

# CINCINNATI ROMANCE REVIEW

AFRO-HISPANIC SUBJECTIVITIES  
SPECIAL ISSUE EDITED BY  
PATRICIA VALLADARES-RUIZ



A peer-reviewed electronic journal published by  
the Department of Romance Languages and Literatures  
of the University of Cincinnati

VOLUME 30

2011

*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](http://www.cromrev.com)**

*Cincinnati Romance Review*  
Special Issue  
**Afro-Hispanic Subjectivities**  
Volume 30 (2011)

**Guest Editor**

*Patricia Valladares-Ruiz*

**Invited Consultant**

*Beatriz Celaya Carrillo*

**Executive Board**

Spanish and Portuguese Editor:

*María Paz Moreno*

French and Italian Editor:

*Michèle Vialet*

**Composition and layout:**

*Patricia Valladares-Ruiz*

**Cover image:**

Eric Tepe

## External Readers and Consultants

Abraham Acosta  
Daniel Adelstein  
Beatriz de Alba-Koch  
María Auxiliadora Álvarez  
Palmar Álvarez  
Olga Arbeláez  
Mark Bates  
Carmen Benito-Vessels  
Javier Blasco  
Ari Jason Blatt  
Roberto E. Campo  
Elsy Cardona  
Antonio Cortijo Ocaña  
Armelle Crouzières-Ingenthron  
Jed Deppman  
José Domínguez Búrdalo  
Anne Duggan  
Luis Duno-Gottberg  
William Edminston  
Lucía Florido  
Maria Galli Stampino  
Carlos Javier García-Fernández  
Rangira Gallimore  
Randal Garza  
Miguel Gomes  
Cristina González  
Vincent Grégoire  
Germán Gullón  
Julie Hayes  
Polly Hodge  
Raúl Ianes  
Sharon Keefe Ugalde  
David Knutson  
Cheryl Krueger  
Katherine Kurk  
Jeanne Sarah de Larquier  
Michael Lastinger  
Gisèle Lorient-Raymer  
Carlos Mamani  
José María Mantero  
Manuel Martínez  
Ana Merino  
Philippe Met  
Paul Miller  
Luis Millones Figueroa  
Anne Mullen Hohl  
Kirsten Nigro  
Buford Norman  
Valerie Orlando  
Vicente Pérez de León  
Ariane Pfenninger  
Suzanne Pucci  
Blas Puente  
José Santos  
Connie Scarborough  
Carol L. Sherman  
Jonathan Strauss  
Juana Suárez  
Laura Wittman  
Enrique Yepes  
Clarisse Zimra

# *Cincinnati Romance Review*

Volume 30 (2011)

Afro-Hispanic Subjectivities

Special Issue

Edited by Patricia Valladares-Ruiz


## Table of contents

<b>Presentación</b>	1
<i>Patricia Valladares-Ruiz</i> University of Cincinnati	
<b><i>Por el cielo y más allá de Carme Riera: fluctuaciones y fijaciones raciales en un folletín colonialista</i></b>	3
<i>Rosalía Cornejo Parriego</i> University of Ottawa	
<b>(Des)memorias en torno a la esclavitud negra y la abolición: Puerto Rico, siglo XIX</b>	17
<i>María Margarita Flores Collazo</i> Universidad de Puerto Rico en Arecibo	
<b>(A)cercamiento al concepto de la negritud en la literatura afro-colombiana</b>	39
<i>Alain Lavo-Sukam</i> Texas A&M University	
<b>Gabino Ezeiza y su recuperación dentro del imaginario de la identidad nacional argentina</b>	53
<i>Alejandro Solomianski</i> California State University, Los Angeles	

<p><b>“Double Consciousness/Double Bind” in the Poetry of Carmen Colón Pellot and Julia de Burgos</b>  <i>Sonja Stephenson Watson</i>  University of Texas, Arlington</p>	69
<p><b>“The Erotic as Power”: Sexual Agency and the Erotic in the Work of Luz Argentina Chiriboga and Mayra Santos Febres</b>  <i>Dorothy E. Mosby</i>  Mount Holyoke College</p>	83
<p><b>La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres</b>  <i>Zaira Rivera Casellas</i>  Universidad de Puerto Rico, Río Piedras</p>	99
<p><b>Womanism and Social Change in Trinidad Morgades Besari’s <i>Antígona</i> from Equatorial Guinea</b>  <i>Dosinda García Alvite</i>  Denison University</p>	117
<p><b>Racialización y revolución: Las aventuras de Elpidio Valdés</b>  <i>Pedro P. Porbén</i>  Bowling Green University</p>	130
<p><b>El negro como personaje en la narrativa corta venezolana: nudos ficcionales para la construcción de una visión</b>  <i>Steven Bermúdez Antúnez</i>  Universidad del Zulia</p>	150
<p><b>Writing Africans Out of the Racial Hierarchy: Anti-African Sentiment in Post-Revolutionary Mexico</b>  <i>Galadriel Mebera Gerardo</i>  Youngstown State University</p>	172

# Presentación

*Patricia Valladares-Ruiz*  
University of Cincinnati

 En este número especial de *Cincinnati Romance Review* nos hemos propuesto abrir un espacio para nuevas reflexiones sobre la inscripción de subjetividades afrodescendientes en las literaturas y culturas hispanas. En este sentido, las contribuciones de este monográfico delinean un recorrido que se pasea desde la recuperación del pasado esclavista hasta la persistencia de las jerarquías del color en las sociedades contemporáneas, así como el cuestionamiento de los discursos nacionalistas sustentados en el mestizaje cultural y en la convivencia armoniosa de las razas.

Los once ensayos que componen este número monográfico proponen una rica variedad de articulaciones críticas y teóricas como la perspectiva histórica, antropológica, de género, la crítica cultural, el análisis del discurso y la crítica literaria. A partir de este conjunto de plataformas analíticas, se examinan prácticas sexuales disidentes, experiencias migratorias, movimientos políticos y culturales en un amplio repertorio de textos literarios, cinematográficos y documentos históricos. En esta línea, los autores y autoras de estos ensayos han perseguido contribuir con el desarrollo de un debate sobre las complejas intersecciones entre identidades raciales, nacionales, sexuales, y, entre otras, religiosas en el marco del hispanismo. A fin de cuentas, estos gestos se plantean abonar el terreno para futuros diálogos sobre prácticas discursivas en torno a las identidades afrodescendientes en ámbitos geo-culturales como el caribeño, mexicano, ecuatoriano, venezolano, colombiano, argentino, español y ecuatoguineano.

Este número sobre subjetividades afro-hispanas es el resultado de una invitación que me extendiera Carlos Gutiérrez, cuando todavía estaba a cargo de *Cincinnati Romance*

*Review.* Esta iniciativa se inscribe en un proyecto editorial más ambicioso que ha supuesto, entre otros cambios, la transición del anterior formato impreso a su versión electrónica que desde el año 2009 ha asegurado una mayor exposición y difusión de los contenidos de esta revista. Esta empresa ahora cuenta con el impulso de sus nuevas editoras, María Paz Moreno y Michèle Vialet, con quienes estoy igualmente en deuda por el apoyo que me han brindado en la preparación de este monográfico. Finalmente, agradezco la colaboración del comité de evaluadores/as y, más particularmente, la generosa asesoría de Beatriz Celaya a lo largo de todo el proceso editorial.

# Por el cielo y más allá de Carme Riera: fluctuaciones y fijaciones raciales en un folletín colonialista

Rosalía Cornejo Parriego

University of Ottawa

A partir de la década de los noventa se observa una presencia creciente de Cuba en la literatura catalana que, por un lado, como señala Alex Broch, se explica por el sustrato histórico que relaciona a Cataluña con Cuba y, por otro, según indica Galina Bakhtiarova, responde al deseo catalán de “representarse como una nación con lugar propio en la empresa colonial e imperial europea” (39).<sup>1</sup> Precisamente en ese contexto se sitúa *Cap al cel obert*, publicada en 2000 y traducida al castellano con el título *Por el cielo y más allá* (2001), novela con la que la escritora catalana Carme Riera cierra el ciclo que había iniciado en *Dins el darrer blau* (1994, traducida al castellano en 1995 bajo el título *El último azul*).<sup>2</sup> Si la primera obra estaba dedicada a la persecución de criptojudíos mallorquines (los llamados *xuetas* o chuetas) por la Inquisición durante el siglo XVII, la segunda, situada a mediados del XIX y con los movimientos independentistas cubanos de trasfondo, narra la historia de dos ramas descendientes de una de esas familias: la primera, que permaneció en Mallorca, y la segunda, que se asentó en Cuba, donde sus descendientes llegaron a ser potentados negreros.<sup>3</sup> El resultado es, como indica Teresa Valdivieso, un tejido textual denso, un campo intertextual construido “entre las querellas de los mallorquines esclavistas, las conspiraciones familiares y políticas y las muchas intrigas de la metrópoli” (100). Para ello, Riera llevó a cabo una importante labor de documentación histórica inspirándose en el caso real de Ramón Pintó que fundó el Liceo Artístico y

---

<sup>1</sup> Broch se refiere a las siguientes obras: *L'herència de Cuba* (Margarida Aritzeta, 1997), *Living L'Havana* (Ferrant Torrent, 1999), *Estampes de Cuba* (Teresa Costa-Gramunt, 2001), *Davalú o el dolor* (Rafael Argullol, 2001). Bakhtiarova, por su parte, constata esta presencia también en la música, cine y televisión y centra su estudio en la miniserie de televisión *Habanera 1820* (Antoni Verdaguer, 1993) y las novelas *En el mar de les Antilles* (Manel Alonso i Catalá, 1998) y *Habanera: el reencuentro con un oscuro pasado antillano* (Ángeles Dalmau, 1999).

<sup>2</sup> En este artículo se citará de la traducción castellana, *Por el cielo y más allá*.

<sup>3</sup> A pesar del origen mallorquí de la protagonista, los conflictos que se exploran dentro de la novela se centran en la relación entre Cuba y Cataluña. La propia autora señala en una entrevista: “Quería escribir sobre las relaciones entre Mallorca y Cuba, en definitiva, entre Cataluña y Cuba.” (Piñol 34).

Literario de La Habana y fue ejecutado a garrote vil en 1854 por haber participado en una acción secesionista, a pesar de su amistad con José Gutiérrez de la Concha, Capitán General de la isla en ese momento.<sup>4</sup>

El carácter histórico de la novela se combina con su filiación y técnica folletinescas, algo admitido por la escritora, que en una entrevista declara que consideró el folletín como el género más apropiado para una novela del siglo XIX, ya que la literatura de la época era fundamentalmente folletinesca (Piñol 34).<sup>5</sup> Eso explica el componente melodramático de la novela donde, para hacer honor a este género, no faltan el suspense, la trama rocambolesca, las identidades confundidas, las relaciones imposibles ni la polarización moral que clasifica los personajes en villanos y víctimas, y que da lugar a la constante lucha de virtud y maldad y a la persecución de la inocencia (Brook 28; 91).

En *Por el cielo y más allá*, María Forteza emprende viaje a Cuba desde Mallorca (en un barco que, significativamente, se llama El Catalán) para acompañar a su hermana Isabel, que se ha casado por poderes con un pariente lejano. Tras una accidentada travesía en la que muere Isabel por un brote de peste, María llega enferma a La Habana donde en un principio la toman por la difunta. Después de la necesaria anagnórisis se casa con el suegro de su hermana, el señor de Fortaleza, muchos años mayor que ella. La segunda parte de la narración se centra en los debates independistas y anexionistas en los que se encontraba inmersa Cuba y en las intrigas políticas y económicas del Capitán General de la isla que alega un complot y acusa falsamente a María de conspiración. Finalmente, la protagonista será ejecutada a garrote vil, pero la historia de esta heroína, víctima de las tensiones políticas coloniales, pervive en un romance de ciego en su isla natal de Mallorca, romance que deja abierta la posibilidad de que la heroína fuera rescatada en el último momento en un globo aerostático dirigido por un aventurero francés.

La novela de Riera ilustra de forma muy expresiva las transferencias políticas, económicas, culturales e ideológicas entre España y la Cuba colonial. En este trabajo se examinarán dos que son fundamentales: el concepto de limpieza de sangre y el régimen esclavista que, si bien tiene su base de operaciones en la colonia, permitió la construcción de comunidades nacionales y económicas a ambos lados del Atlántico. En el contexto de dichas transferencias y atendiendo a la confluencia de tensiones nacionalistas, raciales y de género, se analizará asimismo la diferente inserción de los

---

<sup>4</sup> Riera ofrece esta información en la Nota final a su novela. En una entrevista con Piñol alude a *España-Cuba, Cuba-España* (1995) de Manuel Moreno Fragnals como una importante fuente de documentación.

<sup>5</sup> Leonardo Romero Tobar considera que desde sus comienzos durante el romanticismo el folletín se ha convertido en un “fenómeno cultural incombustible” (32), aunque en la novela actual se hayan matizado algunos rasgos propios del género como el melodramatismo, y aparezcan al humor y la ironía como recursos de crítica social (34).

personajes judíos y negros en la novela de Riera, prestando especial atención a la dinámica de visibilidad/invisibilidad según afecta a estos dos grupos y que conduce, a su vez, a fijaciones y fluctuaciones identitarias.<sup>6</sup>

En *Por el cielo y más allá* se constata que la cuestión de la limpieza de sangre que desencadenó la tragedia narrada en la anterior novela de Riera, no constituye un capítulo cerrado en la España del siglo XIX. Los Forteza mallorquines viven continuamente la afrenta de ser descendientes de Isabel Tarongi, “quemada en el primer Auto de Fe de 1691 por judaizante convicta y confesa. . .” (38). Las humillantes referencias a sus orígenes manchados, a su condición de chuetas, son un recuerdo constante de su otredad en la isla balear.<sup>7</sup> José Forteza, el padre de María que guarda la memoria de los abusos a sus antepasados, aunque durante gran parte de su vida ha callado, es plenamente consciente de que la historia sigue marcando la vida de su familia. Por eso, cuando contempla que su hija María ingrese en una orden religiosa, sabe que “debido a sus orígenes infamantes, la hubieran hecho profesar en un convento lejano sin permitirle volver a pisar su isla” (38).<sup>8</sup>

Por otra parte, el antepasado que tratando de huir de sus orígenes abandona Mallorca y desembarca en Cuba, lo hace, no con el apellido de Forteza, que hubiera delatado su condición de chueta, sino con el de Fortaleza, y no desvela su procedencia conversa más que en sus últimas voluntades.<sup>9</sup> Este ocultamiento responde al hecho de que el anti-semitismo y la jerarquización implícita en la dualidad cristiano viejo/cristiano nuevo no se circunscribe a la metrópoli, sino que viaja a la colonia. La actitud de Matilde, la cuñada beata de María, que se ufana abiertamente de ser cristiana vieja (216),

---

<sup>6</sup> Soy consciente de la diferencia entre judío y converso (practicante de la religión judía frente a practicante de la religión católica) que enfatizan algunos estudiosos, como Yirmiyahu Yovel. Pero incluso Yovel reconoce que muchos conversos se veían a sí mismos y eran vistos por los demás como judíos (174-175). Utilizo el término de judío en ese sentido amplio.

<sup>7</sup> En palabras de Riera: “Escribí *Dins el darrer blau* y su pseudocontinuación *Cap al cel obert* para poder investigar sobre una cuestión que desde pequeña me había llamado la atención: ¿Por qué en Mallorca una minoría de ciudadanos, denominados xuetes, era sistemáticamente humillada? ¿Por qué las personas que llevaban determinados apellidos eran consideradas diferentes y en consecuencia marginadas? ¿Por qué hasta a finales de los años ochenta algunos mallorquines descendientes de los conversos pidieron a los tribunales un cambio de apellidos? ¿De dónde provenía tanto rechazo? Para poder contestar a esas preguntas escribí *Dins el darrer blau*” (“¿Por qué novelas históricas?”). Renée Levine Melammed confirma esta marginación existente todavía en la primera mitad del siglo XX (140-141). Recuérdese también el tratamiento de los chuetas en *Primera memoria* (1959) de Ana María Matute.

<sup>8</sup> La limpieza de sangre constituyó un requisito imprescindible para acceder a cualquier cargo público, universidad, orden religiosa o militar y el demostrar que se era cristiano viejo se convirtió en una verdadera obsesión nacional (Rozenberg 17). Según Danielle Rozenberg, en Mallorca, los descendientes de conversos no pudieron acceder a los seminarios sacerdotales hasta 1882 y alude a que todavía hubo un caso alrededor de 1950 en que se negó a una joven la entrada en un convento en Palma (19).

<sup>9</sup> En Mallorca se hablaba de quince linajes judíos, cuyos apellidos eran conocidos de todos: Aguiló, Bonnín, Cortés, Forteza, Fuster, Martí, Miró, Picó, Piña, Pomar, Segura, Tarongi, Valentí, Valleriola y Valls (Rozenberg 18).

la existencia de unos pájaros en Cuba que se llaman “judíos”, porque “arramblan con todo” (142), y, principalmente, la temida fe de bautismo donde quedaban registrados los orígenes infames, y que también se requería en la colonia, son sólo algunas muestras del trasplante del concepto de limpieza de sangre a Cuba. De hecho, cuando en un primer momento, María considera ingresar en un convento cubano, su futuro marido sabe que podían rechazarla por sus orígenes conversos (166), expresando un claro paralelismo entre los reparos del padre de María en Mallorca y de su marido en La Habana.

Para el señor de Fortaleza la llegada de esta lejana pariente, que acabará por convertirse en su esposa, constituye una oportunidad para explorar sus raíces e intentar recuperar la memoria borrada. Más aún, su conocimiento del trato humillante que habían recibido sus familiares mallorquines le impulsa a procurarse, léase comprarse, un título de marqués (hay que tener en cuenta que los títulos nobiliarios habían estado reservados a los cristianos viejos), porque “El marquesado acreditaría que descendían de personas limpias de sangre, pese a que sus antepasados hubieran sido quemados en la hoguera” (280). Irónicamente será este intento el que acelere la tragedia cuando el corrupto Capitán General invoque los orígenes judíos de los Fortaleza, la falsificación de su nombre y de sus certificados de linaje limpio (402), para sellar la condena a muerte de María.

La jerarquía racial que impera en la sociedad colonial y que prohíbe, por ejemplo, los matrimonios interraciales, no puede desvincularse de la obsesión con la pureza de sangre que había marcado la cultura peninsular hasta el punto de erigirse como requisito esencial de españolidad (Martínez Alier 6). Sin embargo, las características demográficas cubanas hacen que el miedo predominante en la colonia no sea, a diferencia de en la metrópoli, el miedo al judío, sino el miedo al negro. Según veremos más adelante, una razón obvia para esta preponderancia es la invisibilidad física del judío, que le permite camuflar sus orígenes, frente a la imposibilidad del negro de hacer lo mismo. Eso explica la inserción de María en Cuba como miembro de la élite colonial a pesar de sus orígenes “manchados”.

No obstante, también es cierto que el temor que se respira en la novela de Riera, si bien va íntimamente vinculado a la historia española de siglos previos, obedece asimismo a unos motivos muy específicos relacionados con el momento histórico en que se desenvuelve la trama. A mediados del siglo XIX, un momento en que se está fraguando el movimiento independentista, se debate la anexión a Estados Unidos, se acusa la intervención británica para la abolición de la esclavitud, se producen revueltas raciales y está muy presente lo acontecido durante la revolución haitiana (la primera república negra que se independizó en 1804) –aspectos históricos todos ellos representados en la novela– la élite cubana observa atemorizada la superioridad

numérica de la población negra, según expresa el narrador de *Por el cielo y más allá*.<sup>10</sup> En referencia a los datos del último censo, leemos: “la isla de Cuba . . . contaba con una población de un millón siete mil doscientas sesenta y cuatro almas. A pesar de que para algunos los negros no la tuvieran, también habían sido incluidos en el cómputo y por primera vez sobrepasaban a los blancos en casi doscientos mil” (240-241). A la hora de debatir la construcción de una identidad nacional propia para Cuba y su independencia, la “cuestión negra” constituye un grave problema, según constata un miembro del Liceo: “A mayor número de negros, más necesaria se hace la protección de la metrópoli. A más negros, más soldados, más ejército, más control . . . ¿No han pensado nunca hasta qué punto somos esclavos de nuestros esclavos?” (242). De ahí que otro personaje afirme: “Solamente una república de hombres blancos es viable. Por eso hay que deshacerse de los negros, devolverlos todos a África” (248). Son evidentes los ecos intertextuales de ideólogos como Francisco de Arango y Parreño y José Antonio Saco (a Saco se le menciona expresamente en la novela [251]) que, como señala Inés Martiatu Terry, “soñaron siempre con blanquear la isla, enfatizando el ‘miedo al negro’ y la no aceptación de los africanos y sus descendientes como cubanos”. Con los lemas de Saco de “Blanquear, blanquear y después hacernos respetar” y “Cuba sería blanca y podría comenzar a ser cubana”, se trataba, continúa la citada crítica, “de excluir al negro de cualquier posible proyecto nacional”. *Por el cielo y más allá* capta claramente ese temor palpable a la africanización de Cuba, que algunos sectores consideraban incompatible con su proyecto de nación.<sup>11</sup>

Las implicaciones de la esclavitud no se limitaban, sin embargo, al propósito nacionalista cubano, sino que poseían fuertes repercusiones para otro que se desarrollaba al otro lado del Atlántico: el nacionalismo catalán. La propia Riera afirma que “Quería abordar . . . el proceso de independencia cubano, y ver cómo ese nacionalismo se relacionaba con el catalán” (Piñol 34), de ahí su frecuente vinculación

---

<sup>10</sup> De hecho aparece en *Por el cielo y más allá* un personaje que relata muy gráficamente los horrores sufridos por su familia durante la revolución haitiana: “Se levantaron cuando la revuelta y mataron a todos los blancos que había en la casa: a mi padre, a mis cinco hermanos, al administrador, al capataz, al médico . . . Antes les obligaron a comerse los excrementos de la negrada. Después, atados de pies y manos, les pusieron sobre un banco de carpintero, donde les aserraron brazos y piernas y a hachazos, les rompieron el espinazo. Sus cabezas fueron colgadas de los árboles y sus miembros esparcidos para que los devoraran las alimañas” (300-301).

<sup>11</sup> Martiatu Terry sintetiza las tensiones entre varios sectores del siguiente modo: “Una burguesía ilustrada, quizá la más culta de América en aquellos momentos, se debate entre el miedo al negro (a la repetición de los hechos acaecidos durante la revolución haitiana) y sus ansias separatistas. Se abroga el derecho de pensar la nación desde sus cenáculos de hombres ricos e intelectuales. Desde otros sectores se piensa una nación diferente e inclusiva, capaz de resolver las contradicciones que presenta la esclavitud en el seno de la sociedad cubana de entonces. Frente a las frecuentes y cada vez más violentas rebeliones de esclavos, las conspiraciones antiesclavistas como la del moreno libre José Antonio Aponte ya se planteaba no solamente la abolición de la esclavitud sino la separación de la metrópoli en fecha tan temprana como 1812”. Para el contexto histórico, literario y cultural de la Cuba decimonónica véase William Luis.

narrativa en *Por el cielo y más allá*. Nos encontramos con personajes cubanos como Gabriel de Fortaleza que viajan a Cataluña donde se ven involucrados en debates nacionalistas en los que se cita el famoso discurso de Prim pronunciado en el congreso en 1851: “¿Los catalanes son españoles? ¿Son nuestros colonos o nuestros esclavos? Sepamos lo que son: dad el lenitivo o la muerte pero que cese la agonía. Si son españoles, devolvedles las garantías que son suyas, que tienen derecho a usar de ellas, porque las han conquistado con su sangre” (261). Otros (Albertí) afirman simultáneamente su identidad catalana y su postura a favor de la independencia (230). El activismo de los nacionalistas catalanes en Cuba hace incluso temer a algunos un alzamiento conjunto de Cuba y Cataluña (414). Es decir, la novela expresa muy acertadamente la vinculación de estos dos proyectos nacionalistas, llegando a establecerse un paralelo entre la situación de Cataluña y Cuba, “colonias” ambas de la metrópoli. Evidentemente la inserción del discurso de Prim con la pregunta retórica que conceptualiza metafóricamente a los catalanes como posibles esclavos no deja de ser irónica en una novela ambientada en un contexto esclavista real.

