiana en las zonas exclusivas que se establecieron a principios del siglo veinte en Panamá, Costa Rica, Honduras y Guatemala para que vivieran los empleados extranjeros blancos de las empresas estadounidenses y europeas que operaban los varios proyectos de construcción y agricultura donde se concentraba masivamente la mano de obra afrodescendiente de origen caribeño. Examina cómo las mujeres que acompañaban a los empleados gerenciales cumplieron con el papel que se les asignó dentro de la estructura de relaciones coloniales que se creó en estas zonas segregadas, administrando el ambiente doméstico para apoyar la gestión de sus esposos. Entre otras cosas, supervisaban a cocineras y otros empleados, vigilaban que los vecinos mantuvieran el decoro y la moral que se esperaba de ellos y controlaban el acceso al vecindario que pudieran tener los paisanos blancos. Aunque eran generalmente jóvenes y a menudo provenían de clases trabajadoras, se adaptaron rápidamente a un ambiente jerarquizado en el que ejercían autoridad y dominio sobre la población local. Estas mujeres eran parte del negocio del banano tanto como lo eran los puertos y ferrocarriles. Su presencia garantizaba que la élite administradora no fraternizara con los lugareños y que la empresa mantuviera su perfil estadounidense.

Como se desprende de la lectura de los ensayos de la colección, muchos afrodescendientes en Centroamérica consiguieron mejorar su situación en la época colonial por medio de tácticas de blanqueamiento y asimilación. Y las élites dominantes en cada país han podido fomentar, prácticamente sin oposición, el mito de una sociedad ladina, mezcla de indio y europeo. Con un acercamiento pedagógico y práctico, Mauricio Meléndez Obando traza las líneas genealógicas de varios nicaragüenses y costarricenses notables cuyos antecedentes africanos han sido opacados en la historia y la conciencia colectiva. Acompaña sus notas en algunos casos con fotografías. Desestabiliza el mito del mestizaje que excluye la negritud con ejemplos que de líderes políticos y religiosos, héroes nacionales, artistas y escritores. Muestra que tanto Costa Rica como Nicaragua han tenido afrodescendientes en su liderato nacional, incluyendo algunos presidentes.

En fin, los artículos del volumen muestran los resultados, a veces parciales, de un considerable esfuerzo de investigación en archivos y fuentes documentales primarias. El desenmascaramiento sistemático de la ideología nacionalista del mestizaje que omite la negritud es frecuentemente iluminador. Aunque puedan señalarse desproporciones, por ejemplo, en la atención repetida a unos países o la omisión de otros, veo en esta colección una aportación que hace importantes correcciones a la comprensión de la historia centroamericana y un estímulo para futuras investigaciones sobre la diáspora africana y las dinámicas raciales en América Latina.

Daneil Albright. *Putting Modernism Together*.
Baltimore: Johns Hopkins UP, 2015. Print.

Reviewed by
Julio Quintero
Grove City College

In his many years as a scholar in the field of culture and literature, Daniel Albright (1945-2015) wrote extensively about Modernism. Interested in studying the movement as a whole, his analyses convene the diverse genres that constitute it, from poetry and painting to narrative, music, essay, and film. In his last book, entitled *Putting Modernism Together* (Johns Hopkins UP, 2015), Albright offers an encompassing, fresh, and ingenious approach to this movement, seeing connections between artistic expressions and individual works that go well beyond 1920—the year that is considered to mark its end. His exploration is traversed by a line of inquiry that revisits the notion of *value*. For Albright, the importance of Modernism resides in its ability to reset and redefine what the West used to identify as the core of artistic beauty, that is, an exercise of compliance with aesthetic codes that consecrated proportion, balance, adherence to truth and to natural landscapes, and rhyme. Albright's new book is successful at maintaining a tension between a diachronic exposition of the different movements that comprise Modernism and a theoretical thread that never veers off the particular reshaping of the value of beauty.

In his first chapter Albright recounts the contributions of two names associated with the devising of Modernism—Charles Baudelaire and Friedrich Nietzsche—in terms of aesthetic pursuits and philosophical ramifications. Focusing on Baudelaire's artistic ambitions, Albright recounts the decisive break in what was defined as beauty up to that point. He calls this shift on aesthetic parameters a “Modernist Transvaluation.” Albright tells readers how Baudelaire brought his attention to a growing, polluted, inhuman, and chaotic city. With Baudelaire, dissonance and disordered arrangements of artistic elements conquered proportion and decorum. Albright also details how Nietzsche's Dionysian impulses counterbalanced an Apollonian organization of life and art. The desert and a mankind in dissonance threatened to conquer the civilized.

Albright's most remarkable contribution to the studies of Modernism in his new book is his ability to find—but also to create and invent—connections between works of art that reveal the “Transvaluation” that for him defines the movement. His introduction opens with a rewriting of a poem by Alexander Pope in one of Ezra Pound's *Cantos*: “plumes [...] is she a bird or an angel?” More than amiably inviting his

predecessor to share the space of the page, what Pound performs is blunt interrogation. The core of the second section of Albright's book is devoted to these rewritings, not only in poetry and narrative, but also in painting, music, and cinema. Some chapters, those in which a real shift is developed, are accompanied by an aphorism in which Albright summarizes the essence of each one of these ramifications of Modernism. Many of them mirror vital elements of the movement in question, like this one, written about Expressionism: "Value: Cut to the interior—human truth lies in the electroencephalogram." Albright calls this second section the "Isms" and includes sixteen of its variants, beginning with those loosely defined (Impressionism and Expressionism), and concluding with the more programmatic ones (Futurism and Surrealism). Albright's book finishes with a discussion about the end of Modernism and leaves readers with the idea that in our age the premodern, the modern, and postmodern linger and juxtapose. But after all, did Modernism really end? Aren't those avatars that we build in social media still a ramification of Oscar Wilde's call which compels us to "make ourselves into a work of art"?

The decision to include reproductions of the paintings Albright comments on allows the reader to witness firsthand the luminosity with which he sees "Transvaluation." As Albright repeats throughout his book, "Modernism is about cities." The reader can therefore appreciate Pissarro's attempt to represent the Boulevard Montmartre in Paris and contrast it with the blade-looking shapes of the women who stand at Postdamer Platz in Ludwig Kirscher's painting. In his section on Futurism, Albright supplements Marinetti's attempts to portray a world in rapid and constant movement with the depiction of Marcel Duchamp's staircase and Umberto Boccioni's *The Street Enters the House*. Albright also includes cinema, making connections with the machine as a typical Modernist leitmotiv, so central in Charles Chaplin's *Modern Times* and the films of the Marx Brothers.

Music serves Albright as a concrete reference to "[test] the limits of aesthetic construction." Albright examines Nietzsche's defense of dissonance as a central element of art by offering Richard Wagner's arias as a point of comparison. The same occurs with Monet and Debussy, connections that Albright admits are more difficult to be seen. Albright is interested in defining Modernism in terms of values that are counterintuitive, like in Debussy's Nocturnes—that Albright qualifies as "a ghostly procession"—or in Charles Ives's *Fourth of July*, in which the audience realizes that they are in the "midst of cacophony."

Albright's prose in *Putting Modernism Together* is enjoyable and entertaining. His words chase Modernism in a quest to define it in new ways. It would be worth reading the volume and counting how many times he succeeds at redefining a movement so often named and characterized. He refers to Modernism as "a strong assertion of the author's authority" or as "a set of what we might call transvalues." One definition that called my attention is that of Modernism as "an age in which poetry performs all sorts of violence on the poems of the past." Writing and quoting as an exercise of violence is

a definition that allows one to understand Pound's questioning of Pope's poems as well as other Modernisms, such as those in Latin America. In 1896 the Nicaraguan poet Ruben Darío published in Buenos Aires a volume that contained his famous "Sonatina." Ten years later, José Asunción Silva rewrote Darío's poem and interrupted the musical smoothness of the stanzas with intense repetitions of strident consonants. But in 1909, only a few years after Silva's "Sinfonía," Leopoldo Lugones performed a similar task in his *Lunario sentimental* and returned to José Asunción Silva's "Nocturno" while dissecting its tropes and alliterations in a series of humorous cacophonies.

Putting Modernism Together was born of one of Albright's famous courses taught at Harvard. One can still find the traces of that oral style that incorporates facts, original analyses, surprising images and metaphors, excursus, and anecdotes. Albright's new book is a volume worth reading by anyone interested in Modernism and by all those who want to comprehend the precipitous ways in which art developed in the 20th century.

Zaira Rivera Casellas. *Bajo la sombra del texto: la crítica y el silencio en el discurso racial puertorriqueño*. San Juan: Terranova editores, 2015. Edición Kindle.

Reviewed by
Teresa Peña Jordán
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

El libro de Zaira Rivera Casellas, *Bajo la sombra del texto: la crítica y el silencio en el discurso racial puertorriqueño*, publicado recientemente por Terranova editores, es una búsqueda y una invitación. Una invitación al riesgo. A cruzar el umbral de lo aceptado y definido por el discurso racial de las letras nacionales puertorriqueñas. A escuchar los silencios. A leer bajo la sombra.

El primero de los cuatro capítulos del libro, titulado “Entre genealogías del discurso racial: el *Tuntún de pasa y grifería* y *Narciso descubre su trasero*”, contiene un epígrafe de Michel Foucault. El mismo lee como sigue: “[L]a contrahistoria que nace con el relato de la lucha de razas hablará justamente de parte de la sombra, a partir de esta sombra. Será el discurso de los que no poseen la gloria o –habiéndola perdido– se encuentran ahora en la oscuridad y en el silencio. Todo esto hará que, a diferencia del canto ininterrumpido a través del cual el poder se perpetuaba y reforzaba mostrando su antigüedad y genealogía, el nuevo discurso sea una irrupción de la palabra, un llamado, un desafío”¹. Con su libro, Rivera nos incita a la búsqueda y el encuentro de esa contrahistoria, tanto crítica como literaria, para rastrear y configurar la genealogía de un nuevo discurso racial alternativo en el cual se reconozca la sombra de la violencia esclavista y colonial, así como sus resistencias. Su obra es un llamado a explorar las formas que yacen detrás o en la penumbra de las palabras perpetuadas por el poder, a vislumbrar lo oculto, aquello que se ha silenciado u oscurecido, paradójicamente, bajo “la luz” de la crítica o de su lectura. De este modo, textos desafiantes que irrumpen en el espacio consagrado de las letras puertorriqueñas como el poemario de Luis Palés Matos de 1937 y la monumental obra de análisis literario y cultural sobre la raza negra en la isla por Isabelo Zenón Cruz, de 1974, son rápidamente capturados por discursos integracionistas de la época que terminan por contrarrestar su radicalidad o deslegitimar su diferencia.

¹ Citado en Rivera Casellas, de *Genealogía del racismo*, íbid.

Anta la crítica, el poemario de Palés se convierte en ejemplo de una poesía que celebra la armonía e integración racial nacional, borrando toda lectura disidente que vislumbre en ella contradicciones o antagonismos raciales. Por otra parte, y ante el reconocimiento del racismo que se esconde, precisamente, en la celebración de un discurso nacional de armonía racial desde la década de los 30, y ante la necesidad de luchar a favor de mayores derechos y libertades para la población negra del país durante la década de los 70, Isabelo Zenón Cruz, produce su obra. Tal como lo señala Rivera, el estudio de Zenón será prontamente descalificado por críticos que reparan en “la brusquedad” de su hablar, u otros rasgos retóricos que alejan su discurso de un legitimador academicismo.

Sin embargo, Zaira Rivera reconoce la radicalidad del texto de Zenón desde un presente que “anhela alterar radicalmente la estética de la marginación y el lenguaje identificado con la marginalidad racial. La brusquedad del habla permite a Zenón desarticular la oficialidad de un análisis cultural de corte fundacional”. Situar la escritura y visión crítica de Zenón dentro de “las tendencias neo-vanguardistas en la literatura puertorriqueña durante los años setenta”, así como dentro del “panorama de vanguardia racial latinoamericano” son algunas de “las líneas de fuga” que le permiten a Rivera comenzar a develar los espacios oscurecidos y clausurados por las lecturas hegemónicas e insularistas de nuestra tradición cultural. Por consiguiente, y debido a las tensiones suscitadas por estos textos, en este primer capítulo Rivera asegura: “[t]anto el *Tuntún* como *Narciso* ilustran las rupturas o las grietas que se abren en la tan anhelada cohesión de la historia cultural y nacional. Aún así –añade– es innegable que el *Tuntún* sigue ocupando su lugar fundacional, a diferencia de *Narciso* que ha quedado enmudecido como si fuera el recuerdo nefasto de una tara cultural.”

En su segundo capítulo “Exilio y delirio en la construcción de la ciudad letrada caribeña de Alejandro Tapia y Rivera”, Zaira Rivera analiza la condición de Tapia como exiliado y, en particular, la representación del exilio en su drama *La Cuarterona* de 1857. Según lo demuestra Rivera, es a través del desplazamiento real e imaginario y de sus cruces transfronterizos que el intelectual puertorriqueño liberal logra hallar y configurar los modelos modernizadores abolicionistas y de integración racial deseados para el espacio nacional.

En la obra, sin embargo, la realidad social y cultural de la isla imposibilita la realización del romance fundacional nacional entre el criollo Carlos y la mulata Julia, siendo estos incapaces de superar las fronteras de raza y clase social. El ideal de integración y armonía racial fracasa, pero a través de la inconformidad inicial de Carlos con el sistema social en que vive, así como del sufrimiento del personaje de Julia y los testimonios del fiel esclavo Jorge, se logran transmitir al público lector los males padecidos debido al racismo y el clasismo imperantes en la sociedad colonial y aristocrática puertorriqueña, particularmente en relación al personaje subalterno, femenino y mulato.

A través de las alucinaciones de Julia por ejemplo, al enterarse que Carlos ha aceptado casarse con Emilia, el autor logra trazar, tal como lo explica Rivera, “una memoria histórica racial” que revela las tensiones sociales al interior del drama. En palabras de la autora: en *La cuarterona* las censuras morales y sociales contra la esclavitud logran ‘colarse por las grietas de un ‘tiempo-ahora’, y multiplicar sus partículas enunciativas en los bordes de mayor saturación expresiva y pregnancia simbólica del recuerdo’ de los personajes (Richard 211). Tapia se ocupa de poner en limpio un selecto grupo de palabras que ilumina el pozo oscuro de la memoria racial, y de este modo, teje una controlada red de referencias históricas que van conjugando los ‘devenires minoritarios del mundo’ dentro del espacio colonial (Deleuze y Parnet 59). Al remover las fronteras de la ciudad letrada, Tapia expande imaginariamente las intersecciones de las líneas de fuga dentro de la ciudad real.

La imaginación de dicha memoria disidente y en fuga posibilita a su vez la inserción del drama del autor puertorriqueño como parte de una tradición de escritura abolicionista caribeña, ausente en Puerto Rico², aunque no en Cuba –recalca la autora–, lugar desde donde se escribe la obra. En palabras de Rivera:

En el reajuste de premisas a las convenciones “trágicas” de las caracterizaciones, la puesta en escena logra atemperar el conflicto racial a uno que permita a la juventud y los subalternos la entrada y la salida de las repercusiones del tema con aires esperanzadores. Esa ambiciosa misión justifica las incongruencias del drama con los personajes de los modelos antiesclavistas de la literatura cubana del siglo XIX, con los que suele compararse reiteradamente el origen de *La cuarterona*.

Al insertar la obra de Tapia en el ámbito de las letras abolicionistas cubanas y al comparar posteriormente la relación amorosa e interracial de sus personajes jóvenes con los de la novela *Marie; or Slavery in the United States* (1835), del autor francés Gustave de Beaumont, Rivera intenta demostrar “cómo la conciliación de influencias literarias y filosóficas progresistas destacan en la escritura de Tapia rasgos eclécticos del pensamiento liberal latinoamericano” que la acercan a “la gestión precursora de otros escritores comprometidos con la lucha abolicionista en la escala internacional.”

A su vez, la intención de relacionar “la tradición de la literatura abolicionista desarrollada en Cuba y Estados Unidos”, entre otros países, con la escritura realizada en Puerto Rico por mujeres moviliza el acercamiento crítico del tercer capítulo del libro. En este, Rivera analiza textos de las puertorriqueñas Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres y muestra diversas maneras en que sus voces irrumpen desde el silencio ante la “ausencia” de un corpus literario abolicionista que aborde y analice las representaciones de la mujer negra esclava en Puerto Rico. De esta manera las autoras reconfiguran y ficcionalizan la memoria del pasado esclavista desde el presente dando paso a una *poética de la esclavitud* que vincula

² “Ante la ausencia de un corpus literario abolicionista en Puerto Rico, *La cuarterona* responde a ciertas modalidades del género utilizados por intelectuales comprometidos con la lucha, pero con sus variantes confirma rasgos individuales de la escritura de Tapia”. Rivera Casellas, *ibidem*.

sus significaciones y prácticas narrativas a las de otros “miembros de la diáspora africana en las Américas y el Caribe”.