No obstante, la vinculación del nacionalismo catalán y cubano no se limita a las transferencias ideológicas y políticas, sino que adquiere una manifestación material muy evidente: la circulación del capital que produce el sistema esclavista cubano y que posibilita la conversión de Cataluña en una nación próspera. *Por el cielo y más allá* detalla, en primer lugar, lo ventajoso que resultó la combinación de política matrimonial y el comercio de esclavos para la familia Fortaleza, algo habitual como señala Bakhtiarova: “En el siglo XIX, la trata de esclavos se veía como una transacción comercial normal y los matrimonios concertados en beneficio de la capitalización constituían una práctica socioeconómica aceptada en la creciente sociedad capitalista catalana” (44). A su llegada a Cuba, el padre del señor de Fortaleza se casa con un dama de Sitges y se inicia en el comercio de esclavos de la mano de su suegro y, como consecuencia: “Los Fortaleza consolidaron su fortuna, como tantos otros emigrantes, con extraordinaria celeridad, porque la compra-venta de ébano les reportó grandes beneficios” (219). La novela alude asimismo a la inversión en Cataluña de las fortunas hechas en Cuba (299), y es bien sabido que estas fortunas permitieron, por ejemplo, la construcción del primer ferrocarril de España en 1848 y la creación de destacadas instituciones financieras catalanas (Bakhtiarova 41-42). De hecho, la narración se hace eco de las opiniones catalanas que consideran la superioridad de Cataluña frente al resto de la Península: “la verdadera fábrica de España, la única locomotora de la que disponía aquella nación de apostólicos retrógrados, de inquisidores ultramontanos, que marcharía siempre en el furgón de cola de Europa” (262). *Por el cielo y más allá* subraya, de esto modo, que la participación de Cataluña en la empresa colonial permitió su modernidad y confirma, con Paul Gilroy, el indisoluble vínculo entre modernidad, nacionalismo y racismo. En *Blackening Europe*, Gilroy señala: “We must find the courage to reflect on the history of political nationalism that has been entangled with the ideas of race, culture, and civilization, and to understand how Europe’s imperial and colonial dominance brought

racisms and nationalisms together in ways that still impact upon present conditions” (xvii-xviii).<sup>12</sup> La propia Riera afirma que “[e]l proceso de industrialización de Cataluña viene de Cuba. Muchos de los que allí hicieron grandes fortunas contribuyeron luego aquí a hacer la Cataluña moderna” (Piñol 34), y en su “Nota” final alude a la “absoluta desmemoria” del presente que quiere contrarrestar con una novela que enfatice precisamente la relación entre la esclavitud y la riqueza catalana y vasca: “No hace tanto que fuimos emigrantes y también negreros. La Cataluña ‘rica i plena’ y el industrializado País Vasco, por ejemplo, se levantaron, en gran parte, con capital proveniente de los ingenios esclavistas, y aunque no nos guste, quizá el hecho de reconocerlo nos permitiría ser más generosos y tolerantes con los inmigrantes, con cuantos son diferentes o, simplemente, no piensan lo mismo que nosotros” (452).

Indudablemente *Por el cielo y más allá* documenta muchos de los horrores de la esclavitud e insta a sus lectores a recordar la conexión entre la prosperidad y modernidad catalanas y el tráfico de esclavos. Sin embargo, la novela de Riera está asimismo impregnada de “africanismo”, concepto acuñado por Toni Morrison en *Playing in the Dark*, para denominar la red de discursos que han construido al negro y la negritud desde una visión eurocéntrica (7). En *Por el cielo y más allá* los personajes negros proporcionan el decorado colonial, el color local, y su “gramática de representación”, para recurrir a la expresión de Stuart Hall (251), no escapa a lo estereotípico. Se mencionan los conjuros, las supersticiones y los brebajes de las negras, el sonido de los tambores (384-385), la nodriza que abre los ojos como sartenes, que “adora” a los hijos del amo que crió (271; 368) y que tanto recuerda la figura estereotipada de la “mammie” del cine; se ofrecen continuas referencias a las formas exuberantes de las negras y las mulatas (“el mejor invento catalán” [435]) y su condición de objetos sexuales para el esparcimiento de las élites coloniales (incluidos los Fortaleza), marcando siempre la distancia “moral” entre mujeres blancas y negras.<sup>13</sup> Tampoco falta la infantilización de los esclavos. Así leemos que cuando despiden a la esclava Felicitas del servicio de María, ésta, “Acostumbrada a su compañía, echaba en falta sobre todo sus estallidos de risa y aquel pasar en cuestión de segundos de la pena a la alegría, a pegar saltos y a batir palmas, como hacían los niños” (223).

Podría decirse que la novela de Riera sigue un paradigma colonialista de representación, cuya aspiración es, según Ella Shohat, iniciar al espectador occidental en una cultura desconocida (54). En efecto, cuando María llega a Cuba, es su mirada la que

---

<sup>12</sup> En la misma línea, Anne McClintock afirma que el imperialismo y la invención de la raza constituyen dos pilares fundamentales de la modernidad industrial de Occidente (5).

<sup>13</sup> Del señor de Fortaleza se nos dice, por ejemplo: “Entre la larga lista de las que había poseído, sólo las negras, que además solían ser de su propiedad, aceptaban sin remilgos las obscenidades que le apeteciera soltar. Con las blancas, perteneciesen o no a la categoría de las honradas, e incluso con las mulatas, había tenido que llevar mucho cuidado y no se había atrevido siquiera a pronunciar ciertas palabras” (171).

va descubriendo la sociedad colonial cubana, con un especial énfasis en el descubrimiento del mundo negro, absolutamente nuevo para ella, prestando una atención muy concreta a la diferencia corporal. Al iniciarse su recuperación tras el viaje, lo primero que ve María al despertar es a la joven negra Felicitas, que se convierte en una especie de informante nativa que la introduce en el mundo de las relaciones amos-esclavos, y a la que contempla “desconcertada, nunca había visto de cerca alguien tan oscuro” (82). En otro momento se vuelve a insistir en la percepción de la diferencia física: “Le pasó una mano por los cabellos y notó unos rizos espesos, de tacto nada suave, arañándole la palma de la mano” (222). En sus recorridos por la isla, María va descubriendo asimismo la brutalidad de la esclavitud, ilustrada muy gráficamente, por ejemplo, mediante los cadáveres mutilados de los cimarrones (142).

En su estudio de películas colonialistas, Shohat constata que éstas eliminan la posibilidad de una interacción dialógica entre Occidente y Oriente, además de presentar a este último carente de un papel histórico o narrativo activo y convertido en objeto de estudio y espectáculo (56). Si bien no trata la relación Oriente-Occidente, *Por el cielo y más allá* reproduce esta misma dinámica colonialista al relegar a los personajes negros a los márgenes narrativos mientras María de Fortaleza y los hombres que la rodean, todos ellos miembros de la élite isleña, ocupan el centro del mismo modo que también poseen el poder político, económico y social. Lo más significativo es, sin duda, la carencia de protagonismo y, sobre todo, de voz, con mínimas excepciones, de los personajes negros, algo notado por Kathleen Glenn en su reseña de la novela, con lo cual se elimina toda posibilidad de diálogo entre el grupo hegemónico y el subalterno. De hecho, para Glenn esta narración, donde sólo se oyen las voces dominantes y los negros están condenados al silencio, plantea importantes preguntas sobre autoridad, apropiación y el derecho a hablar por el otro (347). A pesar de que la autora se documentó exhaustivamente sobre la Cuba decimonónica y alude en su novela a los horrores de la esclavitud (el maltrato físico, el castigo que les esperaba a los esclavos que intentaban huir, el abuso sexual de las esclavas, incluido el incestuoso, etc.),<sup>14</sup> la representación de los esclavos no supera los límites costumbristas que convierten a la población negra en objeto de observación, estableciendo un claro paralelismo entre los márgenes sociales y los narrativos.

El protagonismo indiscutible le pertenece a María de Fortaleza, la heroína virtuosa. Para Peter Brooks, la admiración de la virtud, a menudo representada por una joven, acompañada de la persecución de la inocencia y la lucha de entidades morales y fuerzas opuestas, constituye el elemento clave del melodrama que nutre el género folletinesco (32). De hecho, se podría pensar que esta exigencia es la que llevó a Riera a transformar la figura histórica de Ramón Pintó en la que se inspiró en un personaje

---

<sup>14</sup> De hecho, el peligro de incesto acecha a los hijos ilegítimos de los amos, como es el caso de Felicitas, hija del señor de Fortaleza y que es acosada sexualmente por uno de sus hermanos de padre.

femenino en la novela. María es la mujer blanca, joven, devota esposa, madre amante que quiere proteger a su hijo a toda costa, bondadosa con los esclavos, íntegra, inteligente, poeta incipiente y capaz de enfrentarse a las autoridades corruptas, aunque esto le cueste la vida (y para colmo se llama María). Con respecto a los esclavos es ella quien siempre ocupa un lugar hegemónico en escenas que recuerdan tantas imágenes coloniales de la benevolencia del colonizador y la gratitud del colonizado o subalterno: “Uno por uno, los esclavos domésticos le besaron la mano y ella los bendijo” (137); “Felicitas, que se había arrodillado junto a su cama, con la cabeza entre las manos, parecía querer protegerse de posibles golpes. La señora procuraba consolarla” (222). Pero la brecha que se establece entre ella y los hombres y mujeres negros, representados siempre como sirvientes y/o objetos sexuales e inevitablemente subordinados a la mujer blanca, es infranqueable.

El papel narrativo de María nos remite, de forma inevitable, a la doble posición de la mujer blanca en el mundo colonial donde, dada la intersección de los discursos coloniales y de género, ocupa simultáneamente el centro y la periferia. Como afirma Shoat:

A Western woman, in these narratives, exists in a relation of subordination to Western man and in a relation of domination toward ‘non-Western’ men and women. This textual relationality homologizes the historical positioning of colonial women who have played, albeit with a difference, an oppressive role toward colonized people (both men and women), at times actively perpetuating the legacy of Empire. . . In many films colonial women become the instrument of the White male vision, and are thus granted a gaze more powerful than that not only of non-Western women but also of non-Western men. (63)

Si, por un lado, la mujer blanca se encuentra subordinada al hombre occidental, por otro, ocupa una posición hegemónica respecto a los hombres y las mujeres colonizados y colabora en la construcción y mantenimiento del imperio, algo que también confirma Laura Donaldson en *Decolonizing Feminisms*, al señalar la dualidad de las mujeres blancas como “colonized patriarchal objects and colonizing race-privileged subjects” (6). En el caso de la protagonista de *Por el cielo y más allá*, observamos que si en un primer momento le repugna el origen de la fortuna de su marido (la trata de esclavos), pronto lo acepta como inevitable y pasa a representar de forma intachable su papel privilegiado de dama colonial: “La naturalidad con la que el señor de Fortaleza se refería a la procedencia de su fortuna impidió que María manifestara su sorpresa. . . . Pero pronto acabó por aceptar sin reparos que esta inversión constituía una de las partes más sólidas e irrenunciables del capital de los Fortaleza” (220). No queda duda de que el colonialismo es un asunto de familia.

Shohat ha acuñado el concepto “nostalgia-for-empire (liberal) films which foreground a female protagonist, presumably appealing to feminist codes, while reproducing colonialist narrative and cinematic power arrangements” (64). Esta dualidad que la citada crítica observa en ciertas películas se aprecia asimismo en la novela de Riera, ya que conviven el paradigma narrativo y el régimen visual colonialistas y la representación de las barreras sociales y culturales a las que se enfrentaban la mujer decimonónica y, en concreto, las llamadas literatas. En ese sentido, se narra la resistencia de algunos socios del Liceo Artístico de La Habana a que María de Fortaleza lea sus poemas en esta institución tradicionalmente masculina y se reproducen los comentarios despectivos sobre las poetisas (228-232).<sup>15</sup>

En una entrevista, Riera afirma que no ha eludido el tema de los catalanes que hicieron fortuna participando en el comercio de esclavos, pero confiesa asimismo que: “. . . no quería hacer ‘La cabaña del tío Tom’. El tema del esclavismo es delicado porque puedes caer en lo lacrimógeno. Yo he querido reflejar que los jóvenes cubanos, las gentes bienpensantes, eran antiesclavistas, pero en cambio tenían esclavos. Es una paradoja. Eran partidarios de que Cuba se liberase de la metrópoli, pero no estaban a favor de la liberación de los esclavos” (Piñol 34).<sup>16</sup> Sin contar la paradoja de elegir de forma deliberada el género folletinesco, pero rechazar lo lacrimógeno, cuando el exceso sentimental es consustancial al folletín, en *Por el cielo y más allá* se plasma, según se ha visto otra que, irónicamente, es paralela a la que Riera constata en la citada entrevista: su denuncia del esclavismo no conlleva la liberación de la voz narrativa de los esclavos.

Las paradojas que se plasman en esta novela, no terminan, sin embargo, ahí. Destaca entre éstas, la mencionada marginalidad y fijación narrativas del colectivo negro frente a la fluidez identitaria de la que gozan los personajes judíos. El caso más evidente es el de María, la protagonista chueta, marginada en Mallorca, pero que en Cuba pasa a ocupar la posición de la dama blanca colonial que incluso posee esclavas negras. De hecho, y dado que nos hemos referido a María a la vez como blanca y judía, surge una pregunta que ya plantea Sander Gilman en *The Jew's Body*: ¿son blancos los judíos? Basándose en la representación similar de estos dos grupos a largo de la historia, y remitiéndose a los tratados etnológicos de finales del siglo XIX y a ciertas imágenes raciales (“For Jews bear the salient stigma of the black skin of the syphilitic . . .” [99]), Gilman concluye que dominaba la creencia de que los judíos era negros o por lo menos, morenos (““swarthy”” [171]), lo que se traducía en una patologización similar de ambos (172). Matthew Frye Jakobson, en cambio, habla muy acertadamente de la “blancura

---

<sup>15</sup> Para la situación de la mujer escritora decimonónica, puede leerse la sarcástica “Carta a Eduarda” de Rosalía de Castro. Véase también Alda Blanco y el ya clásico *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar.

<sup>16</sup> Resulta irónico que la novela de Riera le recuerde a Glenn, precisamente, *La cabaña del tío Tom*: “The image of Harriet Beecher Stowe’s *Uncle Tom’s Cabin*, which condemns slavery even as it reproduces racial stereotypes, springs to mind” (347).

condicional judía” (“probationary whiteness” [174]), y respondiendo a Gilman afirma que la pregunta crucial no es si son blancos o no, y en qué medida, sino cómo los judíos han podido ser simultáneamente blancos y Otros (176). Si bien Jakobson se refiere a los judíos en el contexto estadounidense, donde históricamente han compartido su condición de “blancos condicionales” con italianos, irlandeses y griegos (174), por ejemplo, y han pasado de ser una raza diferenciada a ser considerados blancos (pudieron entrar en el país y convertirse en ciudadanos a partir de 1790), la situación de los conversos españoles ofrece un claro paralelismo como explora Yirmiyahu Yovel en su excelente estudio *The Other Within*. Hablando de los conversos en términos religiosos, aunque las fronteras entre raza, religión y nación siempre han sido extremadamente frágiles y ambiguas, Yovel recuerda que estos eran supuestamente cristianos (habían sido bautizados), lo cual no impedía que también fueran el Otro, lo que Yovel denomina el “Otro interno”. En el caso de los chuetas, su otredad se ha mantenido a través de los siglos como reflejan los comentarios de los mallorquines a propósito de María Forteza: “¡Hace bien su familia en deshacerse de esta local! . . . ¡Es inútil, los *xuetas* no son como los demás! . . .” (*Por el cielo* 68).

No hay duda de que negros y judíos han ocupado en muchos casos el mismo espacio periférico, marginal. En el contexto de la Cuba decimonónica, Verena Martínez-Alier cita, por ejemplo, el testimonio de un joven que afirma que “his entire family has always been regarded, held and reputed as White, free of any bad race of negroes, mulattos, Jews or new converts” (15). Sin embargo, lo cierto es que existe una cuestión de visibilidad e invisibilidad que separa a estos dos grupos. Dado lo que Jakobson califica de “fundamental instability of Jewishness as racial difference” (176), inestabilidad motivada en parte por rasgos fisiológicos menos visibles, el judío posee una mayor facilidad para hacerse pasar por blanco e integrarse en el grupo dominante.<sup>17</sup> De ahí que en *Por el cielo y más allá*, la protagonista y su familia puedan ocultar sus orígenes “manchados”. Frente a los descendientes de judíos que pueden alterar o cambiarse los apellidos delatores, fabricarse un escudo a partir de una genealogía inventada, como hace el padre del señor de Fortaleza (164), y además purificar la sangre mediante el enriquecimiento, la piel negra es imposible de borrar o blanquear en el contexto de la esclavitud. Estamos por tanto, ante un problema fundamental de (in)visibilidad que posiciona a estos dos Otros, los negros y los judíos, de forma muy distinta, en función de la posibilidad o no de ocultar su otredad. En el caso de María de Fortaleza, se necesita un simbólico acto de “sacarla del armario”—por medio del certificado de nacimiento y los informes de personas conocedoras de los autos de fe que

---

<sup>17</sup> Para un excelente estudio sobre el fenómeno de “passing”, aunque no referido específicamente a los judíos, véase Elaine Ginsberg. En su opinión, “Passing is also about the boundaries established between the seen and the unseen identity categories and about the individual and cultural anxieties induced by boundary crossing. Finally, passing is about specularity: the visible and the invisible, the seen and the unseen” (2).

sufrieron su antepasados (402; 426)– para convertirla de nuevo en Otra.<sup>18</sup> Es decir, si en Mallorca María se encontraba en los márgenes sociales, en La Habana pasa a ocupar el centro frente a un colectivo negro subordinado que claramente se ubica en la periferia en/de esta narración colonialista. Sin embargo, las tensiones nacionalistas, las tortuosas relaciones entre la colonia y la metrópoli y la corrupción del Capitán General, provocan que se acuse a la protagonista de conspiración independentista (los poemas amorosos dedicados a su marido son releídos como poemas revolucionarios), invocando sus orígenes infames para confirmar su condena y acelerar su ejecución. Es entonces cuando comienzan a “verla” como Otra en Cuba. El Capitán General percibe la “soberbia claramente judaica” de la condenada (438), e incluso vincula su identidad judía a la causa independentista: “era judía y los judíos no tenían patria. Cuba era su Sepharat” (422). En ese momento de cambio de las circunstancias históricas, de amenaza del cuerpo político (y, por supuesto, de los intereses económicos personales del Capitán General) es cuando se juega la baza de la diferencia racial y se ve a María como judía, confirmando el componente conceptual y de percepción que constituyen la noción de raza (Jakobson 173).<sup>19</sup>

*Por el cielo y más allá* se articula en torno a múltiples manifestaciones de la dinámica de centro-periferia y Yo-Otro, reflejando la fundamental inestabilidad y fluctuación de esta relación. La novela explora las tensiones y transferencias entre la metrópoli (centro) y la colonia (periferia), pero también la relación entre el nacionalismo catalán y Cuba, con lo cual Cataluña ocupa simultáneamente una posición subordinada respecto a España, como comunidad que reclama sus derechos dentro del Estado español, y hegemónica respecto a Cuba, dada su participación en la empresa imperialista. Asimismo, las mujeres criollas y españolas oscilan en el contexto colonial entre su subordinación en la sociedad patriarcal y su papel privilegiado en la jerarquía colonial. Por otra parte, la trayectoria de la protagonista que comienza en los márgenes mallorquines, pasa por la élite colonial y desemboca en su ejecución como conspiradora política judía, confirma de manera muy evidente la fragilidad del binomio Yo-Otro y revela el carácter político, geográfico e histórico de la raza –o, en palabras de Elaine Ginsberg, “the contingencies of all the identities as well as the ‘politics’ inherent in their

---

<sup>18</sup> Como señala Brooks el certificado de nacimiento cumple una función dramática clave en el melodrama: “It is the most important of those numerous melodramatic papers and parchments, forged or authentic, that are produced to establish true or seeming proof of moral identity. It is the sign which, almost in the etymological sense of ‘symbol,’ provides the missing half of the token permitting identification and recognition” (39). Es irónico que también posea un papel determinante en *Por el cielo y más allá*, aunque sea para condenar a la protagonista.

<sup>19</sup> El título de uno de los capítulos de *Whiteness of a Different Color* de Jakobson ilustra muy expresivamente esta doble dimensión: “Looking Jewish, Seeing Jews” (171-199). En él, Jakobson señala: “. . . historical circumstance, politically driven categorization, and the eye of the beholder all conspire to create distinctions of race that are nonetheless experienced as *natural* phenomena, above history and beyond question” (199).

construction and imposition” (5). Y, sin embargo, paradójicamente, esta novela que representa de forma tan eficaz la precariedad de la raza y la inestable dinámica de centro-periferia, no concede dicha contingencia y fluctuación a los Otros negros que, atrapados en un paradigma colonialista de representación, quedan relegados a los márgenes narrativos como parte “fija” del decorado colonial.

#### OBRAS CITADAS

- Baktariova, Galina. “‘Americanos’, indios, mulatas y Otros”. *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España postfranquista*. Ed. Rosalía Cornejo Parriego. Barcelona: Bellaterra, 2007. 39-52. Print.
- Blanco, Alda. “Domesticity, Education and the Woman Writer: Spain 1850-1880”. *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: The Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1989. 371-393. Print.
- Broch, Alex. “Cuba en la literatura catalana contemporánea”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 648 (2004): 63-72. Print.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP, 1976. Print.
- Castro, Rosalía de. “Carta a Eduarda”. *Obras completas*. Madrid : Turner, 1993. 952-957. Print.
- Donaldson, Laure E. *Decolonizing Feminisms: Race, Gender and Empire-Building*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1992. Print.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979. Print.
- Gilman, Sander L. *The Jew's Body*. Nueva York: Routledge, 1991. Print.
- Gilroy, Paul. “Foreword: Migrancy, Culture, and a New Map of Europe.” *Blackening Europe: The African American Presence*. Ed. H. Raphael-Hernández. Nueva York: Routledge, 2004. xvii-xviii. Print.
- Ginsberg, Elaine. “Introduction: The Politics of Passing”. *Passing and the Fictions of Identity*. Ed. Elaine Ginsberg. Durham and London: Duke UP, 1996. 1-18. Print.
- Glenn, Kathleen. Reseña de *Por el cielo y mas allá*, de Carme Riera. *Anales de la Literatura Espanola Contemporanea* 27.2 (2002): 347. Print.
- Hall, Stuart. “The Spectacle of the ‘Other’.” *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. London: SAGE, 1997. 223-290. Print.

- Jakobson, Matthew Frye. *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race*. Cambridge: Harvard UP, 1998. Print.
- Luis, William. *Literary Bondage. Slavery in Cuban Narrative*. Austin: U of Texas P, 1990. Print.
- Martiatu Terry, Inés María. "Bufo, raza, y nación." *Race and its Others*. Monográfico de *E-misférica* 5.2 (diciembre 2008). Web. 16 marzo 2010.
- Martinez-Alier, Verena. *Marriage, Class and Colour in Nineteenth-Century Cuba. A Study of Racial Attitudes and Sexual Values in a Slave Society*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. Print.
- Matute, Ana María. *Primera memoria*. Barcelona: Destino, 1973. Print.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*. New York: Routledge, 1995. Print.
- Melammed, Renée Levine. *A Question of Identity. Iberian Conversos in Historical Perspective*. Oxford: Oxford UP, 2004. Print.
- Morrison, Tony. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Nueva York: Vintage Books, 1992. Print.
- Piñol, Rosa María. "El folletín era el género idóneo para escribir sobre la Cuba del XIX". *La vanguardia*. 23 marzo 2000: 34. Web. 15 abril 2010.
- Riera, Carme. *Cap al cel obert*. Barcelona: Destino, 2000. Print.
- . *Dins el darrer blau*. Barcelona : Destino, 1994. Print.
- . *En el último azul*. Madrid : Alfaguara, 1996. Print.
- . *Por el cielo y más allá*. Madrid: Santillana, 2001. Print.
- . "¿Por qué novelas históricas?" *Clarín*. 16 octubre 2008. Web. 16 abril 2010
- Romero Tobar, Leonardo. "El 'continuará' de los folletines en la novela actual". *Insula* 693 (2004): 32-34. Print.
- Rozenberg, Danielle. *L'Espagne contemporaine et la question juive. Les fils renoués de la mémoire et de l'histoire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006. Print.
- Shohat, Ella. "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema." *Quarterly Review of Film and Video* 13. 1-3 (1991): 45-84. Print.
- Valdivieso, Teresa. "Carme Riera: Una indagación crítica". *Confluencia* 19.1 (2003): 99-102. Print.
- Yovel, Yirmiyahu. *The Other Within. The Marranos. Split Identity and Emerging Modernity*. Princeton: Princeton UP, 2009. Print.

# (Des)memorias en torno a la esclavitud negra y la abolición: Puerto Rico, siglo XIX

*María Margarita Flores Collazo*  
Universidad de Puerto Rico en Arecibo

## I. Introducción

**H**acia el primer tercio del siglo XIX, Puerto Rico alcanzó un auge económico sin precedentes en su historia al incorporarse al mercado mundial de azúcar de caña. Paralelamente, la población esclava fue en aumento. Pero, el sostenimiento de un ritmo de crecimiento continuo atado a la relación azúcar/colonia-esclavista era, inevitablemente, vulnerable. Una economía de mercado sujeta a rígidas barreras aduaneras impuestas por una política de expoliación colonial, los sucesivos intentos británicos para dismantelar la trata negrera, el consecuente encarecimiento de los negros esclavos traídos a Puerto Rico por vía del contrabando, el registro de fugas, rebeliones y conspiraciones de esclavos que, desde el siglo XVIII, constituían desafíos abiertos frente al régimen esclavista, y la existencia de un régimen político autoritario, propiciaron la gestación de propuestas y acciones dirigidas a programar un nuevo pacto colonial con la metrópoli española. Las elites socioeconómicas vinculadas con el mundo del dulce adoptaron, algunos de sus miembros a regañadientes, el decreto del 22 de marzo de 1873 que proclamó la abolición definitiva de la esclavitud para la más pequeña de las dos colonias españolas remanentes en el Caribe. Poco más de 30 mil esclavos fueron liberados.