En Carmen Colón Pellot, y su poemario *Ámbar mulato* (1938), Rivera enfatiza las contradicciones e inconsistencias de una escritura que a pesar de repetir gestos propios de la lírica culta, y de sus representaciones tradicionales de la “mulata trágica”, incapaz de reformular un espacio propio de libertad sexual, libre de prejuicios raciales, logra, sin embargo, “desestabilizar ciertas significaciones, al mismo tiempo que expresa sus anhelos de diversificar las visiones de su identidad”.

Por otra parte, y ante la ausencia, a su vez, de testimonios autobiográficos que expresen las vivencias y los horrores de la esclavitud en Puerto Rico, Rivera resalta la intervención de Beatriz Berrocal, quien con su ficción autobiográfica *Memorias de Lucila: una esclava rebelde* (1996), rebusca en “las convenciones del género decimonónico para dramatizar la lucha de la liberación racial y política de Puerto Rico.” *Memorias de Lucila* se inserta así, tal como lo explica Rivera, “en los modelos de la escritura anti-esclavista de hombres y mujeres de generaciones anteriores para impartir una nueva dimensión al imaginario cultural puertorriqueño”. Por medio de su escritura Berrocal desafía los convencionalismos representacionales de “la mulata trágica” y configura la historia de una mulata rebelde que ha sido acusada de “colaborar en un acto de sublevación junto a otros esclavos”. Sus memorias, aunque ficcionales, emergen como una *contrahistoria* ante las narrativas patriarcales, racistas y coloniales que silencian otredades, y abren paso a la inclusión de otras voces subalternas puertorriqueñas en la restitución de una memoria, tanto individual como colectiva, de lucha contra la opresión racial y política.

Por su parte, en el cuento “Saeta”, de su colección *Ojos de luna* (2007), la escritora contemporánea Yolanda Arroyo Pizarro aborda la difícil situación de desarraigo territorial y lingüístico sufrido por la mujer esclava bozal en su forzada travesía trasatlántica. A diferencia del personaje de Berrocal quien logra narrar su propia historia, en el cuento de Arroyo el personaje principal de Teresa “no comprende el lenguaje de sus amos, ni mucho menos el de los otros esclavos. Esa situación lingüística provoca no sólo una alienación en su interacción social, sino que también impide que tengamos acceso a sus verdaderas confesiones. Con esta estrategia, la historia se centra alrededor del trauma lingüístico de la esclava y la imposibilidad de representarse en la lengua del colonizador”. Sin embargo, -continúa Rivera- “la limitación lingüística no impide que reaccione contra las injusticias desde el mundo lúdico de los sueños centrado en su tradición africana”. De esta manera, en el texto de Arroyo el desconocimiento de la lengua del amo no veda la expresión de una resistencia. Por el contrario, -y en palabras de Rivera- “Arroyo nos devuelve a una de esas zonas inimaginables de la historia cultural y nacional puertorriqueñas”, ofreciendo “visiones alternas de la historia de lo que no pudo preservar la palabra y la escritura”.

La última escritora estudiada por Rivera en su tercer capítulo es Mayra Santos-Febres. Con ella Rivera incursiona en el análisis de la representación literaria de la mujer negra y mulata posterior a la esclavitud y durante “el proceso de integración social al

espacio urbano puertorriqueño.” Su análisis se centra en la novela *Fe en disfraz* (2009), donde se introduce la problemática de la memoria de la esclavitud desde el punto de vista de una “intelectual diaspórica” en la época actual. En este sentido Rivera recalca la inextricable y necesaria correlación “entre la literatura de temática racial del Caribe y Estados Unidos”. En palabras de Santos-Febres citadas por Rivera: “Los escritores negros de los 30 pa acá cuando empezamos a escribir o un poquito antes, siempre pensamos en unas reuniones diaspóricas. La escritura africana no se puede pensar sin la escritura caribeña, no se puede pensar sin la escritura afro-americana...”. En su novela *Fe en disfraz*, Santos Febres retoma la figura de dicha intelectual diaspórica problematizando las tensiones de la protagonista ante la memoria y el sufrimiento de la experiencia de la mujer negra sobre la que investiga y con la cual se identifica. En el cuerpo revestido de la investigadora, Fe Verdejo, se actualiza el dolor sufrido por las mujeres negras pero a la vez se instaure la posibilidad de un movimiento de afirmación vital. Tal como lo explica Rivera, “[l]as heridas abiertas despiertan el dolor del pasado, pero como un gesto necesario para imponerse a la renovación de la memoria racial.” Con la historia final de Santos, Rivera recompone una genealogía de escritoras puertorriqueñas que inscriben y reconstruyen a través de sus obras la memoria real o ficticia de un personaje histórico ausente o silenciado por las narrativas tradicionales nacionales escritas en función de imaginarios míticos y patriarcales de reconciliación y armonía racial.

En el cuarto y último capítulo de su libro –que aquí reseñamos–, Zaira Rivera analiza “la construcción de la masculinidad negra” en las obras *Usmaíl* (1959), de Pedro Juan Soto y *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) de Edgardo Rodríguez Juliá. Tal como lo establece la autora, “[e]n ambas novelas, los cuerpos de los protagonistas funcionan como estructuras imaginarias que articulan el ideal de una masculinidad nacional deseada”. Dicho ideal, en relación al hombre negro, había quedado fuera de las representaciones de la modernidad puertorriqueña postabolucionista, favoreciendo, por el contrario al sujeto criollo o blanco como potencial líder viril ante la amenaza representada por las fuerzas patriarcales e invasoras estadounidenses. Ante estas fuerzas del imaginario social, la novela *Usmaíl* nos presenta la formación y transformación de un niño negro en hombre adulto, que a pesar de apartarse del ideal burgués, criollo y blanquizante imaginado para la nación por los relatos fundacionales modernizadores, afirma una masculinidad otra y resistente capaz de enfrentarse, aunque de forma criminal, vengativa e hipersexualizada, ante “la supremacía del hombre blanco”. Su afirmación de una identidad negra, y no mulata, al final de la novela es, a su vez, según Rivera, una “proclama utópica del tipo de hombría que derrocaría la desesperanza social y cultural del país”, y que permite configurar por medio de la literatura un lugar de autonomía para el hombre negro al interior del territorio nacional.

La novela *La renuncia del héroe Baltasar* de Rodríguez Juliá también traza la emergencia del hombre negro como figura protagonista disidente dentro del panorama colonial en la Isla, en este caso durante el siglo XVIII. Desde la mirada de Juan Cadalso,

un “supuesto historiador” del Siglo XX, se va configurando la emergencia del “héroe Baltasar”, un “nuevo” sujeto negro y letrado, hijo de un esclavo rebelde con el cual se desarticula el imaginario patriarcal criollo de la historiografía “nacional”. Cadalso no solo se vale de crónicas coloniales, sino que también recurre a fuentes literarias y pictóricas para armar su discurso, permitiendo así reconfigurar la imagen del sujeto negro desplazado por la historia oficial. Baltasar, a su vez, al apropiarse del lenguaje del amo colonizador y al comenzar a ocupar espacios anteriormente reservados para los poderes coloniales blancos, desestabiliza contenidos y cuestiona autoridades. En palabras de Rivera, “el protagonista actúa dominado por la pasión de destruir la invención creada de su imagen, y al sacar a la luz lo oculto ejecuta una gesta épica, agresiva y perversa contra los aparatos institucionales del poder colonial.”

A pesar de su rebeldía contra los poderes coloniales, los nuevos protagonistas negros en estas novelas de Soto y Rodríguez Juliá, no logran superar las ansiedades políticas, sociales y culturales inscritas violentamente sobre sus cuerpos sexuados y racializados. Por esta razón, afirma Rivera, “[e]l camino de la liberación política de los personajes erradica la posibilidad del logro que beneficia a la comunidad en sentido colectivo, ya que la confusión mental les impide alcanzar esa meta”. De este modo, añade la autora, “[e]l conjunto de valores inscritos en los cuerpos de Usmaíl y Baltasar revelan un proceso de devaluación de la personalidad negra”.

Como hemos visto, a través de su análisis Rivera contribuye a rastrear los significados ocultos de una contrahistoria crítica y literaria en la cual se rescata o reconstruye una memoria histórica racial por medio de voces que irrumpen en el campo letrado, resquebrajando sus límites. Esta nueva lectura, sustentada por otros textos críticos de autores tanto nacionales como internacionales y diaspóricos, permite reconocer e iluminar la violencia sufrida por los sujetos negros en la Isla, tanto masculinos como femeninos, así como sus silenciadas historias de lucha, sufrimiento y resistencia.

Según el psicoanalista Carl Jung la sombra no es lo opuesto de la luz, sino aquello que hemos rechazado y reprimido y, por lo tanto, no logramos ver. Se compone de nuestros miedos y negaciones tanto individuales como colectivas, pero también de ilimitada energía y creatividad. Leer bajo la sombra del texto es, por consiguiente, un necesario y desafiante encuentro con nuestro lado oculto. Solo si nos acercamos a ella seremos capaces de escuchar esas voces –también nuestras– que irrumpen desde el silencio y nos muestran otras formas de vivir y sobrevivir, de luchar y de resistir.

Ipek A. Celik. *In Permanent Crisis: Ethnicity in Contemporary European Media and Cinema*.
University of Michigan Press, 2015.

Reviewed by
Michael Gott
University of Cincinnati

The “permanent crisis” referenced in the title of Ipek A. Celik’s incisive, timely and thoroughly researched book can be interpreted in (at least two) fundamental ways. The state of crisis in Europe over both the continuing arrival of migrants and refugees and the enduring debates and struggles over the place of minorities in European societies is the primary concern in the films analyzed in the book and indeed central concerns in an ever-growing list of European cinematic productions. The reference to (news) “media” in the title underscores the critical eye that Celik, and the filmmakers in question, place on the media’s role in covering the aforementioned crisis. The second crisis implicit in Celik’s study concerns cinema itself, specifically the pitfalls inherent in the cinematic representation of the lives and images of minorities, migrants, and refugees. The author argues convincingly that while the “politically well-meaning directors” whose films are considered in her text “do point to the limits of minority visibility” in European societies, they nonetheless reproduce “in many different ways but repeatedly, the trope of inescapable victimhood for refugees, migrants, and minorities in Europe” (131). The “permanent crisis” therefore both a socio-political crisis and an accompanying, ongoing artistic one: how does one use cinema in a fashion that adds to social understanding of these issues and calls into question the oversimplified and alarmist coverage of identity and migration in European media? Celik’s adroit close readings of four films from as many different generic categories and nations reveals how the each director attempts –ultimately without success, she argues – to do this in “so many complex ways” (126). The list of films includes a disaster movie, *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006, USA/UK); a thriller, *Caché/Hidden* (Michael Haneke, 2005, France/Austria/Germany/Italy); a documentary drama that is also a road film, *Omiros/Hostage* (Constantine Giannaris, 2005, Greece/Turkey/Austria); and *Gegen die Wand/Head-On* (Fatih Akin, 2004, Germany/Turkey), which Celik reads as a melodrama.

Each film focuses on a “sensational minority-related event” (4) or European insecurity related to migration – riots, population decline, honor killings – and attempts

to use its respective generic conventions to intervene in complex ways in social debates over the historical and geographic implications of those events and their “affective residues” (4). While each film and director can clearly be situated within transnational cinematic categories of production and reception, Celik’s study aims to push past this categorization to consider the “historicity and eventfulness” (7) explored in each film. Herein lies the uniqueness of this work, for as Celik rightly points out, the cinematic production and cinematic scholarship of post-Berlin Wall Europe – “Fortress Europe” with ostensibly sealed external barriers and porous internal ones – has been more attuned to mobility at the expense of temporality and historicity. In a physically borderless Europe, lines are drawn internally and symbolically, with “reference to a temporality of permanent crisis” that relegates the minority events to “non-coevalness and violent eventfulness” (7). The antidote to this proposed by the four films in question is a historicity that lies behind or beyond the event as portrayed in the media. *In Permanent Crisis* moves adeptly between theoretical analysis and social context to uncover this historicity, a feat all the more impressive given the diverse linguistic and national contexts that are covered in the corpus. While transnational in production context and outlook and dealing with what are wider European issues, the films are firmly rooted in their respective national and regional contexts (historical, political, social, mediatic) and Celik’s readings of the historicity of each hinges on very detailed research of the issues surrounding and preceding each case study. The analysis also draws on theory, particularly Badiou’s post-September 11 conception of the “Event,” without being constrained by theory. Celik makes her argument by following the aforementioned historical, social, and media background with convincing close readings of key segments of each film. Particularly notable is an analysis of sound and camera movement in order to demonstrate the author’s contention that Akin’s *Head-On* questions the “terms of visibility” of minority women and minority gender conflicts (114-115). This is but one example of a convincing technical analysis at the service of the author’s wider argument about *Head-On* that “the melodrama undoes both the so-called objective minority reality and authentic minority fiction” (112). In other words, Celik argues that Akin draws on melodrama to suggest that neither media representations nor the realist aesthetics so often privileged in films about refugees, migrants, and minorities can adequately represent the lives and images of those people as individuals or groups.

The chapter about *Head-On* incisively begins with an epigraph in the form of an excerpt from a *Der Spiegel* interview in which an activist is asked by a journalist who misquotes an episode from *Head-On* to interpret the film as an “authentic” ethnographic artifact. This interwoven nature of media representation with filmic text and filmic afterlife is consistently and convincingly brought to the fore in each chapter. This incisive exploration of the imbrication of the media and mediated image that has had such a central role is public discourses on migrants and refugees since the book was released in 2015 marks *In Permanent Crisis* an essential and timely intervention in the

fields of European media studies and cultural studies. Beyond offering a compelling and atypical reading of four transnational films, the book provides an essential introduction to the study of the cultural, social, and historical context of contemporary European refugee, migrant, and minority cinemas. While it covers a relatively small roster of films, the depth of each reading is sure to enrich readers' understanding of numerous other films with similar themes. In this sense it is a welcome and novel addition to an already significant corpus of books on the topic.

Lisa Nalbone. *The Novels of Carmen Conde. Towards an Expression of Feminine Subjectivity.* Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2012. 161 pp. ISBN 978-1-588871-313-2.

Reviewed by
Kathleen Sibbald
McGill University

The first woman elected in 1979 to the notoriously chauvinistic Spanish Royal Academy, Carmen Conde, poet, novelist, dramatist, writer of children's literature, and active literary critic, was a creative force to be reckoned with in Spain throughout the vicissitudes in her life in the years marked by the demise of the monarchy under Alfonso XIII, the Second Republic and the Civil War, and, finally, in the transition to democracy. That said, given Conde's early literary debut in Juan Ramón Jiménez's little magazines *Ley* and *Obra en marcha*, and how she herself characterized the years from 1939-1979 as "Exilio voluntario, y 40 años de aguante con dignidad y valor y obra", it is perhaps small wonder that Conde's introspective poetry has received far more critical attention than her novels. Lisa Nalbone deserves credit indeed not only for being the first to write a full-length study on Conde's eight novels published between 1945 and 2002, but also for presenting her ideas in a thoroughly researched account of Conde's achievement as a novelist at a time when neither women authors nor their female subjects were given equal consideration with their male counterparts.

Not perhaps surprisingly the optic here is decidedly feminist as Nalbone concentrates on Conde's female protagonists' plural searches for independence, satisfaction, and fulfillment (or not) in their individual struggles against fierce patriarchal stereotyping of female behavior concerned, particularly, with desire, domesticity, motherhood, and achieving personal autonomy. Inevitably, interest centers on the main character in each of the chosen novels but, far from applying a single thematic straitjacket, Nalbone's exegesis does allow for Conde's own aging process over the years, both as a woman and as a writer, to take in the inevitable shifts (such as absence and death) in the particular relationship(s) described. Highly structured, this study is divided into three parts that concentrate on: "The Lyric Subject" (with reference to *Vidas contra su espejo*, *En manos del silencio* and *Las oscuras raíces*, which deal with inner conflict, difficult relations within the family, and violent deaths); "The Subject

Transformed” (taking in *La Rambla* and *Creció espesa la yerba*, and particularly interesting for the vivid accounts of middle-age, memory, and reassessing the past); and, perhaps the most interesting, “The Self-Manumitted Subject” (dealing with *Soy la madre*, outlining one character’s idiosyncratic but total commitment to mothering and her gradual liberation from selflessness and martyrdom in a clear movement towards self-realization; and coupled thematically with the complex and enigmatic *Virginia o la calle de balcones*, published posthumously in 2002, which uses dream sequences to good effect to outline a middle-aged woman’s fears about the viability of her relationship with a much younger man). In each case the critical discussion begins with comments on the circumstances of the actual writing of the text and adds a useful review of the contemporary reception of each of the novels. Finally, Nalbone adds a handy *vademecum* for the reader composed of plot summaries of all eight novels, a comprehensive list of works cited, and an index of proper names. The net result is the deciphering of a complex set of images of modern Spanish women driven by an intense desire to break out of the molds of enforced gender bias and/or nominative behavior as Spain simultaneously moves from dictatorship to democracy.