En tiempos en los que las campañas antiesclavistas arreciaban y los primeros triunfos abolicionistas se aprestaban para la figuración de una memoria celebrante, en lengua española la palabra *abolir* había tomado un giro jurídico. Para 1837, el *Diccionario de la Lengua Española* la definía como la acción de anular una ley, uso o costumbre o cosa semejante. Tal cariz comenzaba a anunciarse desde 1770, cuando la Real Academia de la Lengua Española significaba el verbo como la acción de “anular, borrar, quitar el uso a una cosa, *entregarla al olvido*” [mi énfasis]. Este último particular mantenía relación con lo que estipuló dicha institución en el diccionario de 1726: “Borrar de la memoria perpetuamente alguna cosa; darla al olvido como si no hubiera sido”. En su tránsito hacia una sociedad libre de población esclava, en Puerto Rico los mencionados registros lingüísticos parecieron haber circulado ampliamente, al menos entre los sectores letrados. El diseño de una suerte de guión en honra de la evocación unívoca de la memoria abolicionista, apuntaba hacia la borradura permanente de las iniquidades del

pasado esclavista. De la anulación de las legislaciones que fundamentaban la institución de la esclavitud se suponía que derivara el reconocimiento de la identidad jurídica de los libertos. Sin embargo, las “costumbres” que servían para conjurar entresijos raciales y sociales que desestabilizaran las jerarquías establecidas por razones de raza, color y clase fueron mantenidas, a veces de forma velada, otras tantas de manera rígida.

En Puerto Rico fue sugiriéndose un silencio ensordecedor respecto a las demostraciones de rebeldía de quienes habían sido reducidos a la condición de esclavos. En realidad, el mutismo ecualizaba la gesta abolicionista decretada por España tanto como enaltecía a los liberales del patio (en su mayoría, hombres, blancos, propietarios y profesionales) que intercedieron a favor de la liberación de los negros esclavos. Mediante diversos gestos escriturarios, los abolicionistas de la patria criolla preludiaban un orden interior post esclavista, fundado sobre una convivencia racial y social armoniosa. En la difusión de este imaginario participaron miembros de las elites políticas y letradas, inclinados a favorecer una imagen de sí que los colocara frente a la metrópoli española como sujetos aptos para asumir las riendas de los asuntos internos del país, sin trastocar los lazos que los ataban a la metrópoli española que consideraban como su nación.

Apuntando mis miras hacia los *quiénes*, los *cómo* y los posibles *por qué*, que incidieron en la elevación del evento abolicionista al rango de hecho digno de ser recordado, en este trabajo ausculto las formas como memoria y olvido se implican, no sin tensiones, mutuamente. Expondré alguna evidencia relativa a estos planteamientos, puntualizando la producción de prácticas discursivas (expositivas, literarias, periodísticas) que sirvieron para condicionar los modos de recordar la gestión abolicionista y, no menos importante, para estabilizar las jerarquías sociales y raciales en el presente inmediato del Puerto Rico postabolicionista.

## II. Por una memoria heroica del abolicionismo y de los abolicionistas.

Durante la estentórea campaña antiesclavista de corte española y antillana, los personeros castrenses, políticos, traficantes de esclavos y comerciantes azucareros del gobierno metropolitano español, aparecían como aliados faltos de sentido humanitario de los no menos inhumanos propietarios esclavistas de Puerto Rico y Cuba. A ellos, los abolicionistas les disputarían la *verdad* de las ventajas económicas y sociales que aún ofrecía la esclavitud. A tal efecto, recurrían al desciframiento de circunstancias históricas que consideraban como puntuales en la potenciación del curso modificable de la historia.<sup>1</sup> Pero en el logro de la confiabilidad que procuraban desplegar mediante relatos históricos, las alocuciones antiesclavistas se encontraban pobladas de referencias a

---

<sup>1</sup> Tomo aquí prestados algunos de los planteamientos que a propósito de la obra de Bartolomé Mitre, *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, Costa y Mozejko realizan para analizar la relación discurso y sociedad.

procesos, situaciones, lugares y sujetos contruidos al son de los contenidos y la producción de sentidos atribuibles a relatos de articulaciones estéticas.

En un primer impulso, la Sociedad Abolicionista Española, fundada en Madrid por el puertorriqueño Julio Vizcarrondo y Coronado en 1864, buscaba “poner de manifiesto al esclavo” entre la sociedad española (Pozuelo 72). A tal fin, su órgano de prensa *El abolicionista español* se constituyó en un importante vehículo para avivar la opinión pública peninsular a favor de la solución del “problema social”, que degradaba a España e impedía el progreso material y moral de sus dos colonias remanentes en América(71-72). En el mencionado periódico, como en las exposiciones, los discursos y las conferencias auspiciados por la Sociedad Abolicionista Española (SAE), el esclavo aparece desprovisto de entera acción protagónica conveniente a su propia liberación. En todo momento, el sujeto esclavo emerge en una atmósfera infestada por la crueldad e inhumanidad de los esclavistas. El abolicionista aflora, entonces, como justo redentor del esclavo al viabilizar su completa libertad por medio de los recursos legales que la garantizarían. Su figura se realza como “amante de la justicia, partidario del derecho, amigo y protector del pobre esclavo, la eterna víctima dispuesta para el sacrificio, siempre sacrificada a la insaciable avaricia de su dueño” (SAE 7). En la reiterada exposición de negros esclavos envilecidos, esclavistas desalmados y abolicionistas inspirados por el “convencimiento y la razón”, se asentaría una igualmente repetida constatación histórica de los orígenes de la trata de esclavos, el surgimiento de las naciones abolicionistas (Inglaterra en particular), las hazañas de sus más insignes representantes y el desarrollo de condiciones económicas que apuntaban hacia la inmediata abolición de la esclavitud en las colonias hispanas del Caribe (SAE).

La denuncia cruda y directa de los males de la esclavitud hace evidente una realidad juzgada repudiable; y aunque expuesta con rigores ajenos a cánones estéticos, la propaganda abolicionista pareciera estar hermanada con el movimiento literario del realismo social que brotaría a mediados del siglo XIX en Europa. En las estrategias discursivas, los antiesclavistas ponían agudas para mientes al relatar los tormentos que sufrían los esclavos. Así, por ejemplo, en uno de los discursos pronunciados en reunión que se celebró en el Teatro Nacional de la Ópera, Madrid, el 23 de enero de 1873, Antonio Carrasco refirió al público presente sobre un caso de patéticas consecuencias.<sup>2</sup> Se trataba de un “pobre esclavo” quien, en 1866, se presentó a declarar al juzgado de San Germán, Puerto Rico, sobre el hecho en el que “sin que fuera su voluntad, había dado la muerte a uno de sus compañeros”, otro esclavo de nombre Federico. A renglón seguido añade: “Todo su crimen se reducía a haberse fugado del ingenio. ¡Es tan natural que el hombre busque su libertad! Y solamente porque había huido su dueño había ordenado que le dieran más de 200 azotes, y cuando ya su cuerpo estaba mutilado y

---

<sup>2</sup> Además de Carrasco, en la reunión participaron como oradores Rafael María de Labra, Juan Bautista Alonso y Gabriel Rodríguez.

sangriento todavía el amo despiadado tuvo la crueldad de atarla a una yunta de bueyes y arrastrarlo por el campo para que las espinas penetrasen en sus heridas” (SAE 16). Al “pobre esclavo” no se le juzgó por haber dado muerte a otro esclavo. Se le castigó de manera atroz hasta matarlo, porque había huido del ingenio al que pertenecía.

Asimismo, en aquellas patéticas denuncias que servían de hilo conductor a no pocos discursos y conferencias antiesclavistas es dable advertir manifestaciones propias del dramatismo romántico que llegó a fundirse, aunque tensamente, con el realismo social. El poeta romántico Heinrich Heine (1797-1856), quien al final de su vida se encontraba sumido en el dilema que planteaba la pregunta “¿Cómo pueden compaginarse el canto de los ruiseñores y el lamento del mundo?” (Safranski 232), servía de inspiración a un aguerrido abolicionista. *El barco de esclavos* de Heine fue hábilmente ajustado para arremeter contra el gobierno colonial de Cuba y el concierto de poseedores de esclavos que, con alegatos de “prudencia”, “moralidad”, “humanidad”, “moderación” y “religiosidad”, continuaban aferrados a la esclavitud (SAE 52).

En una de sus alocuciones Antonio Carrasco realiza su propia adaptación del poema, llevando al público a imaginarse que en “medio del Océano una nave . . . marcha hacia la isla de Cuba” (52). La embarcación va ocupada de “infelices negros, unos sobre otros, sin espacio suficiente para moverse, aun para respirar” (52). A su compás marchan “voraces tiburones, que los europeos, practicando la trata, han hecho aficionadísimos a la carne de negro” (52). Prosigue narrando que a diario se lanzan al mar “tres o cuatro cadáveres poco para calmar, bastante para excitar el apetito de los monstruos” (52). Igual que el sobrecargo de Heine (Mynheer Van Koek), el capitán negrero de Carrasco lleva cuenta de sus posibles ganancias. De éstas aspira obtener una vida opulenta y adquirir “una gran cruz o título nobiliario” (52). De momento sus ilusiones se vienen abajo. Una epidemia “extiende sus mortíferos efluvios por los senos de la nave” (53). Una epidemia que Van Koek, por recomendación del doctor de su nave, pretendió disipar de manera divertida: “De melancolía murieron también/en medio del aburrimiento. / Un poco de baile y de música / es el mejor tratamiento” (Heine 246). El “barullo poco habitual” que “los deja un tanto extrañados” levanta del letargo a los tiburones que al notar “...que no hay desayuno aún, / bostezan aburridos, / abriendo el garguero y dejando ver / sus dientes bien fornidos. /Y tararira, y tarará, /y siguen las bataholas. / Los tiburones, por impaciencia, se muerden sus propias colas” (Heine 249). Las bestias impacientes amenazan con echarse el cargamento. El terror se apodera de Mynheer Van Koek, quien en la cubierta eleva sus manos y exclama: “Ten misericordia por Tu Hijo Jesús, quien dio por nosotros su vida, /pues si no me quedan trescientos o más, /está mi ganancia perdida” (Heine 250). La epidemia que Carrasco recrea había reducido a la mitad el cargamento de la nave que se encontraba “rodeada por los hambrientos tiburones” (53). Utilizando como recurso persuasivo la ironía de Heine, Carrasco también daba voz suplicante a su negrero: “¡Padre nuestro, que estás en

los cielos! protégame, salva a mis negros, permite que lleguen vivos a la Isla de Cuba!” *Sensaciones, grandes aplausos*, fueron recogidos en la transcripción de su discurso (53).

Por otro lado, en los intentos por demostrar que los esclavistas se equivocaban al afirmar que la abolición inmediata produciría agitación, escenas ricas en imágenes de efectismo romántico solían ser recurrentes. Las colonias inglesas ofrecían enjundiosos ejemplos. Sigue aquí el de Antigua:

Era el 31 de julio de 1834. . . . Las iglesias todas estaban abiertas. Por todas partes se veían cruzar con dirección a ellas las tristes, las melancólicas figuras de los negros. Un silencio profundo reinaba bajo las bóvedas del templo. Cuando sonó la primera campanada de las doce, todos se arrodillaron, y cuando la última anunció a aquellos corazones cuyos latidos hubieran podido contarse en el silencio de la noche, que ya eran libres, perfectamente libres, se levantaron empujados por un misterioso resorte, se abrazaron llenos de emoción y con el alma desbordando de alegría, prorrumpieron en un himno religioso de acción de gracias. (SAE 13)

También las referencias a libertos leales, apacibles y laboriosos se insertaban en argumentos que buscaban recrear los efectos positivos de la abolición sobre ordenamientos económicos y sociales guiados hacia el progreso material y moral. Para Rafael María de Labra español de origen cubano y uno de los máximos voceadores del abolicionismo y del reformismo colonial para las Antillas españolas, “La culta, inteligente y democrática Isla de Puerto Rico” (SAE 22) era el arquetipo que Cuba debía seguir para poner en marcha el exterminio total de la esclavitud. Los temores que los poseedores de esclavos cubanos en contubernio con el gobierno colonial se jactaban en divulgar, quedaban cancelados desde el mismo momento que en Puerto Rico se puso en efecto el decreto abolicionista. En *La abolición de Puerto Rico. Primeros efectos de la Ley de 22 de marzo de 1873*, se recreaba al lector el escenario de júbilo y orden dentro del que “los esclavos acogieron la fausta nueva. Unos acordaron festejar a sus antiguos amos con un banquete, que ellos como *libertos* servirían. Otros se propusieron enviar dos mociones a la Asamblea Nacional y a la *Sociedad Abolicionista Española* expresando su gratitud y su firme propósito de pagar con lealtad y cariño la Ley de Marzo [la de la abolición completa del 1873]. Otros acudieron en correcta formación a la Iglesia a dar gracias a Dios”. A continuación quedaba consignado que: “Ni un grito de venganza, ni una palabra descompuesta, ni el menor síntoma de desorden se advirtió. *Todos los negros continuaron trabajando en las fincas*” (SAE 11, énfasis en el original).

El pasado esclavista había sido superado en la más pequeña de las Antillas Mayores. Entonces, para Puerto Rico el presente se enunciaba como un estado positivo, dentro del que el antiguo esclavo vejado sería adaptado, para nutrir el nuevo mercado de trabajo asalariado. Restaba adelantar el proyecto de reformas económicas y político

administrativas que los liberales de la isla esperaban ansiosamente instrumentar. A tal efecto, sus empeños como clase social con vocación hegemónica se orientarían a alertar a la madre patria española acerca de su capacidad para suavizar los efectos perturbadores de su proyecto de modernización y orden social. La suerte estaba echada: los liberales reformistas que abrazaron el abolicionismo compaginaban el “canto de los ruiseñores” con la ilusión de proyectarse como los legítimos representantes de las necesidades e intereses del entorno colonial puertorriqueño.

### III. La memoria oprobiosa de la esclavitud diluida entre tinta y papel.

Tres años antes de que el decreto abolicionista entrara en vigor, España había extendido una ley de abolicionismo gradual, en gran medida, en respuesta a las presiones de la sacarocracia cubana.<sup>3</sup> La disposición fue tibiamente recibida por quienes proponían la emancipación inmediata. A pesar de esto, a los ojos de Rafael María de Labra, Puerto Rico presentaba un ambiente idóneo para que la abolición completa se concretara en lapso breve. En la isla “jamás los puertos... se abrieron para el introductor de esclavos...: de suerte, que el esclavo es allí criollo...; vive en íntimo contacto con blancos y negros libres: los amos no solo son dulces, si que ansían que llegue la hora de la emancipación... Todo allí está brindado a la abolición: todo es fácil, todo puede ser magnífico... y esto, ¡oh! esto no lo ignora el negro puertorriqueño, porque lo ve, porque lo palpa, porque está más cerca de su amigo y de su protector, que los negros de Cuba de los efectos de la abolición en Puerto Rico” (SAE 32).

En seguimiento a la visión de Labra, las condiciones para una guerra de razas no existían en la isla: los negros esclavos eran criollos. Sin embargo, los estereotipos del negro esclavo dócil y el amo benévolo no sólo hacen abstracción de la relación de sujeción esclava del pasado reciente. Asimismo, dan el pie forzado para mantener en el presente los distingos sociales: el liberto podrá contar con el afecto y la protección de su otrora dueño. De ahí que su íntimo contacto con el resto de la sociedad libre, estaría inscrito en la línea de asumir como mediadores legítimos a los sectores letrados y propietarios criollos que, en relación con otros blancos y negros libres, eran poseedores de competencias superiores.

Desaparecida la innoble institución en la isla, ya no había razones para recordar ni el chasquido del látigo ni las lastimeras experiencias de quienes habían sufrido sus azotazos, amén de otros viles suplicios y humillaciones. La sociedad post abolicionista requería, en el contexto de su inmediatez, de una imagen de sí armoniosa capaz de

---

<sup>3</sup> Se trataba de la Ley Moret de 1870, la cual estaba orientada a preparar a los negros esclavos para que transitaran, sin mayores desajustes, hacia la libertad plena. Paralelo a esto se buscaba dar solidez a la creación de un mercado de trabajo asalariado. El sistema de aprendizaje fue duramente criticado, entre otras cosas, porque su ejecución estuvo plagada de irregularidades cometidas por la misma administración colonial y los poseedores de esclavos.

conjurar los males de la esclavitud. En los meses que sucedieron al evento abolicionista en Puerto Rico, aquella imagen sería recogida en otro tipo de gestos escriturarios. Los propietarios blancos liberales que se sumaron a la causa abolicionista aparecían como sublimes redentores de la humanidad de sus antiguos esclavos y, en suma, dispuestos a establecer una sociedad inspirada en la libertad, la razón y la igualdad. Esto es observable en el siguiente poema titulado, “Al darle la libertad graciosamente a mi esclavo Zacarías”:

Vete con Dios, sé feliz,  
 Ya eres libre, ya eres hombre,  
 Ya en el mundo tienes nombre,  
 Alza, joven, la cerviz;  
 Y dile a la sociedad  
 Lo blando que fue tu yugo,  
 Que nunca le saqué el *jugo*  
 A tu pobre humanidad;  
 Dile que la libertad  
 Se siente en el corazón,  
 Que su templo es la razón,  
 Y su cielo es la verdad.  
 Dile, que mienten en vano  
 Los que la igualdad invocan,  
 Si con cadenas sofocan  
 Al esclavo, que es su hermano;  
 Dile, en fin, querido amigo,  
 Que mi pecado se dilata  
 Al darte una vida grata,  
 Y al abrazarme contigo.

El poema en cuestión (firmado por “G. R. de San Germán” y publicado el 25 de abril de 1873 en el periódico de Mayagüez, *La Razón*) es muy sugestivo en varios sentidos. Aun bajo un aparente anonimato, la voz autógrafa hace que su gesto poético contenga un carácter autobiográfico en el que, además, queda desdibujado la identificación de la expresión poética con patrones femeninos o masculinos. El “yo” que versa concede al liberto la iniciativa de compensar la acción liberadora que noblemente le impartió, ocupándose de difundir los buenos tratos que le había dispensado. De este modo, ese “yo” se confirma ante el lector como abolicionista, al mismo tiempo que expresa su confianza en sentirse reparado(a), por el propio liberto, por su antigua condición de amo(a) esclavista. Por otro lado, la iniciativa que asigna al liberto implica un “yo” colectivo: la sociedad post esclavista. El “yo” poético busca atenuar los viejos resquemores que los nuevos libertos pudieran hacer brotar, desencadenando el

trastoque del ordenamiento social. La “libertad” que se “siente en el corazón” y cuyo templo es la “razón”, prescribe las formas como los libertos debían administrar la borradura de las vivencias, individuales y colectivas, que su sujeción como esclavos les habían hecho padecer.

Visto el evento abolicionista como el acto que dio un golpe definitivo al pasado esclavista en la isla, la experiencia oprobiosa de la esclavitud es transferida hacia otro contexto social. La voz poética alude implícitamente al caso de Cuba, donde para el tiempo que quedó abolida la esclavitud en Puerto Rico, la sacarocracia cubana continuaba asida a ella. Esto en medio de una guerra (la Guerra de los Diez Años cubana, 1868-1878) en la que independencia política y abolicionismo no acababan por engarzarse de forma diáfana y contundente. “Mienten”, pues, “en vano” aquellos cubanos que, aun en pos de reclamar libertades para su patria, hacían señales de la cruz frente a las amenazas que, largamente y de modos diferentes, venían anunciando el fin de la esclavitud negra de señas españolas. El presente postesclavista puertorriqueño daba cuenta de una *verdad*: el negro liberto aparece transitando hacia una sociedad que había reconocido el estatus legal que registraba su condición de igual en relación con los blancos libres, quienes iluminados por el espíritu cristiano que los condujo a desprenderse de uno de sus bienes materiales más preciados, podían dar fe de la mansedumbre del liberto elevado al rango de hermano. En el contexto del triunfo abolicionista en Puerto Rico, miembros de los sectores letrados seguían extrayendo del discurso antiesclavista, aún sintonizado en onda cubana, los convencionalismos que servían de base para denunciar la esclavitud como desafuero de lesa humanidad, a la vez que codificaban, en clave de una *hermandad* social, veladas contenciones a los aspavientos igualitarios que desataran alarmantes cruces raciales y de clases.

El silencio respecto a la memoria oprobiosa asistía la evocación en alta fidelidad de la gesta abolicionista de la hidalga España, así como las hazañas de todos cuantos postularon en la nación española y la patria chica la eliminación de la ignominiosa institución esclavista. En el poema titulado “A la redención del esclavo”, que apareció en *La Razón* el 25 de mayo de 1873, firmado por “G. R. de San Germán”, aquellas eran expuestas a tenor con el significado histórico de la futura memoria de la abolición. Sirvan las siguientes estrofas del poema como ejemplo:

Ya no hay esclavos en la Patria mía  
 Ya este nombre maldito y execrado  
 Que al mísero africano envilecía,  
 La generosa España lo ha honrado;  
 Justificando toda la hidalguía  
 De que siempre orgullosa ha blasonado.  
 Con letras de oro marcará su historia  
 Esa sublime página de gloria  
 ...

¿Quién los nombres jamás podrán olvidar  
 De la bella cantora del Guadiana;  
 De Ruiz Belvis, de Labra y Castelar;  
 De Enriqueta la ilustre americana;  
 De todos los que vinieran a luchar  
 Para que fuese libre la *africana*?  
 Madres Puertorriqueñas, gravad en la memoria  
 De vuestros hijos esos genios de la historia. (G.R.)

En la primera de las estrofas, la voz poética entronca la redención del negro esclavo en guiño de orgullosa filiación entre la patria criolla y la nación española. Poco más adelante, enuncia el futuro recuerdo de figuras egregias que encauzaron el proceso abolicionista, en aparente ánimo de construir un linaje que vinculara heroica y permanentemente a Puerto Rico, Cuba y España: Segundo Ruiz Belvis, puertorriqueño; Rafael María de Labra, español de origen cubano; Emilio Castelar, español. En esta misma estrofa, llama la atención cómo la trilogía de hombres aparece entre medio de dos mujeres, también consolidadas como partícipes en la redención de la más sacrificada de las de su género: la *africana* (el énfasis es del original).<sup>4</sup> Son mujeres que empuñaron sus plumas para adelantar significativos cuestionamientos a las sociedades esclavistas, a la luz de giros estéticos que aprovecharon para enunciar críticamente los roles sexistas que atribulan al género femenino. “[L]a bella cantora del Guadiana”, posiblemente aluda a la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, autora de la primera novela en lengua española de corte abolicionista, *Sab*, escrita y publicada en España en 1841.<sup>5</sup> “Enriqueta la americana” podría estar refiriendo a la estadounidense Harriet Beecher Stowe, escritora de la afamada obra *La cabaña del tío Tom* impresa en 1852. Con la mención de

---

<sup>4</sup> La bastardilla utilizada para referir a la *africana* es sugerente. Pienso que la inclusión de la voz “africana” en el texto poético puede verse en función de dar cumplimiento con el rigor rítmico que se aplica quien lo compone, manteniendo a su vez los signos alegóricos que validan su imaginario abolicionista. Ahora bien, la utilización de la bastardilla se haría necesaria como recurso gráfico para puntualizar la “ausencia” de la *africana* en el contexto social puertorriqueño. Al fin y al cabo, los abolicionistas decimonónicos liberaron a esclavas criollas. En todo caso, la raza africana yacía en el trasfondo de una realidad esclavista que *fue*. En el presente inmediato de la sociedad post abolicionista, la *criollización* de la negra (como del negro) aún no lograba sustraerse de la complicada madeja de nomenclaturas producto de las mezclas étnicas y raciales, que dieron paso a la justificación y legitimación de prácticas de exclusión y sujeción en contra de quienes no *exhibían* signos determinantes de blancura. Por tanto, el acto de nombrar a la negra criolla (como al negro) requería también de la liberación de los prejuicios raciales que la histórica voluntad de valerse de taxonomías había gestado. Entonces, G.R. revela la propensión a sucumbir frente al pragmatismo taxonómico de la época que servía para mantener distingos y distanciamientos por razones de raza y color como estrategias útiles para el sostén del orden social instituido.

<sup>5</sup> Una interpretación que cuestiona la filiación abolicionista de la novela *Sab*, la ofrece Gomariz (97-116).

ambas mujeres, G. R. desestabiliza figurativamente el orden jerárquico dentro del que operan las relaciones entre los géneros. La sensibilidad ilustrada de ambas mujeres las ubica en una posición que posibilita el acto de delegar a la mujer el papel de guardianas del futuro de la memoria abolicionista. Probablemente alejándome de la intención de G. R., es claro que el abolicionismo decimonónico constituyó un espacio discursivo capaz de adecuarse a la defensa de derechos para el sujeto femenino. No pocas mujeres de procedencia europea, caribeña, hispanoamericana y estadounidense ocuparon dicho espacio en un intento por validar la formulación de una agenda de reivindicaciones sociales y políticas propias (Hidalgo; Sciortino; Barreto). Reivindicaciones que, ciertamente, operaron dentro de los límites impuestos por los convencionalismos raciales y sociales que mantenían a las mujeres negras en una situación de vulnerabilidad resultante de una triple exclusión. En los ámbitos políticos y sociales, las categorías de raza, género y clase continuaron obrando en contra de las descendientes de esclavas.

#### IV. Lo que la memoria abolicionista no borró: la marca de la “mancha” que “abruma”.

En 1877, *La cuarterona* subió a escena en el Teatro Moratín de la ciudad capital, San Juan.<sup>6</sup> El drama fue publicado en 1867 y reescrito en 1869 por el dramaturgo, novelista, biógrafo y poeta puertorriqueño Alejandro Tapia y Rivera, quien, además, se había destacado por su defensa del proyecto abolicionista, presentado antes las Cortes españolas por un grupo de puertorriqueños en 1865. El año de su publicación y el de su reescritura se instalan en tiempos en los que un grupo de delegados puertorriqueños había puesto en marcha el reclamo ante las Cortes españolas de la inmediata abolición de la esclavitud, con o sin indemnización monetaria para los esclavistas. El escenario que sirve de trasfondo “real” al drama es la ciudad de La Habana, Cuba, en un año impreciso: “186...”. Los apóstrofes y puntos suspensivos colocados por su autor, sitúan al lector en cualquier momento de los convulsos años 60 de la Cuba decimonónica.