This purely Spanish context is widened by the author’s impressive and international list of readings in contemporary feminist scholarship as she cites a “latitudinous range of writings that crosses centuries and continents, [which] include the advancement or interpretation of feminism in its multiple waves of women” (18). Most of the authors on her list are well-known to those familiar with compulsory graduate school readings in North American universities (e.g. Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Luce Irigaray, Lidia Falcon, Helene Cixous, Adrienne Rich Elaine Showalter, Julia Kristeva, bell hooks and Toril Moi). However, the point here worthy of note is *not* that Nalbone is forcing some hardcore interpretation on Conde’s work but rather is she citing how her *own* rich background serves her in the business of explicating how Conde’s models, both in her literary friendships with other women writers and her reluctance to embrace *a priori* concepts, often produce “models of revised codes of femininity through the negation of what they are not” (19). The point is well-taken. Nalbone wisely does not try to sell Conde as a dedicated *feminist* but rather as a determined narrator of the female condition, fraught, as she herself experienced it, with obstacles and pitfalls. In doing so she pays worthy homage to Conde’s dedication to her art.

Nevertheless, the important issue of for *whom* Conde wrote is not treated in depth here. Her novels have much in them that may be compared to the violent images, histrionic wailing, and blood-and-thunder details of the popular press and certain pot-boilers of their time –in and of itself a detail of interest. While it may be enjoyable to trace “Lacanian undertones” (46) and “Kristevian echoes” the fact remains that Conde very cannily wrote to be read. Further investigation of the archives of Conde’s personal library and letters, diaries, photographs, recordings, and personal papers as well as her own literary corpus that she generously donated to the treasure trove that is the

Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver in Cartagena, Spain and which, as Nalbone rightly remarks, has yet to be fully explored, may well yield more interesting light on the matter.

On all counts, however, this is a piece of serious scholarship deserving of our close attention. If not the last word on Conde's prose works, it will serve to inspire further dialogue on Conde's corpus *as a whole* from even more fruitful points of view.

Enrique García Santo-Tomás. *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco.* Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2015, 363p. ISBN 9788484898818

Reviewed by
Mariona Sánchez Ruiz
Universitat de Girona

La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco se adentra en el estudio de las relaciones literarias entre España e Italia durante el Siglo de Oro, al tiempo que ofrece una nueva perspectiva de la interacción entre ciencia y sátira en el siglo XVII. Tal y como el propio autor indica, “la prosa barroca no se puede apreciar en plenitud de todos sus registros sin conocer los avances en el campo de la ciencia” (14), ahondando entonces en una parcela poco explorada a través del análisis exhaustivo de determinadas obras literarias que facilitan un fértil diálogo entre ficción barroca y práctica científica, y conectando así dos lenguajes aparentemente distantes. El título remite a la relación existente entre la literatura del Barroco y los avances en óptica logrados a lo largo del siglo XVII y en los que Galileo Galilei desempeñó un papel determinante. García Santo-Tomás muestra que la obra de Galileo fue leída por numerosos españoles, que incorporaban sus contenidos a muchas de sus creaciones, constituyendo en aquel momento histórico una práctica novedosa y audaz. Para ello, el autor divide este estudio en tres fases cronológicas: la continuación de la ciencia renacentista, las décadas intermedias del siglo XVII durante el reinado de Felipe IV y, por último, el período de los llamados ‘Novatores’ iniciado hacia 1680.

En la España del siglo XVII la astronomía fue, tras la medicina, la disciplina científica que contó con mayor número de publicaciones. España fue de hecho, junto a Inglaterra, el único país de Europa en divulgar las tesis copernicanas en diferentes ambientes académicos. Durante el reinado de Felipe II se produjo, sin ir más lejos, un cambio significativo: el calendario juliano pasó a sustituirse por el gregoriano, basado este último en las tesis de Copérnico, de manera que la cerrazón y censura que se suele atribuir a Castilla en los siglos XVI y XVII no fue realmente tan acusada. Esto no evitó, sin embargo, que la asimilación y estudio del legado de Galileo (cuya ascendencia copernicana había reconocido abiertamente ya para inicios del XVII), fuese incompleta, distorsionada o en ocasiones simplemente errónea. En cualquier caso, la obra del

astrónomo italiano se convirtió en material narrativo para varias generaciones de escritores, topando en el camino con numerosos prejuicios. La frecuencia de uso cada vez mayor de los anteojos y la llegada del telescopio a España provocaron no pocos recelos, pues las lentes empezaron a considerarse “instrumentos de poder y de progreso” (48). Al mismo tiempo, la condena en 1616 de la teoría heliocéntrica copernicana favoreció de forma paradójica la difusión de la obra del astrónomo italiano en España. El antejo, por su parte, fue motivo de otro tipo de polémica, no solo por lo que simbolizaba como accesorio de creciente prestigio social sino también por las sospechas que generaba en las esferas religiosas. Todos estos parámetros sociales, políticos y culturales se convirtieron en materia novelística, con la materia del cristal como generadora del acto de escritura.

El libro recorre una gran variedad de géneros y piezas. Destaca, por ejemplo, el análisis del apenas conocido poema de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo titulado *Tratado poético de la esfera* (1609), muy ligado aún al modelo tradicional de Johannes de Sacrobosco. Se hace parada también, por ejemplo, en las referencias científicas que aparecen en la obra cervantina, sobre todo en las *Novelas ejemplares*, en la medida en que Cervantes potencia la idea del cristal como manipulador de los sentidos, creencia que se verá reflejada también en autores como Quevedo o Saavedra Fajardo. Destacan también los análisis de poemas concretos de Góngora y a Lope, quienes por lo general adoptaron una actitud cautelosa. Tras muchos de estos textos se percibe el impulso y pujanza de las ciudades más dinámicas de la Península en lo tocante al estudio de la astronomía, como fueron Sevilla, Madrid y Valencia. Y no se debe olvidar, como nos recuerda el autor, el impacto de otro evento histórico que ralentizó la divulgación de lo nuevo: la prohibición por parte de la Junta de Reformación, creada por Felipe IV, de publicar novelas (o comedias) en el Reino de Castilla, desde 1625 hasta 1635, a causa del daño moral que supuestamente infligían en la juventud. No obstante, el estrecho vínculo que mantenía la Península con Italia facilitó la transmisión de ideas a través de la ficción. Enrique García Santo-Tomás subraya igualmente que en este momento histórico se crearon nuevos tipos literarios, como por ejemplo la figura del *virtuoso*, quien consiguió poner a prueba la capacidad de la ficción y el alcance de la censura al tiempo que revelaba los límites de una lengua literaria que debía dar cuenta de la novedad de lo extraño y lo novedoso. Tal fue el caso de Juan de Espina, científico, musicólogo y coleccionista, contemporáneo de Lope y Góngora, y que invirtió su fortuna en un magnífico gabinete de curiosidades (entre ellos un telescopio que se hizo muy famoso), dedicando su vida al servicio de la maravilla y del secreto. Como bien escribe el autor, para mediados del XVII “la sombra de Galileo se proyecta una y otra vez en las letras españolas sin ser aludida explícitamente, a veces desde lo concreto de objetos como su telescopio, a veces desde la mitificación que rodea a su persona” (191). El lector de su siglo, por tanto, debe saber leer entre líneas en las obras de novelistas como Luis Vélez de Guevara, Rodrigo Fernández de Ribera y Antonio Enríquez Gómez, analizados en las páginas que se dedican a este periodo intermedio. Destacan igualmente las secciones

dedicadas a Francisco de Quevedo (que incorporó numerosos temas y léxico del mundo de la ciencia en varias de sus piezas, demostrando una cierta familiaridad con los debates existentes en torno de los avances técnicos de su momento) y a Diego de Saavedra Fajardo, quien hizo uso de numerosas imágenes procedentes del mundo de la óptica (incluyendo el telescopio) en varias de sus *Empresas políticas*. Tras detenerse en determinados ingenios del último tercio del siglo XVII como Francisco Santos y Andrés Dávila y Heredia, el recorrido culmina con un breve análisis de lo que supuso el telescopio como bien doméstico en una serie de pensadores (Benito Jerónimo Feijóo, Diego de Torres Villarroel, Gaspar Melchor de Jovellanos) del siglo XVIII. *La musa refractada* se cierra con una conclusión, una amplia bibliografía y un índice onomástico.