El tema central es el prejuicio por razones de clase, raza y color: trilogía de categorizaciones sobrepuestas y fundadas en la realidad del sistema esclavista. El amor entre Julia (hija de español y una mestiza que fue esclava) y Carlos (blanco de estirpe aristocrática), es trágicamente truncado por las pretensiones de la madre (la Condesa) de Carlos para mantener íntegro su tambaleante patrimonio económico y el nuevo rico (Crispulo) que desea alcanzar prestigio social. Un arreglo matrimonial destinado a unir a Emilia (la hija de Crispulo) y Carlos resguardaría las ambiciones de ambos padres. Entretanto, Carlos ansía desesperadamente por hacer “público” su amor por Julia. Por su parte, ella intenta amargamente inducirlo a “razonar” sobre los peligros de ventilar un amor a todas luces preso de los prejuicios de raza y color, que ella misma ha asumido como abismos insuperables que impiden su unión y, que “acaso algún día” (Tapia 109) sea motivo del “desprecio” por parte del propio Carlos. Luego de ser descubierto el amor existente entre ambos, la convenida alianza matrimonial es concertada con gran premura por la Condesa y Crispulo. A Carlos no le queda otra opción que aceptar a una prometida que tampoco lo ama e incluso lo desprecia por hacerle “sufrir” la ofensa de experimentar el embarazoso descubrimiento de que pretendía a una mujer, cuya “mezcla de sangre tiene señales infalibles” (104). Una mentira de su madre lo hace padecer el terror de haberse enamorado de su propia hermana. Mientras el matrimonio se lleva a cabo, Julia languidece en una cama y decide poner fin a su vida.

En *La cuarterona* son rotundamente evidenciados los prejuicios que las sociedades esclavistas generaban. De ahí el sesgo realista que Edgar Quiles y Alan West-Durán identifican en la obra. Sin embargo, las matizaciones en el tratamiento del tema no dejan de ser manifiestamente prolongadas. Las armonizaciones tienden a imponerse a tenor de un romanticismo que apunta hacia el sublime vencimiento de los

---

<sup>6</sup> Para un análisis de la estructura formal del drama refiérase a Quiles (6-21).

antagonismos basados en diferencias sociales y raciales visiblemente demarcadas por la impronta de la esclavitud negra. Por un lado, me parece revelador que la acción dramática remita al contexto urbano habanero. En este sentido, sospecho cierta intención de desplazar los contenidos del dramatismo jerárquico producto de la sujeción esclava, fuera de las fronteras sociales, igualmente jerarquizadas, del contexto colonial puertorriqueño.<sup>7</sup> La posible pretensión podría estar informada por el imaginario de armonía social y racial que, desde los años de 1860, halló eco en las páginas escritas por letrados puertorriqueños de tendencia liberal reformista, en su intento por granjearse la confianza del gobierno metropolitano español del que reclamaban mayor participación en los asuntos internos del país (González 281-296).

Otra matización significativa es la que refiere a la noble caracterización inicial de la Condesa, insinuada en su gesto de acoger desde su nacimiento y educar como tal joven de sociedad a Julia, la cuarterona. Ciertamente, a medida que avanza el drama la figura de la Condesa pierde la cualidad de mujer magnánima. Ante la necesidad de solventar la crisis económica que atenta contra su bienestar material y posición social, pone pies en pared para que su hijo acepte un matrimonio de conveniencia. La mezquindad moral resultante de la conjugación de los intereses económicos y los convencionalismos sociales (de clase y raciales) es dramatizada en un tono reprochable, por medio de la Condesa, luego por Críspulo seguido de su hija Emilia. De los tres, la Condesa es quien motiva la peor repulsa de parte del lector: recurrió a la artimaña de mentir sobre el origen paterno de la cuarterona que sumada a sus otros ardidés acabó por desatar la trágica culminación de la trama amorosa.

Es Carlos quien se rebela contra "...las ruines preocupaciones del color y raza que aquí nos atormentan" (81). Es hacia la "linda", "fina" y "elegante" (89) Julia quien ante los ojos de Carlos es, además, poseedora de "nobles ideas y elevados sentimientos" (62), donde se desliza una sublime obligatoriedad moral que dé al traste con la rebeldía de Carlos. Es hacia ella donde se transfiere el doloroso aunque dócil reconocimiento de las desigualdades que figuraban como un gran abismo para la consumación amorosa de dos sujetos de razas diferentes. Para colmo la *lealtad* debida a su "bienhechora" (la Condesa) funciona en la actitud de Julia frente a Carlos como un amortiguador para reprimir el intenso amor que siente por él. Por un momento se decide a impedir el "tan sacrilego enlace" entre Carlos y Emilia. Mas en realidad su momentánea decisión no está animada por el deseo de contravenir aquellas "ruines preocupaciones". Lo que no desea es tener que vivir con la amargura de saber que Carlos llegue a enamorarse de Emilia. Sólo la muerte la redimiría del dolor de cargar "la mancha" que la "abruma", de ser la hija de una esclava quien "¡Debió morir sin duda de pesadumbre, al ver que me ponía en el mundo para ser tan desgraciada!" (139). Sólo la privación extrema la libraría de la

---

<sup>7</sup> Según West-Durán, Tapia situó la acción dramática en La Habana para evadir la censura (55). En este particular guardo las distancias que esbozo en el texto.

angustia de no poder superar los convencionalismos que ella, al tenerlos profundamente digeridos, la obligaban a renunciar a su amor.

En seguimiento a algunos argumentos de Lola Aponte Ramos, concluyo que Alejandro Tapia y Rivera en efecto posibilita la puesta en escena de una sensibilidad presta a reflexionar sobre las diferenciaciones y desigualdades codificadas y reguladas en sociedades delimitadas por la institución de la esclavitud negra. De algún modo, llega a transgredir las más rígidas formulaciones que sitúan a los sujetos de las llamadas “razas oscuras” en planos de inferioridad moral, educativa, incluso de belleza física. Pero Tapia y Rivera no dejó de estar atrapado por otras tradicionales maneras de fijar, en todas sus dimensiones, el carácter del cuerpo demarcado étnica y racialmente. La capacidad moral del sujeto negro ceñido a la razón y la educación, su abnegación llevada hasta el paroxismo y el supuesto reconocimiento *por sí* de la posición social que le corresponde ocupar al interior de las jerarquías sociales, se conjugan dentro de una propuesta estética lacrada por las ambigüedades que, en torno a los libertos, inundaban el programa criollo de reformas coloniales.

## V. Desarmonías en la articulación de la memoria abolicionista

Como he sugerido la recepción de los sentidos de armonía social y racial propuestos por los sectores letrados del país no estuvo exenta de tensiones. Algunas de éstas estuvieron directamente vinculadas con las competencias político-partidistas entre los sectores que aspiraban a proclamarse como legítimos agentes de la conducción de Puerto Rico hacia el progreso económico, político-administrativo y social. Las rivalidades de esta naturaleza revelaban también los convencionalismos sociales dimanados de la institución esclavista que un día *fue*.

Una manera de cuestionar el carácter unívoco que se pretendía adjudicar a la construcción de la memoria de la abolición la plantea *El Boletín Mercantil*, un órgano de prensa representativo del conservadurismo español en la isla. Combates por su apropiación fueron desatados entre bandos político-partidistas opuestos. En el artículo “Lo primero... ¡lo primero!” (1888), mortificaba a los del *Boletín Mercantil* que los “periódicos liberales” del país se adjudicaran “la gloria toda de la abolición en Puerto Rico”. En tal sentido, señalaban que se cometía gran injusticia con los “hombres de la reacción, como aquéllos [“los colegas autonomistas”] dicen, porque obra de todos, *liberales* y no *liberales*, republicanos y monárquicos, radicales y conservadores, fue la obra loable de la redención de los esclavos en Puerto Rico” (énfasis del original). En ánimo de desmitificar las gestiones de los que autoproclamaban como “insignes abolicionistas”, los articulistas del *Boletín Mercantil* preguntaban si no “deben todo lo que son, su fortuna, su importancia, sus auges, esplendores y comodidades al sudor del mísero esclavo, *cuyo plausible rescate hoy les saca de quicio...*”. Esto último, enfatizado en el original, pareciera sugerir acciones reivindicativas que, por parte de los libertos, constituyeran desafíos a las proyecciones de estabilidad económica, política y social

patrocinada por los liberales que habían predicado el abolicionismo. Igualmente, podría estar apuntando a cierta independencia de activismo político de los sectores artesanales (hacia donde muchos libertos se habían movilizad) en relación con el liberalismo insular. No menos revelador es la insinuación de *desarmonía* que el cuerpo del sujeto negro representaba dentro del ordenamiento económico, político y social que promovían los liberales del patio.

Un sujeto que firmara como “Un Negro” el artículo de prensa “Enseñad al que no sabe”, publicado el 5 de marzo de 1889, en *El clamor del país* de San Juan, llama la atención sobre una columna aparecida días antes en *Revista de Puerto Rico*. Puntualiza el firmante, que en el periódico al que alude se manifiesta que “*los asturianos no tienen madres esclavas*” (énfasis en el original). De primera intención, la pluma de “Un Negro” adjudica el asunto a un inadvertido extravío en el que “suele incurrir el periodismo”. Pero, sigue a esto, que “ha vuelto a manifestar *La Revista* que le apesta o desagrada *el olor de las excrecencias de ciertas razas*, y como no hay aquí más que dos razas, y no es posible que el periódico se haya aplicado tales palabras a sí propio, fuerza es que nos la apliquemos los de la raza opuesta...” (énfasis en el original). A renglón seguido, advierte el firmante que enlazando tal aseveración con lo dicho primeramente, es posible deducir “que no ya inadvertencia sino propósito bien deliberado es el que impulsa a *La Revista* a zaherir a aquellos hijos de Puerto Rico que no somos responsables de que la naturaleza hiciera nacer a nuestros ascendientes en una región tan distante de dos climas caucásicos”. No exige rectificación, sino que aprovecha “las frases de *La Revista*... para hacer constar que *ni la esclavitud es condición natural de la raza etópica [sic] ni fue exclusiva del suelo de las Antillas ese vicio social y sus consecuencias*” (énfasis en el original). A tal efecto, realiza un ejercicio de síntesis histórica para trazar la trayectoria de la esclavitud situando su aplicación original en el pueblo hebreo no en “contra de negros africanos”. “Un Negro” desarrolla una ingeniosa estrategia narrativa para desbancar la idea de que la esclavitud negra tuviera relación con alguna supuesta inferioridad de la raza negra africana: la historia de la esclavitud revelaba que antes de los negros africanos hubo esclavos blancos.

En el artículo de quien firma como “Un Negro” es observable la pretensión de englobar la subjetividad social y política de los “hombres de color”. Asume su voz para confirmar la gratitud debida a todos aquellos cuyos “esfuerzos redentores” lograron la libertad de cuantos “gemían en cautiverio”. Digita su pluma para ratificar “que en nada entorpecemos los hombres de color la armonía social; puesto que sólo pedimos un pequeño asiento en esta tierra que nos tocó vivir, para cumplir nuestros deberes, honrando y venerando la bandera de España que nos protege y nos ha concedido con la libertad el derecho de ciudadanía...” Esto último le sirve para lanzar una admonición. Pide que se evite la renovación de “recuerdos” que aún siguen “mal adormecidos”, por vía de la ofensa y la utilización de “frases depresivas”. Solicita que se conceda la educación que remedie la ignorancia de los de su “condición”, que si “podrá ser mucha...esto se excusa con que nuestra educación data de ayer...” Las tensiones sociales y raciales del Puerto Rico postabolicionista se vuelven visibles, por medio de

“Un Negro” quien, como portador de saberes cultos o formales, otorga centralidad al sujeto negro en la vida pública insular. El sujeto negro había alcanzado libertades que suponían derechos y deberes ciudadanos en común unión con los que compartían la misma identidad territorial y nacional. Pero de revivirse la memoria de experiencias atiborradas de vejaciones que lo cosificaban, la sociedad en su conjunto abriría paso a la disfuncionalidad del proyecto de democracia social y racial cacareado por el liberalismo criollo en el adentro del territorio colonial y frente a la nación española.

A raíz de la abolición, hubo intentos de fijar prácticas conmemorativas en torno al evento. Ponce fue uno de los espacios más idóneos para tal fin, puesto que desde allí se habían realizado esfuerzos para la construcción de una Plaza y un monumento conmemorativo de la abolición.<sup>8</sup> Una de las celebraciones más significativas, fue la celebración del 15<sup>to</sup> aniversario de la abolición en Puerto Rico, para la cual un grupo de artesanos ponceanos construyó una imitación de la Estatua de la Libertad (cuyo nombre oficial es “Liberty Enlightening the World”), que fue colocada en la Plaza de la Abolición. La representación mimética estuvo “formada por bastidores y pintada sobre alto pedestal”, en el que se incluyó una inscripción que leía: “22 de marzo de 1873”, “Gloria a España”, “1888” (“La fiesta de la abolición”, *Revista de Puerto Rico* 1888). Antes de abundar sobre este particular, es importante advertir lo siguiente. Como efecto directo de la finalización de la guerra civil estadounidense y el asesinato de Abraham Lincoln, en 1865 el parisino Édouard Lefebvre de Laboulaye, quien fuera académico, fundador y presidente de una sociedad antiesclavista francesa y embajador de Francia en Estados Unidos, dio origen e impulso a la idea de obsequiar a dicho país su monumento más famoso. De acuerdo con Cook, De Laboulaye “favored the North in the Civil War because the North was fighting for the freedom of an oppressed people, a point which he stressed many times. He was sympathetic to the Negro because it was the Negro whose liberty was involved” (248).

Volviendo a la festividad conmemorativa de 1888 en Ponce, la alusión al obsequio de la estatua a Estados Unidos hacía figurar a *Francia* como metrópoli

---

<sup>8</sup> En sesión del ayuntamiento de Ponce celebrada en marzo de 1880, el regidor Juan Mayoral Barnés propuso erigir el primer monumento que llegó a construirse en Puerto Rico para celebrar la gesta abolicionista. Con fecha de 1º de mayo de 1881, una Real Orden emitía oficialmente la aprobación de la solicitud del Ayuntamiento de Ponce. La construcción monumental de la memoria abolicionista respondía, en primer lugar, a la necesidad de *manifestar* “una prueba del agradecimiento del hijo hacia la madre”, en segundo lugar, al anhelo de *reclamar* “un premio a la virtud de nuestro pueblo”. A la luz de ambos propósitos, la realización del monumento permitiría imprimir para el futuro la “honra” que enaltece a la “Madre Patria” y las “virtudes cívicas” que “adornan” a la isla, “pues ha sido tal vez el único país del mundo que ha sufrido un cambio social tan violento, sin la menor alteración...” Esto, “a pesar”, según señala la propuesta, de haberse tratado de un proceso que implicaba directamente a “la clase más ignorante de nuestra sociedad”. Archivo Histórico Municipal de Ponce, Ayuntamiento, Secretaría, Obras públicas, Proyectos, Monumentos, 1880-1919, S 320. Un análisis más extenso sobre la historia del aludido monumento lo ofrecen Flores Collazo y García Muñiz, 134-150.

facultada para dotar a la joven nación del mismo “espíritu” de libertad que le había permitido encauzar sus luchas antiesclavistas. Como secuela de su gesta emancipadora, *España* se exhibía inspirada por los principios del liberalismo abolicionista. Mientras, los valores democráticos con los que se identificaba a *Estados Unidos* lo hacían aparecer en el centro mismo de un espacio –la Plaza Abolición– que se intentaba destacar como la superación concreta de la esclavitud negra. Finalmente, *Puerto Rico* se insinuaba como receptor perspicaz y entusiasta del liberalismo y de las proezas emancipadoras de las referidas naciones. Tales alusiones figurativas también se encontraban imbricadas con un proyecto económico, político y social secular que vivificaba ilusiones de reformas liberales que, en el contexto insular decimonónico, fueron impulsadas por la creciente imagen de Estados Unidos como paradigma de libertades políticas y civiles, amén de progreso económico. En este sentido, la fiesta abolicionista ponceña de 1888 configura un arquetipo de una práctica conmemorativa que permite inventariar la multiplicidad de tramas que informan acerca de los sinuosos contornos de la invención de la memoria abolicionista; proceso dentro del que los artesanos, entre cuyos miembros hubo negros y mulatos, jugaron un papel sustancial en los orígenes fundacionales de la sociedad postabolicionista.

Pocos años después de aquel gran festejo conmemorativo, órganos de la prensa liberal ponceña, como *Revista de Puerto Rico* y *La Bomba*, expresaban con pesar que en Ponce no se realizara actividad alguna en honor al día en el que se proclamó la emancipación del “infeliz esclavo”. *La Revista de Puerto Rico* (de tendencia reformista en modalidad autonomista) protestaba por la indiferencia observada y dirigía directamente su reclamo a los “hombres de color”, que al parecer ya no se mostraban a la “altura” de su “tradicional gratitud”.<sup>9</sup> El reproche que apareció nítidamente expuesto en la columna editorial de este periódico el 23 de marzo de 1893, bajo el título “Redención olvidada”, es bien indicativo de la particular “ausencia” del sujeto negro en las honras de sus antiguos libertadores; lo que es muestra de otras maneras de asumir lo correspondiente a la memoria abolicionista. No menos hace palpable las manifiestas indocilidades políticas y sociales de aquellos negros y mulatos que apostaban por reivindicaciones ajenas a los intereses de las elites letradas que se autoproclamaban legítimos representantes de las necesidades de la patria criolla. El editorialista rezumó contra la visibilidad de sujetos “de color” que obstaculizan la consolidación de consensos políticos y sociales necesarios para la consecución de las reformas encauzadas por el liberalismo criollo de tendencia autonomista. En aspaviento hartado autoritario, sin duda muestra de una enervante frustración, afirmaba que aquellos cuya “ingratitude [hacia los] patricios que tanto lucharon y se desvivieron por destrozando las cadenas del esclavo... [se

---

<sup>9</sup> El director del periódico era Francisco Cepeda Taborcía, de origen asturiano y quien se había destacado en Puerto Rico como un ferviente defensor del reformismo colonial en su versión autonomista, es decir, manteniendo la unión con la metrópoli española.

harían] dignos de más duras cadenas y de más estrecha esclavitud que las que sufrieron hasta el [18]73”.

El llamado a la conmemoración del 22 de marzo de 1873 era dirigido a esos *hombres de color* que “durante el año” realizaban “fiestas callejeras... que [los] deshonran, que [los] enervan, que [los] rebajan...” Los festejos populares, que por la libre realizaban los libertos, eran la manifestación de prácticas culturales emergentes. Pero, para las elites con vocación hegemónica, lo denominado como “fiestas callejeras” se hallaba en desarmonía con las expresiones socioculturales que estaban dispuestas a integrar en su agenda de civilidad moralizante. Al fin y a la postre, en “Redención olvidada” su autor pasaba un tupido velo por la experiencia de haber estado Puerto Rico “deshonrado” al llevar “en su seno una población de esclavos”. En el modo como el editorialista expone sus argumentos, la *deshonra* terminó por recaer sobre el cuerpo del liberto que no había sabido cumplir con las expectativas de sus libertadores.

## VI. A propósito del centenario de la abolición: un breve comentario

En 1973, en la Primera Sesión Ordinaria de la Asamblea Legislativa de Puerto Rico se diligenció una Resolución conjunta en virtud de auspiciar la promoción de todo tipo de actividades relacionadas con el centenario del evento abolicionista. Una enmienda a la resolución original se dirigió al reconocimiento de “las gestas revolucionarias de los esclavos que se levantaron exigiendo sus derechos desde principios del siglo XIX” (103). Este particular reluce como parte de una estrategia menos orientada a reconocer con convencimiento los actos de resistencia efectuados por los propios esclavos (que, dicho sea de paso, acaecieron desde mucho antes del siglo XIX) y más dirigida a recrear instancias de luchas pasadas, glorificadas por simpatizantes del independentismo en Puerto Rico a lo largo de su historia como colonia estadounidense. Mi parecer lo confirma lo que a renglón seguido se buscaba precisar con la susodicha enmienda: la consideración del abolicionismo como “piedra angular” de la gestión de los patriotas que habían participado en la proeza separatista de Lares, ocurrida en 1868 (104).<sup>10</sup> De igual modo, no faltó la mención de cada uno de los prohombres decimonónicos que, vinculados o no con la revuelta independentista, se

---

<sup>10</sup> Lares es un pueblo del interior de la isla, donde en 1868, mientras la economía azucarera entraba en franco decaimiento y el café despuntaba como el renglón económico principal de la colonia, surgió lo que se conoce en la historiografía puertorriqueña como el Grito de Lares. A Ramón Emeterio Betances se le atribuye haber escrito la proclama separatista que incluía la abolición de la esclavitud como primer punto para el reordenamiento de la sociedad puertorriqueña luego de que se declarara la independencia de Puerto Rico. Tal propósito sirvió de gancho para que varios esclavos se aventuraran a sumarse a la gesta separatista, puesto que, además, algunos propietarios de esclavos que lideraron la revuelta prometieron su libertad a cambio de que participaran en la misma.

destacaron por sus alocuciones abolicionistas en la colonia y la metrópoli española. Al final de cuentas, las rebeldías esclavas aparecían moduladas por la propensión de construir una nueva demanda de memoria que hiciera inteligible la voluntad de nación en la trayectoria histórica de un país asediado por dos tipos de colonialismo: el español y el estadounidense. Pero esta nueva demanda de memoria seguía atada a viejas formas de dar al olvido otras historias pasadas y matizar otras maneras de recordarlas. El centenario de la abolición encauzado por officiosos políticos y culturales denotaba la (des)memoria de las conspiraciones, rebeliones y fugas de los esclavos. En suma, comportaba una suerte de desatento desvío respecto a las latencias de discriminación, marginación y desigualdad por razones de raza o color dimanadas del pasado esclavista.

No obstante, para el mismo decenio que la esclavitud negra cumplía los cien años de su erradicación en Puerto Rico, la cultura popular se empeñaba en hacer sonora la relación memoria/historia de la esclavitud. Para la década de 1970, varias composiciones musicales del puertorriqueño Tito Curet Alonso fueron entonadas por el cantante de salsa, el ponceño Pete “El Conde” Rodríguez, en un memorable fusión de rememoración de sufrimientos, esperanzas y liberación. “Babaíla” evoca el mercado antillano esclavista y las angustias sufridas por las familias separadas como producto de la compraventa de negros que con “grillete en el pie” y sus cuerpos encadenados pasaban a ser una valiosa posesión para sus compradores. La letra de la canción presenta a Babaíla, como un esclavo que “Parte de su orgullo perdió por el precio pagado”; y el pensar de un posible amo que figura a Babaíla como alguien que “Nunca busca por su mente de algún día ser liberado. Es un negro que trabaja y nunca se me ha quejado”. Pero como Babaíla sólo perdió *parte* de su orgullo, era su deseo “no morir en cadena”. En *Un toque pa’ Yambao* el tema central es el valor de aquellos negros esclavos que se alzaron en contra del yugo que los oprimía: “Abandonó er bembé / Y se fue Yambao a defender lo suyo / Demostró su valor / Y en la lucha cayó / Por lo que fue su orgullo”. La memoria de tales luchas no quedaría borrada perpetuamente como si no hubieran sido: “Hoy recordamos aquí al trágico Yambao/ Compañero del tambo’, guerrero sin escudo/ Amor y barracón defendió Yambao/ Con la vida que tuvo”. Entretanto, “La abolición” no deja dudas respecto a la voluntad de denunciar la farsa de los sublimes efectos de igualdad y mejoramiento social, esperados por los esclavos liberados a raíz de la abolición formal en el siglo XIX. Las renovadas continuidades de los convencionalismos raciales y sociales que la esclavitud negra generó todavía pujan por ser superadas.

Como una gran esperanza  
hace tiempo que llegó  
entre coros y alabanzas  
la abolición,  
la abolición  
Pero todavía  
el negro camina,

buscando la meta,  
 que no se avecina  
 Levanta bandera,  
 y cruza frontera  
 Su lucha que es fuerte  
 y no tiene suerte  
 Como una gran esperanza  
 hace tiempo que llegó  
 Caballero, si que es falsa  
 la abolición, la abolición  
**Coro**  
 Si la abolición llegó,  
 el negro no la gozó

## VII. Conclusiones

Previo al decreto abolicionista extendido a Puerto Rico el 22 de marzo de 1873, abolicionistas puertorriqueños y peninsulares denunciaban las iniquidades del sistema esclavista en todas sus dimensiones. Mediante diversas prácticas discursivas el presente de la institución de la esclavitud era representada como un anacronismo, que obstaculizaba la puesta en marcha del progreso material y moral de los dos dominios españoles remanentes en el Caribe. Las argumentaciones en torno a las inconveniencias económicas y políticas relacionadas con el régimen de trabajo esclavo, así como las censuras respecto a las rudas y encarnizadas acciones cometidas contra los esclavizados, lejos estuvieron de cultivar la representación de una memoria oprobiosa de la esclavitud. Asimismo, los procesos de articulación discursiva antiesclavista cancelarían, en el corto y mediano plazo, los intentos dirigidos a historiar las luchas que los negros esclavos habían agenciado en pro de su propia liberación. En este sentido, el evento abolicionista fue asumido como gesta capaz de borrar perpetuamente la memoria del pasado esclavista y del registro de rebeldías de los sujetos esclavos.