Enrique García Santo-Tomás ha sabido analizar a la perfección los entresijos históricos, políticos, sociales y culturales surgidos a raíz de los avances técnicos de la llamada 'nueva ciencia'. El legado de Galileo y su afamado telescopio se ha ido proyectando a lo largo del tiempo hasta llegar a nuestro presente, como se demuestra a lo largo de este extenso recorrido, que en última instancia nos revela la gran permeabilidad de España a influencias externas en lo referente a la materia científica. Como resultado, *La musa refractada* supone una aportación esencial para unos temas apenas cultivados por el hispanismo áureo.

Notes on Contributors

EDITORS

Jana Evans Braziel earned her Ph.D. in Comparative Literature at the University of Massachusetts-Amherst and later held the Five College Post-Doctoral Fellowship in the Center for Crossroads in the Study of the Americas (CISA) and was Visiting Assistant Professor of Black Studies and English at Amherst College. Before joining the faculty at Miami University, Braziel was Professor of Africana Studies at the University of Cincinnati. Braziel's scholarly and pedagogical interests are American hemispheric literatures and cultures, Caribbean studies, Haitian studies, and the intersections of diaspora, transnational activism, and globalization. Braziel is author of four books: *Duvalier's Ghosts: Race, Diaspora, and U.S. Imperialism in Haitian Literatures* (2010); *Caribbean Genesis: Jamaica Kincaid and the Writing of New Worlds* (2009); *Artists, Performers, and Black Masculinity in the Haitian Diaspora* (2008); and *Diaspora: An Introduction* (2008). Braziel's fifth book "Riding with Death": *Vodou Art and Urban Ecology in the Streets of Port-au-Prince* is currently under review for publication; and she is also completing a new manuscript entitled *All Too Human? Haiti and Human Rights since Aristide*. She has also co-edited five peer-reviewed volumes and published scores of articles and book chapters.

Nicasio Urbina is a Nicaraguan writer, critic and professor. He was born in Buenos Aires, Argentina, in 1958, to Nicaraguan parents. He received his B.A. and his M.S. from Florida International University, and his Ph.D. from Georgetown University. His most recent book is *Poesía reunida 1984-2015*, published in Madrid and México. He has published the books of short stories *Caminar es malo para la salud* (2011) and *El libro de las palabras enajenadas* (1991), and *El ojo el cielo perdido* (1999). Two books of poetry *Sintaxis de un signo* (1995), and *Viajemas* (2009). As literary critic he is the author of *La significación del género: estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato* (1992) and *La estructura de la novela nicaragüense: análisis narratológico* (1996) winner of the Rubén Darío International Literary Award. Prof. Urbina has edited seven books of essays, he has published more than 90 articles on literary criticism, has delivered more than 120 papers at national and international symposia, and contributes articles to several newspapers in Latin America. Currently he is Professor of Spanish American literature at the University of Cincinnati.

ACADEMICS

María Roof is author of numerous articles on Latin American cultural issues, with a focus on contemporary poetry. She edited and translated *Flame in the Air* (2013), a 550-page Spanish-English presentation of poetry by Vidaluz Meneses (Nicaragua), containing extensive interviews with the poet on her life and public activism, especially during the tumultuous 1980s-2000s, along with notes, references, and translations of her four volumes of poetry. Dr. Roof led a team of 20 translators to publish in 2015, *Women's Poems of Protest and Resistance: Honduras (2009-2014)*, poetry written by over 40 writers to protest the 2009 overthrow of the elected president and subsequent (and continuing) severe repression. She is also general editor for a multivolume, bilingual anthology of living women poets in Central America, from best-selling icons to teenaged bloggers. Her recent research includes Central American and Afro-Nicaraguan poetry. She is Associate Professor Emerita at Howard University.

Dawn Duke is Associate Professor of Spanish and Portuguese at the University of Tennessee, Knoxville. She is currently Chair of the Africana Studies Program and faculty in the Latin American and Caribbean Studies Program. She is also a part of the Cinema Studies Program. Her graduate studies were completed at UNICAMP, the University of Guyana, and the University of Pittsburgh where she completed her PhD in 2003. Her research focuses on Afro-Latin American Literature with a special interest in women's writings. Her book, *Literary Passion, Ideological Commitment: Toward a Legacy of Afro-Cuban and Afro-Brazilian Women Writers* (2008) proposes a tradition of Afro-Hispanic and Afro-Brazilian women's writings initiated primarily during the nineteenth century and continuing with ever-increasing success into the twenty-first century. She continues to publish on gender and literature in Brazil, Central America, and the Caribbean.

Kathleen Gysels. Kathleen Gysels is Professor of Literature at Antwerp University (Belgium). Among her recent publications are *Passes et impasses dans le comparatisme postcolonial caribéen: Cinq traverses* (Honoré Champion, 2010) and *Marrane et Marronne: la coécriture réversible d'André et Simone Schwarz-Bart* (Rodopi/ Brill ed. 2014). She has organized several conferences on Léon-G. Damas and has published this year *Black-Label ou les déboires de L.G. Damas*. She is currently working on a second monograph on Léon-G. Damas (2016).

Fernando Valerio-Holguín is a Dominican poet, critic, and John N. Stern Distinguished Professor of Latin American Literature at Colorado State University. He has been invited to lecture and read poetry at universities and institutions such as the Smithsonian Institution, the University of Newcastle-Upon-Tyne, University

of Antwerp, and the Library of Congress, among others. He has published extensively on Latin American popular music, cinema, gastronomy and culture, and literature. He is the author of *Poetics of Coldness: The Narrative of Virgilio Piñera*, and *Post-Modern Banality: Essays on Latin American Cultural Identity*.

Silvia E. Solano.

Filóloga y Magister Litterarum con énfasis en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Costa Rica con la tesis *Identidades étnico-culturales en Los cuatro espejos*, de Quince Duncan (2016). Miembro de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso y de la Red Interdisciplinaria de Estudios del Discurso. Ha participado en diversos congresos internacionales de literatura, lingüística aplicada y análisis crítico del discurso con ponencias en torno a la construcción de identidades y fenómenos como el racismo y el sexismo. Asimismo posee publicaciones sobre dichos temas y análisis literarios de textos latinoamericanos. En conjunto con Jorge Ramírez Caro desarrolla desde hace varios años los proyectos de investigación *El racismo en la literatura costarricense*, *Lectura étnico-cultural* y *Cocorí en boca de sus lectores*. Este último proyecto centra su atención en las polémicas suscitadas en torno a *Cocorí* desde 1983 hasta la fecha y que se han vertido en la prensa, en las redes sociales y en las revistas académicas.

Jorge Ramírez Caro. Poeta, narrador y ensayista colombiano, nacido en San Jacinto, Bolívar, en 1964. Reside en Costa Rica desde 1984. Catedrático de la Universidad Nacional, en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Premiado en narrativa por el Certamen UNA-Palabra: en 1992 con *La máquina de los recuerdos* (EUNA, 1993); en 1997 con *Sombras de antes* (EUNA, 1998) y en el 2004 con *Dudas de olvido* (EUNA, 2005). Premio Editorial Costa Rica en ensayo por su libro *Las cenizas del sentido* (ECR, 2001) y Premio Ateneo de Novela de Valladolid por *Jinete de sombras* (Algaida Editores, 2005). Otras publicaciones: *Los rituales del poder* (EUNA, 1997), *Guía de razonamiento verbal* (AMP, 2000), *Los juegos del duende* (EUNA, 2003), *Cómo diseñar una investigación académica* (Montes de María Editores, 2011 y 2014), *El árbol del bien y del mal* (EUNA, 2015), *Cómo analizar de todo* (EUNA, 2016) y numerosos artículos en revistas especializadas nacionales y extranjeras.

Carlos Castro Jo is writer native of Bluefields, Nicaragua. He teaches Sociology at Clark College in Vancouver, Washington, and, as a sociologist, has published essays in *Organization & Environment*, *The Monthly Review*, and in magazines and newspapers of Nicaragua. He is also the author of the following books: *Al margen de lo visible* (2001), *Insomnios y soliloquios* (2009), *Tambor de pueblo* (2013), *El Pirata Morgan y otros cuentos*, and is the co-author of an anthology of Nicaraguan poetry from the 1980s, *Las cartas sobre la mesa* (2012).

Dr. Sonja Stephenson Watson is an Associate Professor of Spanish and Director of the Women's and Gender Studies Program at the University of Texas at Arlington. Her areas of specialty are Afro-Panamanian Literature, Hispanic Caribbean Literature, and *reggae en español*. Dr. Watson has published articles in the *Afro-Hispanic Review*, the *Cincinnati Romance Review*, the *College Language Association Journal*, the *Latin American and Caribbean Ethnic Studies Journal*, *PALARA*, *Callaloo*, *Hispania*, *alter/nativas: Latin American Cultural Studies Journal* and *LiminaR: Estudios Sociales y Humanísticos*. Her manuscript, *The Politics of Race in Panama: Afro-Hispanic and West Indian Literary Discourses of Contention* (University Press of Florida, 2014), deals with the forging of Afro-Panamanian Identity.

Shelly Jarrett Bromberg is an associate professor and chair of the Department of Spanish and Portuguese at Miami University of Ohio. She has published articles in the *Latin American Literary Review*, *Antipodas* and, most recently, a multimedia essay, "Off the Map: Memorializing Trauma in 21st Century Dominican Identity" for the on-line journal *alter/nativas*. She has a co-edited volume with Edith Clowes, *Area Studies in the Global Age: Community, Place and Identity* (NIUP 2016) along with a chapter "Ten Million Trujillos is All We Are."

CREATIVE WRITING

Achy Obejas. Achy Obejas is the author of the critically acclaimed novels *Ruins*, *Days of Awe* and three other books of fiction. She edited and translated, into English, *Havana Noir*, a collection of crime stories by Cuban writers on and off the island. Her translation, into Spanish, of Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* / *La Breve y Maravillosa Vida de Óscar Wao* was a finalist for Spain's Esther Benítez Translation Prize from the national translator's association. In 2014, she was awarded a USA Ford Fellowship for her writing and translation. She currently serves as the Distinguished Visiting Writer at Mills College in Oakland, Calif. In summer 2016, Mills will debut its low-residency MFA in translation, a program conceived by Achy, which she will co-direct.

Jacqueline Bishop. *The Gymnast & Other Positions* is Jacqueline Bishop's most recent book. She is also the author of the novel, *The River's Song*; and two collections of poems, *Fauna* and *Snapshots from Istanbul*. Her non-fiction books are *My Mother Who Is Me: Life Stories from Jamaican Women in New York* and *Writers Who Paint/Painters Who Write: Three Jamaican Artists*. An accomplished visual artist with exhibitions in Belgium, Morocco, USA and Italy, Ms. Bishop was a 2008-2009 Fulbright Fellow to Morocco; the 2009-2010 UNESCO/Fulbright Fellow; and is a full time Master Teacher in the Liberal Studies Program at New York University.

Sophie Mariñez is a scholar and a professor of French and Spanish at the Borough of Manhattan Community College, City University of New York. Born in France and raised in the Dominican Republic, she has lived in New York City since 1994. She has worked as an actress, a translator, a journalist, and, from 1997 to 2000, a diplomat for the Dominican Republic in Mexico. She holds a Ph.D. in French from The Graduate Center (CUNY), and a M.A. in Liberal Studies with a focus on Dominican-American Identity and Literature from Empire State College (SUNY). As a poet, she writes in French, Spanish and English. Her work has appeared in *Mondes Francophones*, *Small Axe Literary Salon*, and the anthology *Tough Times in America*. These poems are part of a series titled *Sentencia del Infierno/A Sentence from Hell*, concerning the predicament of Haitians and their descendants in the Dominican Republic.

Rito Ramon Aroche. La Habana, 22 de mayo de 1961. Publicó sus primeros poemas en la antología *En las puertas de la ciudad*, Ediciones Extramuros, 1993. Obtuvo mención en el Concurso David de Poesía en 1991, y el premio Abril de Poesía en ese mismo año, así como el Premio de Poesía “La ciudad de las columnas” en 1994, y el premio de Poesía “Luis Rogelio Nogueras” en 1993. En 2006 obtuvo el Premio de Poesía de La Gaceta de Cuba. Libros publicados: *Material Entrañable* (1994), *Puerta Siguierte* (1993), *Cuasi, Volumen II* (1998), *Cuasi, Volumen I* (2002), *Del río que durando se destruye* (2005), *El libro de los colegios reales* (2005), *Andamios* (2007), *Historias que confunden* (2008) y *Una vida magenta* (2013).

Caridad Atencio 14 de febrero de 1963. Poeta, ensayista e investigadora. Licenciada en Filología por la Universidad de la Habana en 1985. Trabaja como investigadora del Centro de Estudios Martianos desde hace 25 años donde ostenta la categoría de investigadora auxiliar. Autora de los poemarios *Los viles aislamientos* (1996) *Letras Cubanas*, *Los poemas desnudos* (1995) Ediciones Mucuglifo, Mérida, Venezuela, (1997) *Reina del mar* editores, Cienfuegos y *Letras Cubanas* (2014), *Umbrías* (1999) *Letras Cubanas* Caridad Atencio, *Los cursos imantados* (2000) Ediciones Unión. *Salinas para el potro* (2001) Ediciones Extramuros, *La Sucesión* (2004)

Editorial *Letras Cubanas*, *Notas a unas notas para L.A.* (2005), Editorial Unión *El libro de los sentidos* (2010), *Letras Cubanas Y de los libros de ensayo: Recepción de Versos sencillos: poesía del metatexto*, Editorial Abril, 2000, *Génesis de la poesía de José Martí*. Editorial Estatal a

Distancia y Centro de Estudios Martianos, 2005, Costa Rica, *Circulaciones al libro póstumo*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005, *De algunos poetas románticos mexicanos en Martí* (2005) Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, *Un espacio de pugna estética*. Ediciones Matanzas, Matanzas, 2006, *La saga crítica de Ismaelillo*. Editorial José Martí. La Habana, 2008, *Del agua refluente: sobre los versos de La*

Edad de Oro, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2011, Los cuadernos de apuntes de José Martí o la legitimación de la escritura, Ediciones Unión, La Habana, 2012 y José Martí: de cómo la poesía encarna en la historia, Centro de Estudios Martianos, 2014. Posee la Distinción por la Cultura Nacional. Ha recibido el Premio Pinos Nuevos en poesía en 1996, el Premio Dador en el año 2000 en ensayo, y el Premio Calendario en ensayo en 1999. Obtuvo asimismo el Premio Razón de ser en 2002. Recibió el Premio Dador del Instituto Cubano del Libro en el género de Poesía durante el año 2002 y el de La Gaceta de Cuba en el 2005. Premio de la Crítica Literaria 2010. Premio Dador de Poesía 2013. Recibió la distinción Gitana Tropical en 2014.

Lisa Allen-Agostini. Lisa Allen-Agostini is the author of the young adult novel *The Chalice Project* (Macmillan Caribbean, 2008), and co-editor of and contributor to the crime fiction anthology *Trinidad Noir* (Akashic Books, 2008). *Swallowing the Sky* (Cane Arrow Press, 2015) is her first collection of poems since self-publishing her chapbook *Something to Say* in 1992. In 2014 she was the inaugural Dame Hilda Bynoe Writer-in-Residence at St George's University, Grenada. Lisa was awarded a Trading Tales historical writing residency in Glasgow in 2014. She was shortlisted for the Hollick Arvon Caribbean Writers Prize (Fiction) in 2013. An award-winning journalist, she has been a reporter and columnist and is now an editor with the *Trinidad and Tobago Guardian*. Lisa is a recipient of a University of the West Indies (UWI) Postgraduate Scholarship and is reading for an MPhil in Interdisciplinary Gender Studies at the Institute of Gender and Development Studies, UWI, St Augustine.