El abolicionismo de corte criollo apostó a la superación de los conflictos económicos, políticos y sociales que asociaban a la infame institución. De este modo, la erradicación de la esclavitud abriría amplio margen para que diversos sectores de las elites criollas decimonónicas difundieran un imaginario de convivencia social y racial armoniosa que, a su vez, sirviera como referente para honrar las luchas abolicionistas en las que aquéllas estuvieron involucradas. No menos importante fue la práctica de compaginar el abolicionismo con las luchas dirigidas a instrumentar reformas de carácter económico y político-administrativas que miembros de aquellas elites demandaban de la metrópoli española. De ahí que el evento abolicionista fungiera como pie forzado para atender la agenda de una historicidad de una memoria gloriosa propia.

En su articulación, el heroísmo de los abolicionistas liberales figuraría como portaestandarte del progreso material y moral de la patria criolla.

Sin embargo, la memoria heroica del abolicionismo y de los abolicionistas no pudo hacer borradura de las tensiones raciales y sociales resultantes de la esclavitud negra. La construcción discursiva de sujetos negros leales y dóciles se amparaba en convencionalismos que anulaban la superación de prácticas de discrimen por razones de raza, color y clase. Tales prácticas en efecto obstaculizaban lo que muy pronto muchos libertos y sus descendientes asumieron como derechos (acceso a la educación, participación en la lid política, movilidad económica y social, etcétera.) propios de sujetos libres. Entonces, en el presente inmediato de la sociedad postabolicionista para miembros de los esclavos liberados y su descendencia, ni la memoria oprobiosa de la esclavitud ni la memoria heroica del abolicionismo aparentaban figurar como referentes para el adelanto de sus nuevas luchas. Incluso, la rememoración de las rebeldías de sus antepasados fue trocada por la denuncia de las relaciones de poder racializadas que atajaban sus renovados horizontes de expectativas.<sup>11</sup>

Para el siglo XX, el abolicionismo seguiría jugando un papel fundamental en las narrativas dispuestas a fijar su memoria en sintonía con la honra del procerato criollo que orientó las demarcaciones de la identidad puertorriqueña en el siglo (el XIX) caracterizado como época de su “despertar”. En modalidad de textos legislativos, aquellas narrativas continuarían desdibujando las luchas esclavas, mientras expondrían las prácticas racistas fuera del contexto social puertorriqueño. Para los años de 1950, la escritura histórica seguiría este libreto. Luego, en los 70 y 80, se observarían otros nuevos rumbos en los modos de historiar el pasado esclavista y las rebeliones de esclavos. Sin embargo, serían composiciones musicales, dimanadas de la cultura popular negra y mulata, las que representarían con ahínco las (des)memorias relativas a las tribulaciones y gritos de los negros esclavos. (Des)memorias que de forma velada procuran echar al olvido las condiciones de desigualdad que por razones de raza y color aún perviven en la sociedad puertorriqueña.

---

<sup>11</sup> El dramaturgo Roberto Ramos Perea expone que las obras puertorriqueñas del siglo XIX escritas por negros “...no lloran por la esclavitud. No hablaban del látigo del mayoral, ni del horrible traslado desde el África. Incluso muchas de ellas no se refieren nunca ni a lo negro ni a los negros o mulatos. Pero desde allí gritan. Se levantan desde esa turbonada de los tiempos a exigir justicia, civilización, instrucción y progreso” (Ramos Perea, ii).

## OBRAS CITADAS

- Actas del Senado del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Séptima Asamblea Legislativa. Primera Sesión Ordinaria. Año 1973.* San Juan: Administración de Servicios Generales, 1974.
- Aponte Ramos, Lola. "Geografía discursiva del límite del color: los textos de Tapia ante la raza". *Actas de Tapia. Escritores del siglo XIX vol. 3.* Ed. Rubén Alejandro Moreira. San Juan: Editorial LEA, 2001: 77-85.
- Barreto, Reina. "Subversion in Gertrudis Gómez de Avellaneda's *Sab*". *Decimonónica. Revista de producción cultural hispánica decimonónica* 3.1 (invierno 2006). Web. 2 de abril 2010.
- Boletín Mercantil*. "Lo primero... ¡lo primero!" 1º de abril de 1888.
- Cook, Mercer. "Édouard Lefebvre de Laboulaye and the Negro." *The Journal of Negro History* 18 (July 1933): 246-253.
- Costa, Ricardo, L. y Danuta T. Mozejko. *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe historia.* Argentina: HomoSapiens Ediciones, 2001.
- Curet Alonso, Catalino ("Tite"). "Babaíla". *El Conde*. Intérp.: Pete Rodríguez. New York: Fania Records Inc., 2006. Disco compacto.
- — —. "La abolición". *Este negro está sabroso*. Intérp.: Pete Rodríguez. New York: Fania Records Inc., 2006. Disco compacto.
- — —. "Un toque pa' Yambao". *El Conde*. Intérp.: Pete Rodríguez. New York: Fania Records Inc., 2006. Disco compacto.
- Flores Collazo, María Margarita y Humberto García Muñiz. "To (Re)construct and to Commemorate: Memory Mutations of Abolition in Ponce, Puerto Rico." *Living History: Encountering the Memory of the Heirs of Slavery*. Ed. Ana Lucía Araujo. England: Cambridge Scholars Publishing, 2009. 134-150.
- Gomariz, José. "Gertrudis Gómez de Avellaneda y la intelectualidad reformista cubana. Raza, género e identidad". *Caribbean Studies* 37.1 (January-June 2009): 97-188.
- González, Libia. "Entre el tiempo y la memoria: los intelectuales y la construcción del imaginario nacional en Puerto Rico, 1860-1898". *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*. Ed. Consuelo Naranjo Orovio y Carlos Serrano. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999: 281-296.
- Heine, Heinrich. "El barco de esclavos", *Alemania. Cuento de invierno y otras poesías*. Buenos Aires: El Aleph, 2008. 243-252.
- Hidalgo, José Manuel. "La cadena rota. Una panorámica de la mujer decimonónica a través de los discursos de 'género'". *Stichomythia. Revista de teatro español contemporáneo* 8 (2009): 43-54.
- Pozuelo Mascaraque, Belén. "Sociedad española y abolicionismo en la segunda mitad del siglo XIX", *Cuadernos de Historia Contemporánea* 10 (1998): 71-92.

- Quiles, Edgar. "Prólogo". Alejandro Tapia y Rivera, *La cuarterona. Drama original en tres actos*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2007. 1-21.
- Ramos Perea, Roberto. *Literatura puertorriqueña del siglo XIX escrita por negros. Obras encontradas de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro y José Ramos Brans. Antología de la literatura puertorriqueña negra escrita por negros, 1880-1920*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 2009.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*. Tomo I. Segunda impresión corregida y aumentada. Madrid: Joaquín Ibarra. 1770.
- — —. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Tomo I. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.
- Revista de Puerto Rico*. "Editorial. Redención olvidada." 23 marzo 1893.
- Safranski, Rudiger. *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.
- Sciortino, María Silvana. "Una revisión crítica de los modos históricos en que feminismos y movimientos etno-políticos se han articulado". *Fazendo Gênero. Corpo, Violência e Poder* (2008). Web. 4 abril 2010.
- Sociedad Abolicionista Española. *Propaganda anti-esclavista. La abolición de la esclavitud en Puerto Rico. Reunión celebrada en el Teatro Nacional de la Ópera, por la Sociedad Abolicionista Española, el día 25 de enero de 1873*. Madrid: Sociedad Abolicionista Española, 1873.
- — —. *Propaganda anti-esclavista. La abolición de la esclavitud en Puerto Rico. Primeros efectos de la Ley de 22 de marzo de 1873*. Madrid: Sociedad Abolicionista Española, 1873.
- Tapia y Rivera, Alejandro. *La cuarterona. Drama original en tres actos*. 1867. San Juan; Instituto de Cultura Puertorriqueña/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2007.
- Un Negro. "Enseñad al que no sabe." *El clamor del país*, 5 marzo 1889.
- West-Durán, Alan. "Puerto Rico: The Pleasures and Traumas of Race." *Centro Journal* 17.1 (Spring 2005): 46-69.

# (A)cercamiento al concepto de la negritud en la literatura afro-colombiana<sup>1</sup>

*Alain Lawo-Sukam*

Texas A&M University

A tiger does not shout its tigritude; it pounces. A tiger in the jungle does not say: I am a tiger. Only on passing the tiger's hunting ground and finding the skeleton of a gazelle do we feel the place abound with tigritude. (Wole Soyinka citado en Janheinz 265-6)<sup>2</sup>

**C**olombia es el tercer país del hemisferio occidental con una importante población de ascendencia africana después de Brasil y de los Estados Unidos de América. En la década de los setenta, el despertar de la consciencia negra en Colombia cristaliza con la influencia de los movimientos “Black Power” y “Third World Liberation Front” en los Estados Unidos de América. En *Historia del negro en Colombia* (1986) Ildelfonso Gutiérrez Azopardo ilustra este fenómeno en el apartado “The Awakening of the Black and Negritud.” Dice lo siguiente:

1) 1975: Entrance as a candidate for the presidency of the Republic for the period 1978-82 of a black doctor/writer from Cartagena. 2) 1975-77: Birth of the movements “Black Population,” “Negritudes,” and “Black Culture.” In Buenaventura appeared the groups “The Black Panthers,” and “the Kettle”; in Popayán the group “Maroon,” made up of black students; in Tunja study group “tabala,” made up of university

---

<sup>1</sup> Quisiera dar las gracias al Prof. Bertín Ortega por el tiempo dedicado a la lectura de este trabajo y a las observaciones que fueron importantes para llevar a cabo tal empresa.

<sup>2</sup> La crítica que el Premio Nobel de literatura (1986) Wole Soyinka hizo al concepto de la *negritud* por ser demasiado simplificador, permitió una re-conceptualización del mismo para hacerlo más pragmático.

students....3) 1976: Meeting in Cartagena of North American anthropologists and sociologists to discuss the contribution of Blacks to American culture. 1977: First meeting on black culture of the Americas convened in Cali. The center for the Investigation of Black Culture which edits the journal *Negritud* was created. (Citado en Lewis, 132)

Si según Gutiérrez Azopardo la candidatura de un doctor y escritor negro de Cartagena inaugura la aparición/celebración de la identidad negra en la escena nacional, es de interés recordar que ya en el siglo XIX Colombia tuvo su primer presidente afro-colombiano llamado Juan José Nieto (1804-1866). Político, militar, ensayista y estadista, Nieto era gobernador del departamento de Bolívar y debido a un vacío de poder, gobernó el país entre el 23 de enero y el 18 de julio de 1861. Por dos siglos su figura ha sido silenciada y borrada de los anales oficiales de los presidentes Colombianos. Nieto fue (re) descubierto hace dos décadas por el historiador Fals Borda pero no fue hasta los años 2008 y 2009 que su historia se hizo pública en los medios de comunicación colombianos. Aunque su mandato fue corto, Nieto es en cierta medida el pionero del despertar de la conciencia negra en la sociedad post-colonial colombiana dominada por la discriminación étnico-racial.<sup>3</sup>

En el plano literario, el verso afrocolombiano no es reciente sino que remonta a la época de la esclavitud. Los negros esclavos se valieron de la poesía y cantos orales para salvaguardar la memoria histórica, la cultura africana, aliviar las penas cotidianas y retar el yugo de la opresión. En el siglo XIX, la figura del negro como personaje secundario aparece en cuantiosas obras escritas por colombianos de ascendencia europea tales como Eustaquio Palacios, Tomás Carrasquilla y Jorge Isaacs. No fue hasta los albores de la República que la literatura escrita afrocolombiana entra en el mundo de las letras nacionales. Pero su presencia ha sido ignorada y silenciada por el discurso dominante hasta mediados del siglo XX cuando algunos antropólogos/ etnógrafos y críticos literarios como Rogelio Velásquez, Nina Friedermann, Peter Wade, Norman Whitten, Richard Jackson, Laurence Prescott y Marvin Lewis se dedican a investigar la cultura afro-colombiana. Gracias a aquellos pioneros se dio a conocer la figura prolífica del poeta Candelario Obeso, uno de los primeros escritores afrohispanos y el primer autor negro colombiano. Nació en Mompos en 1849 y combatió en la batalla de La Garrapata, en el Tolima Grande. Se unió al movimiento Regeneración liderado por Rafael Núñez. Falleció en 1884 tras dispararse por accidente con una pistola. Su obra *Cantos populares de mi tierra* (1877) es un repertorio del modus vivendi del pueblo afro-colombiano.

---

<sup>3</sup> La ascensión de Nieto en la escena política y la alta sociedad se debe en buena medida a sus dos matrimonios con aristócratas. Hace poco que fue colgado su cuadro en el Banco de la República después de haber sido blanqueado por años y restaurada su tez cobriza en 1974. Si se respeta el orden de los presidentes, el actual mandatario colombiano Juan Manuel Santos debería ser el número 86 y no 85 .

Siguiendo las huellas de Obeso, se destacan Jorge Artel (1909-1994), Carlos Arturo Truque (1927-1970), Helcía Martán Góngora (1920-1984), Zapata Olivella (1920-2004) Arnoldo Palacios (1924-), Alfredo Vanin Romero (1950-), María Grueso Romero (1947-) y docenas de escritores menores pero poco conocidos del público. Aunque la literatura afro-colombiana sea abundante, los estudios críticos sobre la misma tardan en realizarse. Este fenómeno es debido a factores socioeconómicos y políticos. La mayoría de los escritores afro-colombianos carece de recursos financieros suficientes para editar sus obras en casas editoriales. Prefieren hacerlo de manera artesanal, lo que impide una gran circulación nacional e internacional de los libros. A eso se agrega la lentitud de reconocimiento del valor literario de aquellas obras y su inclusión en el acervo cultural del país.

A pesar de las diferencias generacionales entre los escritores afro-colombianos, se percibe en sus obras una misma preocupación por el rescate y la celebración de la cultura afro-colombiana en su contexto local, sagrado y secular. Esta inclinación cultural se yuxtapone al deseo vehemente de denunciar las duras condiciones de vida del pueblo afro-colombiano y abogar por una mayor y más incluyente humanidad. Estos preceptos no son ajenos a la noción de la *negritud* como lo plantea Marvin Lewis: “Negritud had the impact of revitalizing interest in and placing positive emphasis upon the African cultural heritage in societies that quite often denied its value” (4). Así pues, la *negritud* como tradición literaria da al negro una voz propia y despierta en él una conciencia racial que le permite verse de manera positiva.

Aunque se han realizado estudios considerables sobre la influencia de la *negritud* en la literatura africana, estadounidense, caribeña y brasileña, pocos son los críticos que han enfocado el mundo hispano-suramericano. En este artículo tratamos de ver cómo la literatura afro-colombiana se apropia de los postulados de la *negritud* y los reconceptualiza de acuerdo a su entorno existencial. Es, en última instancia, una *negritud* híbrida, menos eurofóbica y afrocéntrica (en el sentido radical del término como abogan León-Gontran Damas y Aimé Césaire) y más mestizada que la del caribeño Nicolás Guillén. La *negritud* impera aquí en la subversión de los paradigmas coloniales, por medio de la reafirmación y la valoración de la identidad del afro-colombiano que sigue siendo marginado e internamente colonizado. Los conceptos de hibridez, de resistencia y de emancipación frente a la cultura dominante facilitan la comprensión de su subjetividad individual y colectiva. Para llevar a cabo esta empresa, nos valemos del marco teórico postcolonial como lo define Klor de Alba:

Postcoloniality can best be thought of as a form of contestatory/oppositional consciousness, emerging from either preexisting imperial, colonial, or ongoing subaltern conditions, which fosters aimed at revising the norms and practices of antecedent or still vital forms of domination. (120)

A pesar de que no ha habido un movimiento literario organizado alrededor de la *negritud* en los países hispano-suramericanos como fue el caso en África y el Caribe, la mayoría de los autores afro-colombianos (por medio de su producción literaria) elaboran un discurso conforme a las premisas de la negritud en su valoración del negro y en la lucha contra la opresión y la miseria del mismo. Más allá de esta conexión ideológica, la *negritud* como lo conciben los autores afro-colombianos se distancia de la concepción que tienen algunos de sus pioneros como el caribeño Aimé Césaire y el africano León-Gontran Damas. Según éstos, la poética de la negritud enfatiza el rechazo de los valores occidentales y la afirmación/celebración de las raíces/esencia africanas. Como lo corrobora Mamadou Badiane: “. . . Césaire and Damas in particular have presented Negritude as a rejection of Western culture” (169). En última instancia, la *negritud* “has restored the legitimacy of belonging to African culture” (Janheinz 207). La visión afrocéntrica y eurofóbica de la negritud no tiene tanta resonancia entre los autores afro-colombianos por la transculturación que ha habido en las Américas. La identidad del afro-colombiano no deriva de su aislamiento de la cultura europea sino de un proceso de integración étnico-racial y cultural. Esta postura (inclusiva y transcultural) que también articulan los poetas caribeños como Nicolás Guillén y Nancy Morejón estaba muy presente en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz:

En mayor o menor grado de disociación estuvieron en Cuba así los negros como los blancos. Todos convivientes, arriba o abajo, en un mismo ambiente de terror y de fuerza; terror del oprimido por el castigo, terror del opresor por la revancha; todos fuera de justicia, fuera de ajuste, fuera de sí. Y todos en trance doloroso de transculturación a un nuevo ambiente cultural. (96)

En la literatura afro-colombiana, el concepto de la *negritud* responde a una contextualización de los fenómenos socio-históricos y culturales de la hibridez y no a una mera africanización de la cultura como articulan León Damas y Aimé Césaire.<sup>4</sup> La *negritud* se adapta al contexto del mestizaje étnico-cultural y no a un retorno sistemático a África. Esta re-conceptualización de la negritud corrobora con las aseveraciones de Adalberto Ortiz. En *La negritud en la cultura latinoamericana* el intelectual ecuatoriano dice lo siguiente:

La negritud, para nosotros los americanos, no puede ser ya un ‘Retorno a África’, ni una exagerada apología de la cultura africana, sino más bien

---

<sup>4</sup> Es de interés subrayar que la postura (radical) de Aimé Césaire y León Damas se inscribe dentro de la lógica colonial de los países africanos y de la Martinica (que sigue siendo hasta ahora una posesión francesa). A diferencia de los países latinoamericanos y caribeños, los países africanos no han pasado por una profunda y atroz de-africanización de su cultura.

un proceso de miscegenación étnica y cultural en este continente, que puede apreciarse poderosamente en estos tiempos, no solamente en las manifestaciones somáticas del mestizaje, sino también en cierta corriente cultural, literaria y muy poderosamente en la música popular, en las creencias y supersticiones de los campesinos... De todos modos, la negritud nos ha restablecido la legitimidad de pertenecer a la cultura africana, al igual que somos parte también de la cultura hispano-americana y la indo-americana. (109)

Es dentro de esta vertiente de la *negritud* latinoamericana que se sitúa la identidad afro-colombiana. Una identidad inclusiva que abraza la cultura africana y el mestizaje tri-étnico. En “Cóctel” Martín Góngora deja en claro esta triple herencia: “Turbio cóctel de tres estirpes/soy (*Mester de Negrería* 15). El uso de la primera persona singular “soy” es a la vez una afirmación (mítica) de la identidad propia y una metonimia implícita de Colombia. Este “yo” plural simboliza tanto el pasado, el presente como el futuro de la identidad afro-colombiana que no se define absolutamente de manera aislada sino también en relación con las demás identidades étnicas (blanca e indígena).

Al incorporar la tercera raíz indígena a la identidad afro-hispana, los autores afro-colombianos se distancian en cierta medida de sus pares negristas caribeños como Nicolás Guillén y Nancy Morejón. En Nicolás Guillén “Son Número 6”, dice la voz poética cubana:

Estamos juntos desde muy lejos  
jóvenes, viejos  
negros y blancos, todo mezclado;  
uno mandando y otro mandado  
todos mezclados. (202)

La exclusión del indígena del imaginario étnico-racial afrocubano se ha justificado por su desaparición en el proceso (fracasado) de la transculturación (Fernando Ortiz 1987, Badiane 2010). Esta teoría de la extinción del indígena en Cuba es muy problemática hoy en día debido a recientes investigaciones sobre la supervivencia de los taínos en la isla.<sup>5</sup> Aunque Fernando Ortiz tuviera razón, la invisibilidad del indígena no puede considerarse como un hecho totalizante que justifique borrarlo de la consciencia y/o del imaginario cultural nacional. No se sabe a

---

<sup>5</sup> Se están haciendo investigaciones para salvaguardar los vestigios de la población taína e identificar a sus descendientes. Según Valerie Taliman en “Taino Nation Alive and Strong” *Indian Country Today* (2001), la nación taína sigue existiendo en Caridad de los Indios en Cuba. La creación de la Nación Taína Boriken en Puerto Rico (1970), de la Nación Taína de las Antillas (1993) y de la Confederación Unida del pueblo taíno (1998) da muestra de la supervivencia de los tainos a través de los siglos.

ciencia cierta si no ha habido una mezcla biológica o cultural entre el blanco, negro y el indígena. Por lo menos en Colombia, los escritores negros incorporan al indígena dentro de la herencia híbrida de la identidad afro-colombiana.

En *Rostro iluminado del Chocó* Salazar Valdés hace referencia explícita a su doble herencia biológica, por medio de la imagen del mulato. Dice la voz poética:

El mulato es conjunción  
de amoroso regocijo  
de las razas negra y blanca  
en pos de fin y principio. (62)

Sin embargo esta unión no ha sido siempre armoniosa. En *Dimensión de la Tierra*, la alusión al sincretismo se hace por medio del conflicto que traspasa el alma del poeta:

voy perseguido por las fauces  
de dos ancestros sin orilla:  
uno de fuego devorante  
otro de piedra perseguida  
que en el oleaje de mi sangre  
muerden su propia lejanía.  
("Canción introspectiva" 14)

La metáfora del fuego devorante y de la piedra perseguida se refiere a la sangre europea (el colonizador) y africana (el colonizado) que fluyen en las venas del poeta. A la mulatez de Valdés se suma el zambo a quien valoriza Jorge Artel en "Canción imposible" de *Tambores en la noche*:

Ignoro aún si es negra o blanca  
si ha de cantar en ella  
el indio adormecido que llora en mis entrañas  
o el pendenciero ancestro del abuelo  
que me dejó su ardiente  
y sensual sangre multa. (118)

La mezcla biológica es un factor importante en la definición de la *negritud* entre los afro-colombianos. Al sincretismo étnico-racial, se le agrega el mestizaje cultural resultante del encuentro entre la cultura blanca, negra e indígena. Este fenómeno se destaca tanto al nivel del baile como lingüístico. En el poema "Cumbia", el baile viene representado con la fusión de elementos africanos e indígenas (el instrumento de la gaita):

Hay un llanto de gaitas  
 Diluído en la noche  
 .....  
 ¡Cumbia! – danza negra, danza de mi tierra!  
 Toda una raza grita  
 .....  
 Late un recuerdo aborígen  
 Una africana aspereza. (101)

Hablando precisamente de la cumbia, Delia Zapata Olivella revela su carácter sincrético. Dice lo siguiente la escritora afro-colombiana:

The continuous contact between Indians and Blacks during Colonial servitude and their intercourse under the impose circumstances by their common submission to the slave owners, must have produced, among its consequences, the approaching and the partial fusion of their musical expressions: the melancholy gaita or indigenous flute, in close contrast with the happy and impetuous resonance of the African drum. Thus emerge this rhythm that we call cumbia and which today incarnates the feeling of a large portion of the Colombian people. (190-91)

Además del baile y la música, uno de los rasgos representativos de la identidad afro-colombiana es el lenguaje; una mezcla del español con rasgos fonéticos africanos [lo que John Lipski llama “bozal spanish” en *A History of Afro-Hispanic Language* (2005)]. Esta creolización del español se hace más patente en las obras de Candelario Obeso, Helcías Martán Góngora y Salazar Valdés donde los rasgos fonéticos se caracterizan por la elipsis de sílabas y fonemas [“RA” y “S”] en algunas palabras (pa = para) (má = más); la prótesis de fonemas y sílabas (creigas = creas); la asimilación de fonemas (/i/ = /r/; /r/ = /d/; /r/ = /l/; /j/ = /s/); la elipsis o la aspiración de la consonante /d/ antes de la vocal /e/ (espue = después) (e = de); el fonema /j/ en posición inicial se convierte en /f/ (jiejta = fiesta); el /l/ en /b/ (lujca = busca) y La vocal tónica /á/ substituye a la terminación infinitivo “-ar” (va a regalá = va a regalar). Una muestra del habla afro-colombiano se destaca en los versos siguientes de *Cantos populares de mi tierra*:

Trite vira é la der probe,  
 cuando er rico goza en pá,  
 er probe en er monte sura  
 O en la má  
 Er rico poco efuecza  
 y nunca le farta ná  
 toro lo tiene onde moro

## Poc remá. (39)

El valor lingüístico del afro-colombiano se evidencia también por el uso de la jitanjáfora de origen africano. Se define como una especie de ideófonos que son “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” (Kubayanda 23). En la invocación a San José el pueblo grita “Aoya é/ mi san José/ Aoya é” (“Santoral” Góngora 101). El habla local participa en la formación de la identidad y se inscribe dentro del afán de valorarlo y socavar los pensamientos anti-dialectales que proclamaban críticos como Samper. Este último afirmó con orgullo (maquiavélico) que “[el] descendiente de África, e hijo del cruzamiento de razas envilecidas... no es más que un bruto que habla un malísimo lenguaje, siempre impúdico, carnal, insolente, ladrón, cobarde” (94). De acuerdo con Alaix de Valencia, el lenguaje local para los poetas afro-colombianos representa un instrumento mayor de comunicación, de poder, del pensamiento, de la emotividad y de la acción que sirve para revelar la cosmovisión de la etnia de ascendencia africana (44). En sus comentarios sobre el lenguaje Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin subrayan la importancia del mismo como un emplazamiento fundamental de la lucha por el discurso poscolonial, ya que el proceso colonial en sí mismo comienza y concluye con el lenguaje. El control del lenguaje por parte del centro imperial sigue siendo el instrumento más potente del control cultural. El lenguaje proporciona los términos mediante los cuales se define la realidad. Asimismo suministra los nombres con que se “revela” el mundo. Su sistema de valores se convierte en la base sobre la cual se lanzan los discursos sociales, económicos y políticos (1995, 283).

El sincretismo cultural interviene también al nivel religioso. Los escritores afro-colombianos se sirven del contexto religioso de la cultura para mostrar cómo el negro se apodera de la cultura dominante española para seguir con sus prácticas culturales africanas. Usan las imágenes de los santos católicos dentro del sincretismo religioso. Eso ocurre sobretodo en los *arrullos* que son cantos espirituales cantados durante los velorios de los niños y cuando se celebra el día de un santo. En los poemarios de Helcías Martán Góngora, los arrullos se dirigen a los santos San Antonio, San José y San Miguel, San Martín de Porres, San Miguel, San Rafael, Santa Bárbara y a la Virgen. Por ejemplo en “Santoral” de Martán Góngora dice la voz poética:

En el negro santoral  
 en Antonio y en José  
 tienes puesta la esperanza  
 la caridad y la fe.  
     Aoya é  
     mi san José  
     Aoya é

A José y Antonio  
 clamas, sin cesar  
 cuando en tu canoa  
 sales a pescar. (101)

San Antonio y San José son algunos de los santos más importantes del Pacífico colombiano. En ellos vienen puestas la esperanza del pueblo, la caridad, la fe y la protección durante los preparativos de la pesca. Sin embargo el significante de los santos cristianos es una trasposición del significado de los santos africanos. El pueblo adora la figura de los dioses africanos por medio de los santos cristianos. En *Mitos colombianos* Javier Ocampo López anota algunas de las deidades africanas encarnadas en el panteón cristiano: “Ogún se representa con Santiago; Belcán con San Miguel; Echu, el ánima sola; Salabanda con Santa Bárbara; Isancio con san Pedro; Santa Elena es confundida con Erzili Freda Dahomey; San Elías con Samedí y así otros” (166). Las deidades africanas se confunden con los santos del panteón cristiano por razón de sincretismo religioso. De acuerdo con Michel de Certeau, en *The Practice of Everyday Life* (1984), el subalterno encuentra en su vivir diario los modos de adaptar los sistemas culturales que le son impuestos. Emplea una técnica de camuflaje: aparentemente acepta las leyes y prácticas de representación hegemónica, pero las dirige a fines diferentes de los perseguidos por el orden dominante (29-30).

De hecho el sincretismo étnico-racial y el cultural son factores importantes e imprescindibles en la definición de la *negritud* en Colombia y de la identidad afrocolombiana. La hibridez afro-colombiana participa en la re-conceptualización y la matización de la *negritud* cesairiana o damasiana. Más allá del sincretismo físico y cultural, la *negritud* se manifiesta también en el contexto social.

La reafirmación de los valores afro-colombianos se evidencia en la conexión con África, el recuerdo histórico de la travesía, la lucha antiesclavista, y el contexto secular de la cultura por medio del folclore. La memoria histórica (importante en la definición de la identidad afro-colombiana) funciona como un mecanismo de conexión con el continente africano. No se trata aquí de un regreso físico a África sino mítico que les permita a los escritores afro-colombianos celebrar su herencia africana. Como bien lo pone Marvin Lewis: “The writers (afro-hispanic) often use the African nomen to create a nostalgic, paradisiacal image that stands in ironic juxtaposition to the adverse social circumstances with which generations of blacks have had to contend in the Americas” (6). En “Mapa de Africa”, “La ruta dolorosa” y “Alto Congo”, Jorge Artel recuerda el pasado glorioso de los pueblos africanos ricos en civilización y cultura. La alusión a la grandeza histórica de los reinos africanos es una estrategia discursiva que usan los escritores afro-colombianos para recrear y apropiarse de una herencia gloriosa que ha sido sacudida y violada por la trata negrera y la subsiguiente esclavitud. Al horror de la esclavitud en las Américas, se juxtapone la valentía del negro para resistir y luchar por su libertad. Jorge Artel ilustra este fenómeno en “La voz de los ancestros”:

–¡Padres de la raza morena!  
 Contemplo en sus pupilas caminos de nostalgias,  
 Rutas de dulzura,  
 Temblores de cadena y rebelión.  
 Almas anchurosas y libres  
 ¡Vigorizaban los pechos y las manos cautivas!  
 Una doliente humanidad se refugiaba  
 En su música oscura de vibrátiles fibras  
 –Anclados a su dolor anciano  
 Iban cantando por la herida. (36)

La esclavitud, la resistencia y la lucha por la liberación son factores que participan en la construcción de la identidad afro-colombiana. La figura emblemática del cimarrón Benkos Bioho simboliza el espíritu de resistencia del pueblo frente al discurso dominante colonial (eurocéntrico y europeísta). Manuel Zapata Olivella en su obra maestra *Changó el gran putas* (1983), ensalza y hasta mitifica la figura heroica de Benkos Bioho, el líder del Palenque de San Basilio. El ansia de libertad que caracteriza al negro es un ingrediente necesario para desafiar al discurso dominante. Si la revolución francesa de 1789 constituye el eje de la libertad occidental, los negros en Colombia (y en las Américas en general) ya se habían distinguido por su resistencia y levantamientos contra la opresión institucionalizada. Ya sean los cimarrones Benkos Bioho (1500 tardíos-1619) en Colombia o Gaspar Yanga (1545- principios de 1600) en México, los afro-hispanos en general se distinguen por su lucha constante por la subjetividad y emancipación.

La resistencia contra el poder dominante se manifiesta también al nivel de la valoración de las prácticas culturales de los *cantos de boga* y del *currulao* denigrados por José María Samper como arte bárbaro y salvaje. Los *cantos de bogas* son poemas con cadencia y música que se usan tanto en las andanzas por el mar, los ríos, los esteros, como en los trabajos domésticos y mineros. En “Ritmo mulato para bogas negros” de Martán Góngora, las cantantes animan a los pescadores y trabajadores sirviéndose como es costumbre de su “canalete” y la “baqueta”. La meta de los bogas es revelar las actividades de las faenas y también “mitigar la soledad, vencer la corriente y cortar las distancias que tienen que correr para trasladarse de un sitio a otro. Amanecer y atardecer son los momentos más propicios para que los bogas, generalmente mujeres, alegren el ambiente con las melodías de sus cantos” (Bonilla 75).

A diferencia de los *cantos de boga*, el *currulao* es una danza en que la marimba es el instrumento especial. Este baile participa en la consolidación de las relaciones sociales, en divertir al pueblo y en la crítica de ciertos temas sociales como la infidelidad en el caso de “Antonio Morrongo” de Martán Góngora. Este canto de danza cuenta la historia de un hombre que mató a su esposa porque ésta cometió adulterio. La voz de las responderas se destaca en el estribillo: “Antonio Morrongo/Mató a su mujer/Con un

*cuchillito/Tamaño como él'* (131). Estos versos tienen un carácter erótico. La imagen del cuchillo que tiene el tamaño del asesino es una alusión implícita al órgano sexual del hombre. El cuchillo oblongo con que mató a su mujer define metafóricamente su virilidad y su poder sexual. La sensualización/ erotización de los cantos del *currulao* es común y contribuye en el espíritu de diversión del baile. Después del canto en unísono de las bajoneras, el glosador interviene para relatar lo que ocurrió. La historia del crimen que reporta el glosador es muy gráfica y hasta asquerosa. Las repeticiones del sonido “ongó” a lo largo del poema da musicalidad y cadencia al poema.

La manifestación de la *negritud* en la literatura afro-colombiana no se limita solamente al sincretismo (étnico-cultural) y a las prácticas seculares sino que incorpora también el contexto social. La valoración de la identidad negra pasa también por la descripción, la denuncia y el anhelo de cambiar las duras condiciones de vida del afro-colombiano en una sociedad marcada por el racismo y la desigualdad social. En *El hombre colombiano* (1974), Manuel Zapata Olivella afirma que “Very little would we contribute to achieving a true racial and cultural equilibrium, if we persist in ignoring that we make up a hybrid people with social inequalities based upon the colonial heritage” (17). Este sentimiento tiene resonancia en Leslie Rout Jr.: “From the evidence accumulated, it should be obvious that racial prejudice and color discrimination were not eradicated root and branch with the abolition of slavery in 1852” (247).

Los escritores afro-colombianos se valen de la pluma para fustigar la miserable condición de vida del pueblo y abogar por un cambio drástico e urgente. En *Las estrellas son negras* (1949) y *La selva y la lluvia* (1958), Jorge Artel y Arnoldo Palacios examinan el impacto de la miseria, la pobreza, y la injusticia en la comunidad negra del Chocó. En *Las estrellas son negras*, la temática del hambre es el hilo narrativo y lo expresa Israel, el protagonista principal de la siguiente manera: “Hambre. Cómo era posible tanto tiempo sin comer” (31). En su intento de salirse de la pobreza, el personaje Irra busca trabajo en vano. Siempre la rechazan sin razón aparente. Su frustración se resume en la siguiente interrogación del narrador: “¿Qué había hecho él para sufrir tanto?” (59). El lector, luego se da cuenta de que no encuentra trabajo por el color de su piel a causa del perjuicio y racismo muy presentes en la sociedad. En cuanto a las temáticas de la injusticia y la explotación, encuentran su auge en *La selva y la lluvia* en la cual el narrador fustiga la ruina del suelo y subsuelo del Chocó. El abuso y la ruina de las minas, los ríos, la selva y de la labor humana se patentizan en la furia del personaje Pedro José:

Había vivido en la selva casi al par que las bestias. Evocar ese pasado amargo, trágico, lo inundaba de odio hacia algo, hacia alguien....Tal vez el gobierno precisamente....No comprendía bien: existían aquí dos bandos de liberales y el partido conservador. Los godos querían tomarse el poder: los liberales mandaban....empero, nosotros, pase lo que pasare, somos los perseguidos, vegetamos en la miseria, aun siendo liberales. (64-65)

La ira de José ejemplifica la frustración del pueblo afro-colombiano a quien el gobierno y las empresas internacionales le despojan de sus tierras, arruinan las minas y los dejan en una situación de miseria atroz. Para salirse de apuros los negros deciden recurrir a diversas tácticas: de la resignación a la acción, pasando por la fe, la unión, la rebeldía o la educación. En *Chambacú: corral de negros* (1963) de Manuel Zapata Olivella, el personaje Máximo sintetiza el combate de la siguiente manera:

Creen en la liberación por el milagro. Es la herencia de tantas bendiciones. Si alguien les habla de rebelarse, se asustan y persignan. Anoche gritaban pero se acobardaban en sus propios gritos. No creen que somos vigorosos y que unidos, seríamos capaces de construir murallas más fuertes que esas. Resistiríamos a cualquier ejército. Sin miedo y organizados, nos tragaríamos mil batallones. (123)

Máximo invita a los afro-colombianos a oponerse al sistema de colonización interna que oprime la comunidad y la despoja de su subjetividad colectiva e individual. El grito del cambio no se limita sólo a los escritores sino también a las escritoras afro-colombianas. En *El otro yo que si soy* de María Grueso Romero, la voz poética invita al pueblo afro-colombiano a alzarse para remediar su condición de vida miserable. La motivación surge de la invocación del pasado histórico como herramienta catalizadora de la lucha por la libertad. El orgullo que tiene la poeta por la combatividad y la rebeldía de su raza se hace notorio en los siguientes versos:

Yo vengo de una raza que tiene/una historia pa'contá,  
que rompiendo las cadenas/alcanzó la libertá.  
A sangre y fuego rompieron/las cadenas de opresión  
y ese yugo esclavista/que por siglos nos aplastó.  
La sangre en mi cuerpo/se empieza a desbocá,  
se me sube a la cabeza/y comienzo a protestá. (106)

Los recuerdos del cimarronaje y de la insurrección contra la esclavitud son incentivos propicios al cambio de la situación actual. En vez de cruzarse de brazos, el afro-colombiano tiene que luchar contra la pobreza, tanto material como psicológica, causada por el poder dominante.

Los escritores afro-colombianos al igual que sus pares caribeños y africanos se valieron de los postulados de la *negritud* para valorar la identidad negra. Esta valoración y celebración pasa por la de-construcción de los prejuicios raciales (que animalizan y objetivizan al negro) y la lucha por la liberación material, cultural y psicológica del mismo. Esta liberación se arraiga en la reafirmación de los valores culturales afro-colombianos que habían sido denigrados por el discurso dominante. La cultura negra en

su contexto sagrado y secular es una parte importante del acervo cultural nacional. A diferencia de la negritud cesariana y damasiana, la construcción de la identidad afro-colombiana pasa por la hibridación de la cultura. No es más un retorno a África ni un rechazo de la cultura occidental sino un enriquecimiento con el aporte cultura indígena y europeo. Es una identidad incluyente y tri-étnica. El efecto de la hibridación no consiste en rescatar al subalterno sino en desequilibrar y descentrar el factor hegemónico creando nuevos espacios y nuevas formas de poder, de saber y de ser. La hibridación produce un contradiscurso que tiene efecto de resistencia y antídoto contra el esencialismo, la univocidad y el control cultural, a la vez que pone de manifiesto la vitalidad de los grupos marginados (Cordones-Cook 651). La ideología de la *negritud* está muy presente en la literatura afro-colombiana pero con un sabor local. Como el tigre (del que habla Wole Soyinka), la literatura afro-colombiana no hace ostentación ni pompa de la *negritud* sino que se deja comprobar en sus acciones.

#### OBRAS CITADAS

- Alaix de Valencia, Hortensia. *La palabra poética del afro-colombiano*. Cali: Litocenco, 2003. Print.
- Artel, Jorge. *Tambores en la noche*. Bogotá: Plaza & Janes Editores Publication Date, 1986. Print.
- Ascroft, Bill, et al. *The Post-Colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995. Print.
- Badiane, Mamadou. *The Changing Face of Afro-Caribbean Cultural Identity: Negrismo and Negritude*. Lanham: Lexington Books, 2010. Print.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: California U.P., 1986. Print.
- Cordones-Cook, Juanamaría. "Hibridez cultural/ Africanía religiosa en el Uruguay." *Revista Iberoamericana* 65 (1999): 633-669. Print.
- Grueso Romero, María. *El otro yo que sí soy. Poemas de amor y mar*. Buenaventura: Ediciones Marymar 2003. Print.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética 1922-1977*. La Habana: Ediciones Letras Cubanas, 1980. Print.
- Gutiérrez Azopardo, Ildefonso. *Historia del negro en Colombia*. Bogotá: Editorial Nueva América, 1986. Print.
- Janheinz, Jahn. *The Muntu: The New African Culture*. New York: Grove, 1961. Print.
- . *A History of Neo-African Literature*. London: Faber, 1968. Print.
- Klor de Alba, Jorge. "Postcolonialization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of 'Colonialism' and 'Mestizaje'." *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Ed. Gyan Prakash. Princeton: U.P., 1995. Print.
- Kubayanda, Bekunuru. "The Linguistic Core of Afro-Hispanic Poetry: An African Reading." *Afro-Hispanic Review* 3.1 (1982): 21-26. Print.

- Lewis, Marvin. *Afro-Hispanic Poetry 1940-1980*. Columbia: Missouri UP, 1983. Print.
- Lipski, John. *A History of Afro-Hispanic Language: Five Centuries, Five Continents*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Print.
- Martán Bonilla, Alfonso. "El negro en la poesía de Helcias Martán Góngora." *Caribbean Studies* 22.3-4 (1989): 57-86. Print.
- Martán Góngora, Helcias. *Mester de negrería y habla negra*. Bogotá: s.e., 1966. Print.
- — —. *Suma poética, 1963-1968*: Bogotá, Editorial Kelly, 1969. Print.
- Obeso, Candelario. *Cantos Populares de mi tierra*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1956. Print.
- Ocampo López, Javier. *Mitos colombianos*. Bogotá: El Áncora Editores, 1988. Print.
- Ortiz, Adalberto. "La negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana." *Revista de la Universidad Católica* 7(1975): 97-118. Print.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Ayacucho, 1987. Print.
- Palacios, Arnoldo. *Las estrellas son negras (1949)*. Bogotá: Editorial Revista Colombiana 1971. Print.
- — —. *La selva y la lluvia*. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1958. Print.
- Rout, Leslie. *The African Experience in Spanish America: 1502 to Present Day*. New York: Cambridge UP, 1976. Print.
- Salazar Valdés, Hugo. *Dimensión de la tierra*. Bogotá: s.e., 1952. Print.
- — —. *Rostro iluminado del Chocó*. Cali: Feriva, 1980. Print.
- Samper, José María. "Un viaje completo". *Crónica Grande del Río de Magdalena*. 2<sup>da</sup> ed. Bogotá: Sol y Luna, 1980. 87-100. Print.
- Taliman, Valerie. "Taino Nation Alive and Strong" *Indian Country Today*. 24 de enero de 2000. Web. 20 de marzo de 2010.
- Zapata Olivella, Delia. "La Cumbia: síntesis musical de la nación colombiana". *Revista Colombiana de Folclor* 7 (1962): 188-204. Print.
- Zapata Olivella, Manuel. *El hombre colombiano*. Bogotá: Canal Ramírez-Antares, 1974. Print.
- — —. *Chambacú: corral de negros 1963*. Medellín: Editorial Bedout, 1978. Print.
- — —. *Changó el gran putas*. Bogotá: Edición Oveja negra, 1983. Print.

# Gabino Ezeiza y su recuperación dentro del imaginario de la identidad nacional argentina<sup>1</sup>

*Alejandro Solomianski*  
California State University, Los Angeles

## Introducción: Memorias y espejismos.

**E**n función de una extensa, compleja y multifacética serie de circunstancias y procesos socio-históricos Gabino Ezeiza ha pasado a ocupar un lugar de privilegio cuando pensamos en el pasado afro-argentino. Podría decirse que salvo los dos personajes afro-argentinos que organizan, en alguna medida, el desarrollo del *Martín Fierro* (1872-1879), Gabino Ezeiza (1858-1916) es el primer nombre de un poeta, payador o intelectual afro-argentino que se nos viene la mente si no, tal vez, el único. Si lo pensamos profundamente no se trata sólo de la figura más famosa (el ficticio “Negro Falucho” inventado por Bartolomé Mitre adquiere por momentos un carácter fantasmagórico) sino también de la más integrada al caudal de las configuraciones identitarias de la argentinidad más genuina. Gabino Ezeiza no se asocia con representaciones externas y superficiales sino con las fibras más secretas y contundentes de la nacionalidad.

Este reconocimiento, muy inferior al merecido, se debe a algunos hechos “casuales” (en rigor toda “casualidad” termina siendo significativa en esta historia, como veremos) y actividades y posturas estético-intelectuales de Ezeiza. El presente ensayo estudia la producción intelectual de este periodista, poeta y payador afro-argentino intentando visualizar las causas que explican su éxito relativo. Un éxito formidable si lo comparamos con la notablemente menor trascendencia obtenida por otros compañeros generacionales afro-argentinos tales como los poetas Noguera, Elejalde o Mendizábal.

Por otra parte, si bien grandes segmentos de la producción cultural afro-argentina permanecen en un cono de sombra (y muchos fragmentos resultan irre recuperables) el vacío gnoseológico al respecto es menor que lo que la muy escasa difusión de algunos clásicos y/o muy buenos libros que hablan sobre el tema hace

---

<sup>1</sup> Algunos fragmentos del presente artículo han aparecido en formulaciones previas en Alejandro Solomianski, *Identidades secretas: La negritud argentina* (Beatriz Viterbo Editora, 2003). Agradezco a Beatriz Viterbo Editora por autorizar su edición en este nuevo contexto.

suponer. Cito a continuación algunos títulos relevantes que demuestran que esta producción de conocimientos acerca de la colectividad afro-argentina no es un hecho exclusivamente reciente ni específicamente debido a sujetos “negros”: *Cosas de negros* de Vicente Rossi, publicado originariamente en 1922, es una especie de clásico indiscutible para los iniciados en esta temática; *Morenada* de José Luis Lanuza (1946) posee tan buen criterio como información; tanto *Aspectos de la cultura africana en el río de la Plata* de Néstor Ortiz Oderigo (1974) como los estudios de Rodríguez Molas no pueden dejar de mencionarse; *The Afro-Argentines of Buenos Aires 1800-1900* de George Reid Andrews (1980) es una investigación histórica de primera línea, traducido y publicado en español en 1989, sin embargo no tuvo, en Argentina,<sup>2</sup> ninguna repercusión hasta muy recientemente; el libro de Oscar Natale, *Buenos Aires, negros y tango* (1984), es un estudio muy completo, profundo y de grata lectura; otro tanto puede decirse del reciente aporte antropológico de Dina V. Picotti *La presencia africana en nuestra identidad* (1998). Esta bibliografía, básica e incompleta, no se detiene, en función de la amplitud de las problemáticas analizadas, en las peculiaridades que hacen de Gabino Ezeiza el sobreviviente más vigoroso de una tradición intencionalmente segregada y en consecuencia ignorada.

Hay hechos puntuales y significativos: la mención por parte de Cátulo Castillo en su popular tango “Café de los angelitos” (“Bar de Gabino y Cazón”, refiriéndose a Gabino Ezeiza e Higinio Cazón- ambos payadores afro-argentinos-) es una especie de garantía de supervivencia, al menos durante el siglo XX. La mucho más ambigua relación de Ezeiza con la territorialidad argentina es un factor más confuso aunque más poderoso.

Pensando justamente en aquellas cosas que identifican a la Argentina internacionalmente, el caso del aeropuerto de Ezeiza no deja de ser vinculable con esta problemática, no deja de escenificar un lapsus (como veremos en segunda potencia) y de representar el conflicto de la propiedad, la apropiación y la explotación. Pareciera que todo el campo anecdótico que envuelve al mayor contacto de Argentina con el exterior, la mayor puerta de entrada y salida del país, revelara los traumas de la identidad nacional y manifestara una propensión al fácil resquebrajamiento de la pátina de pintura blanca de la versión oficial. La primera ironía es que el aeropuerto original de la ciudad de Buenos Aires, utilizado ahora solamente para vuelos de cabotaje (domésticos), se llama Jorge Newbery en honor a uno de los primeros aviadores del país, un “digno” representante de la aristocracia (blanca) “argentina”. La mudanza del aeropuerto internacional a un espacio más alejado del centro de la ciudad terminó poniendo en contacto el apellido de un “negro” argentino con la serie Miami, Kennedy, París. Y específico “el apellido” porque el nombre del aeropuerto no fue puesto en homenaje al máximo poeta de la tradición payadoril argentina, sino que se le adjuntó de manera

---

<sup>2</sup> Creo que, evidentemente, el hecho habla mucho más de Argentina que del libro de Andrews.

residual en virtud de la localización de su terreno en el ámbito de Ezeiza ubicado en el partido de Esteban Echeverría<sup>3</sup> (nombre que sí homenajea al autor de *El matadero* y uno de los más renombrados poetas de la tradición “blanca” argentina).

De las personas vinculadas al campo intelectual porteño a las que consulté (y no fueron pocas, entre éstas profesores de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires) no hubo ninguna que no presupusiera de un modo automático que el nombre del aeropuerto internacional, al menos como reconocimiento original en el nombre de la localidad, no estuviera de algún modo vinculado con un homenaje al poeta afro-argentino. Y no es un hecho llamativo: puede afirmarse (consulta al diccionario onomástico Piccirilli de por medio)<sup>4</sup> que no hay ningún otro Ezeiza que haya alcanzado un grado de notoriedad pública lejanamente comparable al del payador que, obviamente tiene su artículo correspondiente en dicho diccionario. Para decepción o contradicción del mapa toponímico que algunos intelectuales (y como veremos el sentido común en general) nos hacemos del país, la localidad de Ezeiza lleva ese nombre oficialmente (y por traslación el aeropuerto) en honor al señor José María Ezeiza quién ni siquiera aparece en el diccionario Piccirilli. El mérito de este estanciero fue haber donado los terrenos para el establecimiento de una localidad con el fin de fundar una estación ferroviaria en 1885 (Ochoa 2). El mérito, entonces, para la obtención de tal reconocimiento consistió, exactamente, en disponer de la “propiedad” de la tierra. ¿Habrán sido algunos de sus antepasados “propietarios” de algún(os) ancestro(s) del payador? ¿Cómo saberlo? La misma Rosa Ochoa (ex Directora de Cultura del partido de Esteban Echeverría, Directora de Regularización Documentaria del municipio de Ezeiza) me comentó que durante mucho tiempo ella misma había sido víctima del malentendido respecto al origen del nombre de su municipio. En su *Reseña histórica* anota: “Don José de Ezeiza... Primitivamente llamado “Ezeiza” porque muchos de sus pobladores y visitantes de nuestra localidad creían erróneamente que se debía en homenaje a un conocido Payador” (1). Cabe plantearse de qué lado está la percepción errónea de la realidad cuando la contradicción entre el registro oficial y la mera “doxa”, el “vox populi” o la opinión de la gente es tan amplia y uniforme.