Alejandro Bravo (Granada, Nicaragua, 1953). Poeta, narrador y ensayista. Hijo de Carlos A. Bravo uno de los fundadores de la prosa narrativa de Nicaragua. Estudió Derecho en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN), en la ciudad de León y en esos años dirigió Taller, la revista literaria de los estudiantes de la UNAN. Ha publicado *Tambor con Luna* (1981) y *Merecido Tributo* (1995), *El Mambo es Universal y otros relatos* (1982), *Reina de Corazones* (1994), *Los días del hilo azul* (1995), *Cuentos Escogidos* (1997), *Leyendas Mágicas de Nicaragua* (1999) y *Baile con el diablo* (2010). Ha escrito ensayos, *Literatura, Identidad y Conciencia Nacional* (1998) entre otros. Ha sido director de dos editoriales universitarias, diputado constituyente, funcionario del Sistema de Integración Centroamericana, Director de la Asociación de Municipios de Nicaragua (AMUNIC). Actualmente se desempeña como Asesor del Parlamento Centroamericano en Guatemala.

Reynaldo García Blanco (Sants Spíritus, Cuba, 1962). Coordina el Taller Literario *Aula de Poesía*. Escribe para espacios radiales. Ha publicado entre otros: *Perros blancos de la aurora* (Editorial Oriente, 1994); *Abaixar las velas* (Editorial Oriente, 1994); *Adiós*

naves de Tarsis(Ediciones Vigía, 1995); *Reverso de foto & Dossier* (Casa Editora Abril); *Artefactos* (Oficina del Conservador de la Ciudad, 2001); *Instrucciones para matar a un colibrí*, Ediciones Santiago, 2002 y España, Diputación de Córdoba-Ediciones Unión, 2004); *Acotaciones al libro de las horas muertas de Europa* (Atlanta, Estados Unidos, Ediciones Kairós, 2003, con Rubén Fernández Alonso y Manuel Sosa); *País de bojaldre* (Editorial Letras Cubanas, 2004); *Campos de belleza armada* (Ediciones Unión,2007); *Opus ciudad* (Ediciones Vigía, 2013); *Otros campos de belleza armada* (Premio Milanéz, Ediciones Matanzas, 2014.

Shirley Campbell Barr nació en Costa Rica. Estudió Drama, Literatura y creación literaria en el Conservatorio de Castilla en donde se desempeñó durante seis años como instructora en el Taller de Expresión literaria. Es Antropóloga graduada de la Universidad de Costa Rica. Tomó cursos de posgrado en Feminismo Africano en La Universidad de Zimbabue en Harare y obtuvo una maestría en Cooperación Internacional para el Desarrollo de la Universidad Católica de Santa María y la Fundación Cultural y de Estudios Sociales (CIES). Cuenta con cinco colecciones de poesía y decenas de poesías y artículos publicados en revistas, antologías y periódicos en diversos países. Algunos de sus trabajos han sido traducidos al inglés, al francés y al portugués.

Rei Berroa. Born in Gurabo, Dominican Republic, 1949, is a Dominican-American poet, university professor, literary and cultural critic, and translator living in the United States. He has published more than 25 books of poetry, anthologies, translations, and literary criticism.

Chauvet Bishop. Originally from North Carolina, Chauvet is a licensed massage therapist/ healer, poet, singer, student of life, supporter and lover of art and all things beautiful. She has been blessed with opportunities to perform poetry for audiences in New York City, Connecticut, and Montreal. She has hosted Nuyorican Poets Cafe post slam Open Room giving artists space to shine. Chauvet's passion for healing artists allowed her to serve as the licensed massage therapist for Rivers of Honey featured performers. She continues to be the regular massage therapist for Brooklyn House Party.

REVIEWS

Salvador Mercado Rodríguez obtuvo su doctorado en la Universidad de Maryland, College Park, y es catedrático asociado de español en la Universidad de Denver. Su trabajo de investigación se enfoca en la narrativa latinoamericana contemporánea, con un énfasis en el Caribe hispanohablante. Ha contribuido al estudio de las formas en que se incorpora la música popular a la novela

contemporánea, y ha examinado la intersección de género y raza en narrativas que representan afrodescendientes. Ha publicado: *Novelas bolero: ficciones musicalizadas posnacionales*, San Juan: Isla Negra, 2012; y (con Rita De Maeseneer) *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*, Madrid: Editorial Verbum, 2008.

Julio Quintero es profesor asociado en el Departamento de Lenguas Modernas en Grove City College. Se interesa en la teoría de la imaginación y la representación en la narrativa del siglo diecinueve y veinte en Colombia, Venezuela y Guatemala al igual que en la inclusión de formas innovadoras de enseñanza del español y la cultura hispanoamericana en el salón de clase. En *El poeta en la novela hispanoamericana* (Universidad de Antioquia, 2010) analiza la forma en que las efigies románticas del poeta perviven en la novela desde el modernismo hasta fines del siglo veinte. Su libro *La máquina dictatorial*, en el cual examina nuevas narrativas del dictador, se publicará próximamente. Artículos y reseñas suyas han aparecido en *Hispanic Issues*, *Revista Iberoamericana*, *Revista Hispánica Moderna* e *Hispania*, entre otras.

Teresa Peña Jordán completó su doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Actualmente es profesora adjunta en el Departamento de Literatura Comparada y colabora con el Programa de Estudios de la Mujer y el Género de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. También enseña en el Centro de Estudios Culturales Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Ha publicado en el *Journal of Latin American Studies* y en la *Revista Iberoamericana*, entre otras.

Kay Sibbald (B.A., M.A. Cantab. 1970; M.A. Liverpool, 1970; Ph.D. in Comparative Literature, McGill, 1976) is Professor of Hispanic Studies. Her publications include *María Elena Walsh o "el desafío de la limitación"* (1993), as well as editions of Jorge Guillén's early writings *Hacia "Cántico": Escritos de los años veinte* (1980) and *El hombre y la obra* (1990). She has edited *Guillén at McGill: Essays for A Centenary Celebration* (1996), and *La mujer y el teatro* (2005), and co-edited *T.S. Eliot and Hispanic Modernity* (1994); *A Fair Shake* (1984) and *A Fair Shake Revisited* (1996); *La cultura española de entre siglos (XIX-XX)* (1996); *Ángel Ganivet: "Cartas finlandesas" y un centenario (1898-1998)* (1999); *Ciudades vivas/ciudades muertas: espacios urbanos en la literatura y el folclore hispánicos* (2000); *Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica* (2002); and *Memorias y olvidos: autos y biografías (reales y ficticias) en la cultura hispánica* (2003). Professor Sibbald contributes regularly to European and American scholarly journals on the work of the Spanish Generation of 1927 and contemporary Argentine writers, She has reviewed annually the section "Spanish Studies: Literature 1898-1936" for *The Year's Work in Modern Language Studies* (London) since 1980; and has served as the Canadian correspondent to the *Asociación Internacional de Hispanistas* since 1998. She is currently the Associate Editor of the *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, and member of the Editorial

Boards of Hispanic Journal and Hecho Teatral. Professor Sibbald was the recipient of the H. Noel Fieldhouse Award for Distinguished Teaching in the Faculty of Arts of McGill University in 1999.

Michael Gott, Ph.D. (Assistant Professor of French) teaches courses in French studies and European film. His monograph *French-language Road Cinema: Borders, Diasporas, Migration and "New Europe"*, will be published by Edinburgh University Press in May, 2016. He recently co-edited *Open Roads, Closed Borders: the Contemporary French-Language Road Movie* (Intellect, 2013) and *East, West and Centre: Reframing European Cinema Since 1989* (Edinburgh University Press, 2014).

Lisa Nalbone, Ph.D. Director of Spanish M.A. Program at University of Central Florida. She published the book *The Novels of Carmen Conde: Toward an Expression of Feminine Subjectivity*.

Mariona Sánchez Ruiz. Licenciada en Filología Hispánica y Filología Catalana en la Universitat de Girona. Cursó el Máster de formación de profesorado en la Universitat de Girona. Prepara una Tesis Doctoral, que lleva como título *Los manuscritos de Philippe de Commines en la Secretaría de Estado del Conde Duque de Olivares*, que se presentará en el tiempo de ejecución de la beca FPU, en la que estudia los manuscritos de Philippe de Commines copiados en la Secretaría del Conde Duque de Olivares bajo la dirección de Antonio Hurtado de Mendoza. En los años 2013 - 2016 ha publicado un artículo en la revista *Cuadernos del Aleph*. Este mismo año, además, va a participar en un congreso celebrado en Münster y va a realizar una estancia temporal en Verona para poder acceder a diversas bibliotecas italianas en las que podrá ampliar el material bibliográfico para su tesis. Asimismo, durante el curso 2015-2016 ha ejercido como profesora de Literatura Moderna (Siglos XVIII – XIX) en la Universitat de Girona.