Por otra parte, a partir de fines del siglo XX debemos a la iniciativa privada de un panadero del barrio de Flores el mantenimiento de la memoria de la casa donde vivió y murió Gabino Ezeiza.<sup>5</sup> De todos modos, más allá de los concretos y puntuales antepasados “sanguíneos” de una y otra parte, las ancestrías colectivas demarcan la

---

<sup>3</sup> Se lo denomina “Aeropuerto Internacional de Ezeiza” aunque en rigor su nombre oficial es “General Pistarini” quien era ministro de obras públicas en el momento de su fundación en 1949 durante el primer gobierno de Perón. Véase la *Reseña histórica municipal de “José María Ezeiza”* (5) realizada por Rosa Ochoa en 1999.

<sup>4</sup> El Ezeiza más notable, aunque a gran distancia en el orden sucesivo, es su contemporáneo el abogado Juan José Ezeiza (1852-1915) quien llegó a ser director del Banco Provincia de Buenos Aires (Véase Piccirilli).

<sup>5</sup> Véase el artículo de Víctor Di Santo (1999).

tremenda ironía de que el mayor aeropuerto internacional de la Argentina (supuestamente el país más “blanco” de las tres Américas) se vincule con un “negro”. El hecho de que esto sea doblemente casual produce un extraño efecto de doble lapsus y sugiere (describe quizás) un profundo estado de usurpación y explotación simbólica.

*El sabor de lo oriental*  
 Con estas palabras pinto;  
 Es el sabor de lo que es  
 Igual y un poco distinto.  
 (...)  
 Milonga para que el tiempo  
 Vaya borrando fronteras;  
 Por algo tienen los mismos  
 Colores las dos banderas.  
 Jorge Luis Borges

### **Complejidad del campo intelectual afro-argentino. Itinerarios.**

Una vez demarcados los motivos por los cuales (más allá de su obra y accidentales o no) Gabino Ezeiza quedó sólidamente engarzado al repertorio de imágenes que configuran la “argentinidad” me interesa adentrarme en su obra intelectual propiamente dicha. Coincidentemente con los motivos “casuales” puede postularse, en su itinerario creativo, una premeditada y creciente inclinación hacia una postura de mestizaje e integración con lo autóctonamente argentino. Su producción, como veremos en detalle, representa un apartamiento tanto de lo “eurocéntrico” como de lo “afrocéntrico”. Este hecho manifiesta una mayor flexibilidad que la de autores como Noguera o Elejalde (decididamente inmersos en el intento de poetizar de un modo “euro-argentino”) o Casildo Thompson (atrapado exclusivamente en la más que razonable protesta “afro-argentina”). Sería injusto y apresurado acusar a Gabino Ezeiza de oportunista en función de la relación de su obra con la posteridad: la cultura popular argentina era todavía, para el momento en que el autor está produciendo, notablemente afro-argentina aunque no se tendiera a visualizar este hecho tan claramente.

En las páginas siguientes intentaré delimitar el funcionamiento básico del campo intelectual afro-argentino, y a partir de allí rescatar los logros de “el Payador”. Entiendo que de esta forma podremos ver que su efectividad general se vincula a sus más sinceras búsquedas de una identidad genuina como escritor y como ser humano. Es necesario enfatizar que para todo intelectual afro-argentino, tanto por su peculiar situación en sí misma, como por el hecho de habitar un territorio en el que el crecimiento de la masa inmigratoria resulta abrumador, el centro de la reflexión se condensa en la noción de identidad. Estando permanentemente agujijoneada por la problemática general de la identidad no resulta extraño que la colectividad afro-argentina, ante las crecientes y

gigantescas oleadas inmigratorias, respondiera con una súbita multiplicación de sus medios de prensa.<sup>6</sup> Es muy fácil establecer y demostrar que los temas básicos y a la vez enfáticamente propios de los periodistas, poetas y payadores afro-argentinos, aún para aquellos que practican una estética eurocentrista, son la identidad y la patria. Considero necesario establecer que, en esta búsqueda y cuestionamiento de las identidades, el “periodismo” se dirige a las relaciones de los afro-argentinos consigo mismos y sus ancestros, la “poesía” apunta hacia el arduo espacio de la “alta cultura” y la conflictiva convivencia con la “aristocracia” argentina, y “la payada” se centra en la pertenencia (digamos que por derecho propio o como identidades fundadoras) al campo de la “cultura popular” argentina.

### **Periodistas y periódicos. Ezeiza y su contribución a la prensa.**

El primer punto a destacarse es que estos periódicos eran mucho más órganos de opinión, variedades, entretenimiento e incluso comunicaciones particulares entre lectores que de información de “noticias”. En este sentido cohesionaban a sus lectores/as en tanto comunidad y brindaban un espacio para el intercambio de opiniones. Por otro lado, esta cohesión implicaba un cierto nivel de distanciamiento con los adherentes a otro periódico rival. Aunque a veces estas lealtades llevaran a enfrentamientos subidos de tono, considero que estos mismos enfrentamientos provocaban la comunicación entre los diversos grupos afro-argentinos y favorecían el ejercicio de una conciencia crítica por parte de actores sociales generalmente rechazados en los ámbitos específicamente intelectuales de la cultura dominante.

Unos veinte años antes de terminar el siglo XIX Gabino Ezeiza forma parte de la comisión directiva del periódico (afro-argentino) *La Juventud* junto con G. M. Arrieta, Juan Balparda y Benjamín Ramos. Puede señalarse que esta labor es, de todas las que realizó el payador, aquella que más lo pone en contacto directo con su grupo de referencia social originario, ya sea desde el ángulo de la representación como desde la perspectiva del lector implícito. Ya de entrada podemos ver en el despliegue de esta tarea la creación de obstáculos para penetrar en la tradición que será recordada por el discurso hegemónico, podríamos incluso decir que justamente es esta discursividad la que será deliberadamente borrada de la constelación simbólico-cultural que la hegemonía intentará rescatar. Como vemos Ezeiza no antepuso la relación entre su firma y la posteridad como algo que le hiciera alejarse de este espacio tan genuino.

---

<sup>6</sup> Sin embargo, como un hecho curioso y notable he podido constatar la multiplicación de avisos publicitarios de y dirigidos a la colectividad de inmigrantes italianos en periódicos afro-argentinos: en *Los Negros* se repite el aviso en italiano del “Vino ferruginoso Aroud ‘Rigeneratore del sangue’”, en *La Igualdad* el de la “Línea Mensual de Vapores Italianos entre Génova y Río de la Plata de Lavarello y Cía.”

Cabe agregarse que este tipo de periodismo constituye un discurso densamente revolucionario que cuestiona tanto el presente como las tradiciones históricas desde una perspectiva de vanguardia política inaceptable para la hegemonía:

Banderas al viento: La idea de la libertad es la que por segunda vez va a hacernos ocupar un modesto puesto en la prensa periódica de nuestra sociedad. (...) con estos sanos propósitos, hemos de luchar hasta el último instante que tengamos de vida con tal de obtener una verdadera fórmula política y social (...). (*La Juventud*, 10 de enero de 1878)

En el centenario del general San Martín: Permítasenos, como hijos que somos de la gran familia argentina, estampar en las humildes columnas de este periódico el sentimiento sublime que inspira la memoria de las grandes épocas. (*La Juventud*, 3 de marzo de 1878)

Es conveniente percibir que a los redactores de *La Juventud* no se les escapaba el hecho de que San Martín pudo ser “San Martín” gracias al apoyo y el esfuerzo de los regimientos de pardos y morenos, es desde ese contexto que se “memorizan” las grandes épocas revolucionarias. En contraste con un presente en el que, en el mismo ejemplar del 3 de marzo de 1878, deben recomendar “Al Sr. Gefe de Policía, D. Domingo Viejo Bueno” que investigue la violencia policial.

En un número correspondiente a la conmemoración de la fecha de la Independencia nacional argentina, 9 de julio de 1816, no deja de hacerse una problemática enunciación ambiguamente celebrativa de tal aniversario: “Somos argentinos y pertenecemos a una clase desheredada de todos los derechos y prerrogativas que acuerda nuestra Carta Fundamental, pero no por eso dejaremos de amar, servir y cooperar al florecimiento y prosperidad de la que se llama Patria” (*La Juventud*, 10 de julio de 1878).

Otro de los temas que entran en la discusión de ideas básicas es el de la educación. Me interesa destacar especialmente un breve fragmento feminista cuyo nivel de progresismo lo hace vigente incluso a comienzos del siglo XXI: “La educación de la mujer: Hoy ya es libre, hoy ya puede decir: no soy sierva, soy señora. Ahora preguntaremos sobre esta libertad ¿es aparente o verdadera? Creemos que es aparente, la mujer en el seno de su familia muchas veces es esclava. (...) Debe tener la misma ciencia que el hombre, la misma libertad, moral y materialmente” (*La Juventud*, 5 de marzo de 1876). Sin desmerecer en nada la remarcable y significativa labor de los redactores de *La Juventud* es indudable que la extremada radicalidad de un discurso suele conectarse con las expectativas de lectura del lector implícito, quien concretamente era, en este caso, la intelectualidad afro-argentina. Jóvenes que tenían poco que perder y que necesitaban cohesionarse en torno a una protesta que tal vez les diera algunos reconocimientos sociales.

Me interesa entrar ahora en el itinerario y las circunstancias del Gabino Ezeiza payador y poeta. Se trata del despliegue de una voz que no se dirige al grupo al que representa en su entonación más reducida sino del registro más amplio y extendido con que Ezeiza apunta a toda la argentinidad; y gracias al cual sigue siendo recordado.

**Payador y poeta popular. Gabino Ezeiza: una voz recortada contra la hegemonía aristocrático-racista.**

Una de las ideas que estructuran este ensayo es que cada género del discurso afro-argentino expresa y recrea las relaciones de los productores con un ámbito específico de la argentinidad. De este modo el periodismo es una exhibición de la conciencia identitaria que la afro-argentinidad tiene de sí misma: es una práctica reflexiva cuya primera finalidad es dirigirse específicamente hacia la colectividad afro-argentina misma. La poesía “culto” escenifica el espacio conflictivo de las relaciones con los dueños de la tierra y de los capitales simbólicos prestigiados. La payada siendo marcadamente afro-argentina pone en acto la unidad de este sector social con los otros sectores populares, es un espacio de coincidencia y no de diferencia en el que el afro-argentino tiene un lugar privilegiado en tanto que ella es una práctica cultural centenariamente propia.<sup>7</sup>

En rigor ya hemos mencionado en el desarrollo de estas argumentaciones a un payador que por excelencia representa la vida gaucha: “el Moreno” del *Martín Fierro*, personaje que ficcionaliza y condensa a una multitud de personas reales. En función de la lógica del estudio seguiré enfocándome principalmente en la producción artística de Gabino Ezeiza. De todos modos cabe mencionarse que tres de los últimos cuatro payadores más reconocidos fueron afro-argentinos: Higinio Cazón, Luis García (Morel), y Gabino Ezeiza. Es interesante, a la vez, notar el entremezclamiento con payadores de origen italiano. Betinoti en la memoria nacional se encuentra en un nivel de estimación muy próximo al de Ezeiza, Cazón normalmente salía de gira con Cayetano Daglio, Ezeiza fue profesor de Francisco Bianco entre otros. Como curiosa coincidencia puede señalarse que Higinio Cazón murió en 1914, José Betinoti en 1915, y Ezeiza en 1916.

Gabino Ezeiza perteneció a una generación diferente de la de los payadores tradicionales, cuyo arte, eminentemente subalterno, se remonta a siglos de antigüedad y a raíces africanas. En primer lugar era un hombre popular pero sumamente culto y un escritor muy prolífico que escribió obras de teatro e incluso una novela. Por otra parte su nivel de popularidad en tanto payador, cantor y guitarrista lo llevó a realizar numerosas grabaciones gramofónicas entre 1900 y 1915, hoy de muy difícil acceso.

---

<sup>7</sup> Véase “De la ‘Makawa’ africana a la payada” en *Aspectos de la Cultura Africana en el Río de la Plata* de Néstor Ortiz Oderigo (103-121).

Ortiz Oderigo en 1974 declara tener algunos ejemplares en su colección particular. De todos modos, más allá de su relación con la escritura, es interesante señalar que, en tanto payador o cantor repentista (improvisador), su arte es totalmente oral, es decir, escrito en el aire.

En principio puede afirmarse que toda su producción poética, aun aquella que surge como escritura, es decir que no es la escritura posterior de eventos orales, está subordinada a lo oral, al ritmo y a la rima, a la posibilidad de una memoria no escrita. En este sentido, criticar a Ezeiza por la aparición de palabras que no concuerdan a la perfección con lo esperable en la composición poética es no comprender ante qué clase de objeto estético estamos: uno que no se realiza mediante reiteradas correcciones del producto escrito sino que es un “happening” espontaneísta que, sin embargo, sugiere o pretende el ejercicio de la memoria. Otro detalle que me interesa destacar es que Ezeiza, declarado admirador de José Hernández, no es ni un gaucho ni un gauchesco, al menos en lo que respecta a los modos de representación tipificados de la tradición gauchesca consagrada, se trata simplemente de un payador popular. Cuando aborda temas gauchescos como por ejemplo en “La carne con Cuero” (Ezeiza, 49-61, 1946) o en “El gaucho Sierra” (Ezeiza, 63-64, 1897) las voces gauchas aparecen enmarcadas por una voz que habla en rioplatense popular pero “correcto”, en tanto que los “gauchos”, entrecomillados, hablan la lengua gauchesca.

Si tuviéramos que decidir cuál es la temática principal, más reiterada, o subyacente a lo largo de su muy extensa y variada obra, no sería difícil establecerla como la escenificación de la identidad de la patria como una entidad popular. Además de las penas, las nostalgias y el amor, su obra abunda en composiciones cuyo tema son las grandes batallas patrias. Conozco al menos dos composiciones suyas diferentes sobre el Combate de San Lorenzo (una tercera hace referencia a éste) y una sobre la batalla de Maipú; su, relativamente afamado “Saludo a Paisandú” (5, 1946), seguramente su improvisación más citada, hace alusión a numerosos combates por la libertad. Paso a citar, brevemente (podríamos estar aquí “hasta que las velas no ardan”), dentro de su inmenso caudal algunas de sus composiciones o fragmentos de ellas.

Salvo, quizás, las obras apenas mencionadas de Noguera y Elejalde (pero esto es más complejo, debatible y de extensa argumentación de lo que podría parecer a simple vista) las voces y textos analizados en este segmento del ensayo configuran, bastante explícitamente, un discurso de resistencia anticapitalista. Me interesa leer desde esa perspectiva un texto en el que Ezeiza, desde el personaje Ezeiza, aborda humorísticamente, de un modo absurdo, el tema del dinero (por otra parte parece una parodia anticipada de las enumeraciones caóticas de Borges):

Dos centavos y un cigarro  
constituye mi riqueza,  
un candelero, una mesa,  
una silla y un colchón.

Después de mi mente  
brotan los desengaños más crueles,  
así es que en estos papeles  
hago una improvisación.  
Unos pedazos de libros  
porque ninguno está entero,  
el lápiz, pluma y tintero  
y un cuadro de Napoleón.  
Después sacos, pantalones  
y aquel que mejor se halla,  
parece que en la batalla  
fuera blanco de un cañón.  
Otro montón de papeles  
que yo llamo mis poesías,  
donde hay penas y alegrías  
todo remito a la vez.  
Cartas, episodios, poemas,  
declaraciones brillantes,  
se encuentran en este instante  
esparcidos a mis pies.  
Los restos de una marquezita  
de la tía de mi abuela,  
la única herencia que queda  
para a mis hijos legar.  
Que en balde con unos tientos  
diez veces he reforzado,  
otras tantas me ha volteado  
aunque yo sé jinetear.  
Tengo en el cajón los restos  
de una pasta de pescado,  
que la compré en el mercado  
anoche para cenar.  
Mi pobre guitarra ostenta  
una cuerda y dos clavijas,  
que pienso en alguna rifa  
cinco centavos sacar.  
Para empeñar tengo prendas  
que es un estribo chileno,  
dos argollitas de un freno  
y un tarro de kerosén;  
una linterna sin vidrio

que se la quité a un muchacho,  
 y papeles de despacho  
 que dan en el almacén.  
 Miren que he gastado plata!  
 Casi ni decirlos debo,  
 al menos desde año nuevo  
 lo he seguido hasta aquí;  
 por lo menos diez centavos  
 he gastado cada día,  
 por andar en compañía  
 por eso es que me perdí.  
 Tenía dos nacionales  
 como quien no dice nada  
 los gasté en una sentada  
 en mucho menos de un mes;  
 y después cinco centavos  
 que antes de ayer he prestado  
 pero me han asegurado  
 que han de pagarme interés. (Ezeiza 1946, "Mi caudal" 62-64)

A continuación cito tres estrofas del poema titulado, de un modo filosófico "Verdad"; aquí se plantea muy explícitamente el tema de la identidad popular nacional como construida a partir de la diferencia; sin embargo el nacionalismo de Ezeiza se propone pacifista, el destacado es de él:

Qué queda de la Francia toda  
 si en su pasado no cuenta  
 la Marsellesa que alienta  
 hasta el que no fue francés?...  
 dice que no borra su himno  
 que es del pueblo grito santo  
 y siempre será su canto  
 en su triunfo y su revés.

Qué queda a todos los pueblos  
 del recuerdo primitivo  
 si no es el grito expresivo  
 que hasta los salvajes dan,  
 puesto que en todos los tonos  
 la Europa lo ha repetido  
 y el aráuco lo ha sentido

primero en Coupolipón.

Por eso el himno de un pueblo  
 en paz, no es grito de guerra  
 es fonógrafo que encierra  
 la voz de redención;  
 es como el hombre que ansía  
 la libertad sacrosanta  
 y su alma tranquila canta  
 algo que *insultos* no son. (11-12, 1897)

Considero relevante insistir con la idea de una identidad construida no sólo a partir de la aceptación pacífica y respetuosa de las diferencias sino también en la oralidad popular, en “el grito expresivo que hasta los salvajes dan”. Para Ezeiza Francia no se salva por la obra de Ronsard, su arquitectura o sus filósofos, sino por la memorable Marsellesa. Cito entonces fragmentos en los que la ecuación “payador = tradición oral = pueblo = argentinidad se enuncia” y se reitera.

Canto sí como cantaban  
 Payadores de otro tiempo  
 que nos dejaron ejemplo  
 de su bella inspiración;  
 era la misión de aquellos  
 ir inculcando a las gentes  
 glorias grandes y recientes  
 de esta moderna Nación. (1897, 28)

No habrá la clásica historia  
 llena de mitología  
 más sé que la Patria mía  
 tiene gloria colosal  
 y mientras de que yo tenga  
 una palabra de aliento  
 al pueblo a cada momento  
 debo esta gloria inculcar. (1897, 29-30)

Que alientos de Gigantes  
 parece que tenemos  
 al recordar la Gloria  
 que nos dijo el ayer;  
 El sol de Mayo, siempre

que esplendoroso vemos  
del Andes hasta el Plata  
he visto amanecer.

Iluminó las glorias  
de Maipo y Chacabuco  
primero San Lorenzo  
después hasta Junín;  
a mi finado abuelo  
también la gloria cupo  
de hacer esa campaña  
desde el principio al fin. (1897, 47)

Podría señalarse una línea de coincidencia con el posterior proyecto intelecto-representacional de Jorge Luis Borges en el que la historia nacional es parte de la historia familiar del poeta. Debe destacarse que en esta configuración identitaria ideológicamente tan eficaz y en la construcción de este cruce entre historia de la “Patria” y antepasados del poeta como lugar constitucionalmente legitimador de la voz literaria, Ezeiza se adelanta a Borges en medio siglo. De un modo más claro o deliberado que en el de las enumeraciones caóticas puede visualizarse que para Ezeiza él mismo es, en tanto payador y nieto de un héroe de las luchas de la Independencia, el espacio de encrucijada donde se corporiza lo argentino. De ningún modo esta auto-percepción desmiente o desacredita los textos y las experiencias de otros autores afro-argentinos meritorios de una atención inmensamente mayor que la que reciben, como Mendizábal, Ford, o Thompson. El punto que quisiera enfatizar es la habilidad ideológico-estética con la que Ezeiza, a diferencia de los otros, construye su lugar dentro del repertorio de imágenes de la nacionalidad. Creo que esto ayuda a explicar su considerablemente mayor permanencia en la memoria nacional.

Por otra parte es necesario recordar que Gabino Ezeiza fue un hombre sumamente exitoso y admirado tanto por su público como por sus colegas y discípulos/as (grupo compuesto mayoritariamente por seres humanos “blancos”) que lo consideraban una verdadera autoridad (más allá de la tonalidad de su piel). En este sentido debe haber tenido, por lo menos a partir de cierto punto de su carrera, pocas oportunidades de ser humillado, insultado o perseguido.

Este cantor de las tradiciones y glorias nacionales del pasado es también, o por eso mismo, un hombre fuertemente comprometido con el presente y el futuro, un revolucionario popular que anhela una transformación y un cambio en el reparto del poder de su patria. Cito algunas estrofas de su compilación *Glorias Radicales* (sin fecha, pero por diversos indicios probablemente de 1916 o 1917, realizada por partidarios radicales de Hipólito Yrigoyen en Rosario).

A la lucha radicales,  
 Acudamos sin demora  
 Al despunte de la aurora  
 Por nuestros nobles ideales;  
 Se oyen las dianas triunfales  
 Que a nuestra insignia saludan;  
 Ya ni los déspotas dudan  
 De nuestro éxito soñado,  
 Justo es que al nuevo llamado  
 Los Argentinos acudan!

¡Abajo la oligarquía!  
 ¡Abajo el fraude verdugo!  
 Que sometidos al yugo  
 Despótico nos tenían,  
 ¡Al fin! en la patria mía,  
 Asoman las libertades  
 Y allá van las voluntades  
 De este pueblo soberano;  
 Recién cada ciudadano  
 Podrá decir sus verdades  
 (...)  
 No olvidemos ciudadanos  
 Las víctimas inmoladas  
 En diferentes jornadas  
 Por los gobiernos tiranos,  
 Mantengamos siempre sanos  
 Los principios del programa  
 Y si a luchar se nos llama,  
 Sepa la patria gloriosa  
 Que la sangre generosa  
 Por la patria se derrama! (Ezeiza 1916, "Radicales" 1-2)

El yrigoyenismo era un movimiento popular de amplio espectro, quizás catalogable como de centro-izquierda y con dos premisas fundamentales: la ética y la intransigencia. En 1916, en el mismo año en que muere Gabino Ezeiza, este primer movimiento histórico que incorpora a la vida política nacional a las masas inmigratorias populares, consigue llegar al poder en las primeras elecciones libres y representativas de la historia argentina. En ese mismo año Leopoldo Lugones publica su libro *El payador*, recopilación de las conferencias que dictara en el teatro Odeón ante el público más

selecto y exclusivo de la oligarquía criolla, entre ellos Roque Saenz Peña (último presidente de la república conservadora) y todos sus ministros.

El libro de Lugones no menciona ni a Ezeiza ni a ningún otro payador, a pesar de su título sólo se trata de un “blanqueamiento” del *Martín Fierro* y de la invención de una “raza blanca argentina” en concordancia con el principio constructivo hegemónico de la identidad nacional que pretende que la Argentina es, desde todo punto de vista, un espacio “racial” y “culturalmente” blanco. Para aclarar la opinión y la posición del afamado y celebrado poeta, Leopoldo Lugones, acerca de la afro-argentinidad y los sectores populares pueden citarse algunas líneas de su prólogo a *El payador*.

La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos, nos armaba escándalo en el zaguán, desató contra mí al instante sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos. Solemnes, tremebundos, inmunes con la representación parlamentaria, así se vinieron. La ralea mayoritaria paladeó un instante el quimérico pregusto de manchar a un escritor a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal. (1979, 15)

No creo necesario remarcar las ostensibles marcas de racismo en el texto. Tan repugnantes como obvias. Tal vez sí sea prudente insistir con el insólito despliegue de una ideología casi paródicamente antipopular y anti-igualitaria. Respecto al origen etimológico (y por lo tanto como práctica cultural) de la payada Lugones afirma, de un modo caprichoso y en ostensible contradicción con lo afirmado por estudiosos como Rodríguez Molas u Ortiz Oderigo: “Las voces Payador y Payada que significan, respectivamente, trovador y tensión proceden de la lengua provenzal, como debía de esperarse, al ser ella, por excelencia, la “lengua de los trovadores” (Lugones 16). Su libro no es sólo la “elevación” y el blanqueamiento de la obra de José Hernández, sino la negación o ninguneo más ofensivo posible a numerosos y relevantes actores del campo intelectual argentino, que, como Gabino Ezeiza, contemporáneamente a las estrafalarias declaraciones del “poeta” oligárquico, realizaba una obra genuina y significativa.

Por otra parte *El payador* de Lugones se aboca a la invención explícita, disparatadas teorías racistas mediante, de una “raza” argentina digna continuadora de la clasicidad greco-latina y de los trovadores provenzales, la tradición más gloriosa y legítima de occidente según él considera.<sup>8</sup>

Refiriéndose al “gaucho” (a su mitificación del gaucho: frente al flujo inmigratorio el gaucho real había dejado de ser una amenaza) y sin poder apartarse de su exacerbado racismo declara:

---

<sup>8</sup> Véase Leopoldo Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa* (66).

Por otra parte el orgullo que heredó con la sangre fidalga, y la independencia del indio antecesor, apartaban al gaucho de las tareas serviles, sobrellevadas fácilmente por el negro. Despreciaba en éste la sumisión, como la falsía en el mulato, haciendo valer por buena, con sencillez pundonor, su descendencia de las razas viriles. (L.L., 42, 1979)<sup>9</sup>

Creo que es absurdo e innecesario seguir extendiéndome acerca de “la naturaleza épica” del *Martín Fierro* y “el espíritu caballeresco del gaucho, un paladín hasta en sus detalles más típicos” (167, 1979).

El ascenso al poder del radicalismo produjo cambios en la vida del país que incomodaban a la gente representada por Lugones. Este escritor fue un activo ideólogo del primer golpe militar (fascista y antipopular) de la historia argentina. Golpe de estado en el que el general Uriburu derroca a Yrigoyen en 1930. Una de las piezas oratorias más “famosamente infames” de Lugones es su discurso “La hora de la Espada”, un alucinado llamado a la instauración del despotismo militar.

En alguna medida el esplendor de la negritud argentina en tanto tal, corporizada en la obra de afro-argentinos en la que persiste algún nivel de reivindicación étnica, puede considerarse concluido en 1916, con la muerte de “el payador”, el ascenso al poder del radicalismo (cuya base social es mayoritariamente inmigratoria) y la lamentable edición tergiversadora de *El payador* lugoniano. La edición de esta reaccionaria relectura del *Martín Fierro* de algún modo preanunciaba los desastrosos golpes de estado antipopulares que se sucederían en el futuro y el esmerado borramiento de una de las principales tradiciones culturales argentinas, tan bien y tan complejamente representada por la obra de Gabino Ezeiza.

#### OBRAS CITADAS

- Andrews, George Reid. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989. Print.
- — —. *The Afro-Argentines of Buenos Aires*. Madison Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1980. Print.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Print.

---

<sup>9</sup> Es difícil saber si lo que irrita tanto en este texto es la estupidez formidable del señor Lugones o la tan notablemente delirante (y deliberada) distorsión del pasado. Sus afirmaciones se hallan negadas precisamente en el libro que pretende estar analizando, es decir, en el *Martín Fierro*. Incluso las leyendas populares que poseen una carga racista proponen al payador “negro” como encarnación del poderoso “Mandinga”, o sea del diablo.

- Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita. *El "Martín Fierro"*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1953. Print.
- Di Santo, Víctor. "Gabino, la voz del pueblo". *Todo es Historia* 387 (octubre de 1999): 20-23. Print.
- Echeverría, Esteban. "El matadero". *Esteban Echeverría. Obras Escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. 123-142. Print.
- . *Páginas autobiográficas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962. Print.
- Ezeiza, Gabino. *Recuerdos del payador*. Buenos Aires: Andrés Pérez Cuberes, 1946. Print.
- . *Nuevas canciones inéditas*. Buenos Aires: Biblioteca Gauchesca. 1897. Print.
- . *La Batalla de Maipo*. Buenos Aires: Comisión Centenario, 1910. Print.
- . *Glorias Radicales*. Rosario: Biblioteca Rosarina, (1916-7?). Print.
- Ford, Jorge Miguel. *Beneméritos de mi stirpe*. La Plata, 1899. Print.
- Hernández José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972. Print.
- La Juventud*. Publicación periódica. Buenos Aires: 1876-1878. Print.
- Lanuzza, José Luis. *Morenada*. Buenos Aires: Emecé, 1946. Print.
- Lugones, Leopoldo. *El payador y antología de poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. Print.
- Mendizábal, Horacio. *Primeros versos*. Buenos Aires: 1865. Print.
- . *Horas de meditación*. Buenos Aires: 1869. Print.
- Natale, Oscar. *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1984. Print.
- Noguera, Miguel Luis. *Recuerdos y Esperanzas*. Buenos Aires: Periódico "Los Negros", 1870. Print.
- Ochoa, Rosa. *Reseña histórica de Ezeiza*. Ezeiza: Municipalidad, 1999. Print.
- Ortiz Oderigo, Néstor. *Aspectos de la Cultura Africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1974. Print.
- Piccirilli, Ricardo, Francisco Romay et al. *Diccionario Histórico Argentino*. Buenos Aires: Ediciones Históricas Argentinas, 1953. Print.
- Picotti, Dina. *La presencia africana en nuestra identidad*. Buenos Aires: Colihue, 1998. Print.
- Rodríguez Molas. *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires, 1957. Print.
- . *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. Print.
- . *Historia de la Tortura y el orden represivo en la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1984. Print.
- Rodríguez Molas, J.C. y E. Goldar Giusti, . *Lugares y modos de diversión*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985. Print.
- Rossi, Vicente. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette, 1958. Print.
- Solomianski, Alejandro. *Identidades Secretas: La negritud argentina*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora, 2003. Print.

# “Double Bind / Double Consciousness” in the Poetry of Carmen Colón Pellot and Julia de Burgos

*Sonja Stephenson Watson*

University of Texas, Arlington

Carmen Colón Pellot and Julia de Burgos constructed a female literary poetics and created a space for the *mulata* as a writing subject instead of a written object in early twentieth-century Puerto Rican *negrista* literature. Because of their gender and the societal norms and limitations placed upon blacks, they each found it difficult to reconcile their heritage as *mulatas* in a white male Hispanic society. They each testify to the “double bind” of black female authors who strive to identify themselves as both women and as blacks. In her seminal article “Feminism and Afro-Hispanism: The Double Bind,” Rosemary Feal notes that the double bind of scholars when reading texts written by Afro-Latin American writers “is to uphold the dignity of all Afro-Latin American characters...while engaging in legitimate feminist practice” (30). Feal also notes that in order to study the intersection of race and gender in works by black Latin American female writers’s texts, we must adhere to the racial, historical, and social specificities in each country. She further explains that, “[a]lterity’ in feminist Afro-Hispanic scholarship has as its imperative the formulation of alternate interpretive practices, and it is through analyzing the link of race and gender that we can gain more complete access to that world of difference” (30). The double bind inherent in Afro-Hispanic literature is not only that of scholars but also of the authors themselves who comprise the focus of this study. The double bind of Colón Pellot and de Burgos compels us to return to W.E.B. Du Bois’s seminal essay on double-consciousness, *The Souls of Black Folk* (1903), where he presented the problem of duality that plagued blacks at the turn of the twentieth century:

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, an American, a negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. (5)

Although Du Bois's theory of double-consciousness does not include gender, it incorporates the problematic of race that African Diaspora figures continue to face in the twenty-first century. The double bind/double-consciousness of Colón Pellot and de Burgos is multiple and deals with their multiracial heritage as women of color. The present study examines the intersection of race and gender in both of their writings building upon the theoretical framework of double bind/double-consciousness as espoused by Feal and Du Bois. This analysis also builds on the work of Consuelo López Springfield and Claudette Williams who analyze the themes of gender and race separately in their studies on the single authors. In "I am the Life, the Strength, the Woman: Feminism in Julia de Burgos' Autobiographical Poetry," López Springfield suggests that "at the heart of [Julia de Burgos's] autobiographical poetry lies a rhetorical quest to justify a female poetics" and that the author "negotiated her own space between female aesthetics and male-constructed literary conventions" (56). In "'Oh Lord, I Want to be White': The Ambivalence of *Mulatez* in Carmen Colón Pellot's *Ambar mulato*," Williams argues that there are ways in which Colón Pellot's poems both "coincide with and deviate from *negrista* practice" (32). Both articles are seminal studies on the individual writers and are among the first to analyze feminism (Julia de Burgos) and *mulatez* (Colón Pellot) in their separate studies. Their studies, however, do not analyze the intersection of race and gender and the problematic that this duality poses for these authors. Not only were they forced to define their bicultural heritage in a society that abhorred blackness, as precursors to the feminist movement, they also negotiated a feminine poet space to challenge the social mores of the period. It is through this critical lens that I (re)read the texts by Colón Pellot and de Burgos by interpreting race and gender, the theme of *mulatez*, and the poets's desire to attain whiteness. There are some challenges to the discussion of the interplay of race and gender in this study because of the perception of race in Latin America and the Caribbean on the one hand and the downplay of gender at the expense of race on the other. As Feal reminds us, blackness in Latin America relates "to the conscious- and unconscious- identification with a given racial group" (31). Furthermore, the intersection of race and gender becomes more complicated in the Hispanic Caribbean because as Williams notes, "Racial divisions complicate gender divisions in Caribbean societies..." (*Charcoal and Cinnamon* 7). As *mulatas*, Colón Pellot and de Burgos reconciled a dual heritage of blackness and whiteness that was complicated by their gender and the inferior status held of black women who were not afforded the same social status or sexual liberties as their white female counterparts. It remains important to study Colón Pellot and de Burgos within the context of race and gender in Puerto Rico because as Jiménez Muñoz suggests "dentro del contexto de la historia de la mujer

---

<sup>1</sup> *Mulatez* is the harmonious coexistence of African and Hispanic heritage.

puertorriqueña, ‘mujer’ y ‘raza’ típicamente se analizan de forma separada” (74). These texts illustrate that it is impossible to study race without discussing gender.. Not only did the authors challenge societal norms as women but their works clearly elucidate that their color further hindered their literary reception as female authors; both poets gained recognition after their deaths. Furthermore, a nation-building rhetoric of anti-blackness complicated their identification as *mulatas* because Puerto Rico desired to obscure the black masses and disputed the legitimacy of the *mulato* in the social, political, and cultural matrix.

In the early twentieth-century (1930s and 1940s), a national discourse of *hispanidad* erased blackness from the Puerto Rican national imaginary. Intellectuals such as Antonio Pedreira (*Insularismo* 1934) and Tomás Blanco (*El prejuicio racial en Puerto Rico* 1942) minimized the black presence on the Island and emphasized the country’s Spanish heritage to thwart North American imperialism. Desiring to eliminate blackness from the racial paradigm, Pedreira disputed the *mulato*’s place in Puerto Rican society and argued for assimilation through racial mixing:

Entre una, que es la superior, y la otra, que es la inferior, el *mulato* será siempre elemento fronterizo, participante de ambas tendencias raciales que acrecentará más o menos de acuerdo con el tipo que escoja para un segundo enlace: el mestizo, el blanco o el negro. El mulato, que combina en sí las dos últimas y generalmente no suele ser una cosa ni la otra, es un tipo de fondo indefinido y titubeante, que mantiene en agitación ambas tendencias antropológicas sin acabar de perfilarse socialmente. Vive del presente inmediato, definiéndose de todos y de sí mismo, sin volcar pautas en el ambiente, prudente e indeciso, como el hombre que se encuentra cogido entre dos fuegos. Necesita mayor cantidad de reservas de una u otra raza para resolver su situación. Es hombre de grupo que colabora y no crea, que sigue y no inicia, que marcha en fila y no es puntero. Por lo general, carece de fervores para ser capitán. (35)

Thus, this text found that the *mulato*, the hybrid intermediary between the European and African, to be a threat to the creation of a homogeneous white Puerto Rican society; Pedreira perceived the *mulato* to be just as much of an impediment to the advancement of the nation as the black African. Furthermore, these texts and others propagated national myths of homogeneity that argued that racial prejudice does not exist or described it as “innocent child’s play”. In *El prejuicio racial en Puerto Rico*, Blanco noted, “No hay negros puros en Puerto Rico” and further argued that Puerto Rican culture was “blanca, occidental con muy pocas y ligerísimas influencias no españolas” (Roy-Féquiére “Negrista” 211). Needless to say, “[r]ace, racial identification, and racialist thinking were key elements of the Puerto Rican negrista controversy” (Roy-

Féquiére “Negrismo” 198). Thus, Colón Pellot and de Burgos published during a period in Puerto Rico when nationalists obscured the black masses and promoted a national image that did not coincide with reality. The *negrista* poetry of Puerto Rican Luis Palés Matos, for example, faced harsh criticism and scrutiny because as journalist Luis Miranda noted, “El llamado arte negro no tiene vinculación con Puerto Rico” which summarizes the rejection of the genre’s focus on Puerto Rican blackness in the island (Roy-Féquiére “Negrismo” 211). Thus, although both Colón Pellot and de Burgos published during the height of the *negrista* movement, a movement which supposedly celebrated blackness, the pressure remained to downplay race, racial differences, and racial identification.

The *negrista* movement flourished during the 1920s and 1930s in the Hispanic Caribbean and was a pseudo-black poetry that focused on physical elements of blacks as well as their sexual prowess and propensity toward music (Cartey 67). *Negrista* poets such as Luis Palés Matos (1898-1957), Emilio Ballagas (1910-1954), and Manuel del Cabral (1907-1999) appropriated poetic devices such as *onomatopeia*, repetition, rhythm, and rhyme to portray African culture. Although this poetry concentrated on the black image, it was primarily a movement of white intellectuals who objectified the black literary subject. As a result, the movement has often been viewed as the “exploitation of black culture by white writers” (Cartey 41). These poets portrayed blacks and African culture as sensual, exotic, and sexual without any psychological profundity. The black literary image that materialized during this period was often superficial, and rarely focused on the socio-historical and socio-economic factors that plagued black America such as poverty, discrimination, and racism. One must bear in mind that the *negrista* literature stereotyped the black female corpus and presented the black subject as an object of the white man’s imagination. This is the literary environment in which both poets wrote. Thus, it is essential to read the literary works of Colón Pellot and de Burgos within the context of the national propaganda of the period which diminished the black presence on the Island and the *negrista* movement which portrayed *negras*, *mulatas*, and *zambas* negatively. Colón Pellot and de Burgos not only defied national myths of racial origin but also age old myths of blackness, gender, and sexuality.

Julia de Burgos (1914-1953) was born in Carolina, a rural area located in northern Puerto Rico, and became a teacher after studying at the University of Puerto Rico. She published two books in her lifetime, *Poema en veinte surcos* (1938) and *Canción de la verdad sencilla* (1939), and one posthumously, *El mar y tú* (1954). Julia de Burgos’s work and political activism called upon women to participate in politics to forward the political agenda of the era. Her poem “Despierta” for example, calls for social consciousness among Puerto Rican women and incites them to participate politically. A political advocate for her country, the poet joined the women’s section of the Nationalist Party in 1936 which was formed in 1922 to combat United States imperialism. In 1936 she delivered the speech “La mujer ante el dolor de la patria” in support of women’s participation in the Independence of Puerto Rico in 1936 (de

Burgos xxi). Moreover, as López Springfield and Esteves<sup>2</sup> have suggested, Julia de Burgos’s literary repertoire manifested a female poetics that deconstructed male conventions of the era and created a space for the female subject. The literary sphere afforded few opportunities to female writers during the early twentieth century in Puerto Rico. During the 1930s and 1940s many female writers subscribed to “male constructions of gender in order to be voiced” (López Springfield 56). Julia de Burgos’s poetry rejects and contests these standard notions of gender by subverting and dismantling them.

“A Julia de Burgos” is most likely the “first feminist manifesto written in Spanish by a woman of African descent” and openly defies societal norms (De Costa-Willis xxiii). The entire collection of *Poema en veinte surcos* “is that of a female voice who refuses to accept imposed societal roles” (Esteves 233). In “A Julia de Burgos,” the poet-speaker constructs an alter ego to deconstruct both male and female conventions of the era:

Tú eres fría muñeca de mentira social,  
y yo, viril destello de la humana verdad.  
Tú, miel de cortesanas hipocresías; yo no;  
que en todos mis poemas desnudo el corazón.  
Tú eres como tu mundo, egoísta; yo no;  
que en todo me lo juego a ser lo que soy yo.  
Tú eres sólo la grave señora señorona;  
yo no; yo soy la vida, la fuerza, la mujer.  
Tú eres de tu marido, de tu amo; yo no;  
yo de nadie, o de todos, porque a todos, a todos,  
en mi limpio sentir y en mi pensar me doy. (2)

There are two poetic voices in the poem including “you” or Julia and the poetic “I.” Julia dialogues with her moral conscious and unravels the pretensions that women are forced to adhere because of social conventions. The poetic voice “you” represents social lies, hypocrisy, selfishness, appearances, and the conventions of society and stands in opposition to the poetic “I” which symbolizes everything that the former is not. The poetic “I” exudes essence, human truth, individuality, strength, and honesty. The poet-speaker “I” indicates, “Tú eres fría muñeca de mentira social/y yo, viril destello de la humana verdad” (2). The poet-speaker notes that neither option is viable for the woman of early twentieth-century Puerto Rico. While “you” possesses everything, she must sacrifice her integrity and authority to obtain it. Additionally, she

---

<sup>2</sup> In “Julia de Burgos: Woman, Poet, Legend” Carmen Esteves analyzes the feminist aspect of de Burgos’s poetry and her refusal to “accept imposed societal roles” (233).

owes everything to the people and nothing remains for her. However, the poetic “I,” which is the feminist alter ego of the subject, has nothing despite the fact she is free like the wind; she belongs to no one and is free like a “Rocinante corriendo desbocado;” she is equally not concerned with outside appearances (2). In other words, she is an outsider because she defies societal norms; she too must pay a price for being free. Thus, both women who form part of the collective subject sacrifice their inner selves to either conform to societal norms or rebuff them. The repetition of the expression “yo no” in “A Julia de Burgos” represents the use of negation by Latin American female writers as a form of resistance to the oppressor and “as a refusal of subsumption in the dominant” (Castillo 55). Negation defines the poet-speaker who stands in opposition to the dominant discourse and social mores of the period. The poetic subject/speaker is the anti-wife, the anti-daughter, and above all, the anti-woman. She defies all parameters established for and by women.

Other poems evidence this same repudiation of cultural standards. In “Yo misma fui mi ruta” the poet-speaker defies societal norms by not conforming. She notes,

Yo quise ser como los hombres quisieron que yo fuese:  
 un intento de vida;  
 un juego al escondite con mi ser.  
 Pero yo estaba hecha de presentes,  
 y mis pies planos sobre la tierra promisoro  
 no resistían caminar hacia atrás,  
 y seguían adelante, adelante,  
 burlando las cenizas para alcanzar el beso  
 de los senderos nuevos. (56)

Clearly, the poet-speaker constructs her own route to defy social conventions. Likewise, in “Pentachrome” de Burgos commences five of the six stanzas with “Hoy, quiero ser hombre” associating men with patriotism, violence, and most importantly action. She notes,

Hoy, quiero ser hombre. Sería un Quijote.  
 Sería el Alonso Quijano verdad,  
 del pueblo que en héroes de vida hoy convierte  
 los héroes en sombras del loco inmortal. (26)

De Burgos’s father read to her frequently the adventurous tales of Cervantes’s *Don Quijote de la Mancha*. Clearly she associates *el Quijote* with adventure, action, and independence which stand in opposition to the accepted passive behavior of women.

The poet-speaker ends the poem with the most violent act of men against women: that of the physical violation of women.

Hoy, quiero ser un hombre. Subir por las tapias,  
burlar los conventos, ser todo un Don Juan;  
raptar a Sor Carmen y a Sor Josefina,  
rendirlas, y a Julia de Burgos violar. (26)

Julia de Burgos satirizes one of the most powerful figures in Spanish literature, that of *El Quijote*. The tone is burlesque and clearly mocks the sexual prowess of men. The poet-speaker ends with the violation of author Julia de Burgos. By inserting herself in the text, she rewrites literary history and subverts and dismantles the power of men. Through the literary tropes of subversion and satire, de Burgos found a subtle way to be voiced. Clearly, it is only through poetry and writing that women can achieve revenge.

“Ay, ay, ay de la grifa negra” displays a *mulata* consciousness and treats the question of race and gender. Julia de Burgos writes both within the *negrista* tradition and against it by conforming to and deconstructing national myths about blacks. The poem commences,

Ay, ay, ay, que soy grifa y pura negra;  
grifería en mi pelo, cafrería en mis labios;  
y mi chata nariz mozambiquea. (32)

The first stanza is reminiscent of *negrista* literature dominated by white writers who characterized blacks stereotypically as big-lipped. Even some black writers utilized stereotypical caricatures to portray blacks as evidenced in the above cited poem and in Nicolás Guillén’s “Negro bembón” which satirizes a big-lipped black man who lives off the hard work of others. However, in “Ay, ay, ay de la grifa negra” the burlesque tone changes in the third stanza of the poem and chastises the slave masters for their lack of moral and social conscious:

Dícenme que mi abuelo fue el esclavo  
por quien el amo dio treinta monedas.  
Ay, ay, ay, que el esclavo fue mi abuelo  
es mi pena, es mi pena.  
Si hubiera sido el amo,  
sería mi vergüenza;  
que en los hombres, igual que en las naciones,  
si el ser el siervo es no tener derechos,  
el ser el amo es no tener conciencia. (32)

De Burgos appropriates the tropes of *negrista* literature in her self-portrait by describing her hair as kinky, foreign, and exotic. The subject described in the poem is an amalgam of mixed raced African descent. As a daughter of parents of German and Spanish descent, it remains unclear whether one parent or both possessed some African blood. Furthermore, de Burgos has been described as a woman “de color canela,” with “resonancias de sangre indígena” with traces of Visigothic heritage in her hair (De Burgos xxiv, xxv). Similar to her contemporary Colón Pellot, she was a light *mulata*. Clearly, de Burgos appropriates the *negrista* aesthetic to be voiced; the poem, however, stands out for its denouncement of the ills of slavery. She uses satire to poke fun at the master and to elevate her African heritage. Finally, in the last stanza, the poem evokes the theme of *mulatez*:

Ay, ay, ay, que la raza se me fuga  
y hacia la raza blanca zumba y vuela  
a hundirse en su agua clara;  
o tal vez si la blanca se ensombrará en la negra.  
Ay, ay, ay, que mi negra raza huye  
y con la blanca corre a ser trigueña;  
¡a ser la del futuro,  
fraternidad de América! (32)

The poem simultaneously conforms and breaks with the *negrista* aesthetic of the era and reinforces and defies stereotypes. Despite its acknowledgement of the evils of slavery and the white slave master, the poem terminates by dissolving racial problems on the Island through *mestizaje*. Notwithstanding the poem’s focus on the African heritage and the creation of a “bronzed society,” it still promotes *blanqueamiento* or the eventual dilution of the black African population. In this respect, her poem coincides with the writings of Carmen Colón Pellot who consistently promotes *blanqueamiento* as an option for the plight of the *mulata*.

“Ay, ay, ay” is Julia de Burgos’s only poem that clearly refers to her African heritage. Although she was the “first published Puerto Rican female poet to adopt a ‘mulata’ identity,” she wrote primarily as a female poet and not as a racial one (López Springfield 64). However, it was equally difficult to write as a female poet and as a racial one during an era when male writers dominated the literary sphere. The lack of reception of her works attests to this difficulty. De Burgos’s omission can further be explained by the double bind of writing as a black and female writer. As Carole Boyce Davies reminds us, “For it is the additional identity of femaleness which interferes with seamless Black identity and is therefore either ignored, erased or ‘spoken for’ (8). Julia de Burgos allowed her race to be “spoken for” in order to focus primarily on gender issues of the period. Her contemporary Colón Pellot recoups many of these feminist themes but clearly demonstrates that they are complicated by her race.

Carmen Colón Pellot was born (1911-2001) in Arecibo, located in the Northern Coastal Valley of Puerto Rico and struggled with not only her blackness but also her inferior status as a black woman in a white world. Her views on race relations and race are often contradictory and echo her existence as a light *mulata* in a color conscious society. In the prologue to her sole published book of poetry *Ámbar mulato* (1938), she notes that in Puerto Rico “...no existe el tipo de ‘negro perfecto’ supersticioso y ñáñigo. Nuestra población actual es jíbara vetada de sangre mulata” (Colón Pellot, “Prólogo”). While she identifies as a *mulata*, her description of Puerto Rican society echoes that of the national rhetoric which promoted its *jíbaro* or indigenous roots.

In “¡Ay, señor que yo quiero ser blanca!” subtitled a mulatto prayer, the poet-speaker confesses that she wants to be “rubia y blanca/como la espuma/como la charca/como las flores/de los naranjos/ de mis montañas”(45). In this poem the white woman and by extension whiteness is associated with virginity, beauty, and purity. The association of whiteness with purity, goodness, and chastity is a literary trope that permeates Hispanic literature and is omnipresent in the literature of Afro-Hispanic writers; this poem coincides with other Afro-Hispanic texts written during the nineteenth and early twentieth century that elevated whiteness.<sup>3</sup> Afro-Panamanian writers such as Federico Escobar (1861-1912) and Gaspar Octavio Hernández (1893-1918) for example, elevated whiteness at the expense of their own Afro-Latin identity to coincide with the national imaginary.<sup>4</sup> While Colón Pellot professed a *mulata* consciousness as evidenced by the title of her book, as Claudette Williams notes, the poet’s works often evoke ambivalence about her racial heritage and particularly her status as a woman of color in a white world. In “Motivos de envidia mulata,” the poet-speaker professes envy for her white female counterpart. In the first stanza, the poet-speaker muses,

Tengo envidia de ti,  
nube blanca;  
te enamoras en brazos  
del viento;

---

<sup>3</sup> In “Cultural Strangulation: Black Literature and the White Aesthetic”, Addison Gayle notes that “[t]he distinction between whiteness as beautiful (good) and blackness as ugly (evil) appears early in the literature of the middle ages-in the Morality Plays of England” (34). In “Black Phobia and the White Aesthetic in Spanish American Literature,” Richard Jackson notes how Spanish authors such as Lope de Rueda utilized this same dichotomy in their works (*Eufemia* 1576); this influenced the writings of Spanish American authors such as Gertrudis Gómez de Avellaneda (*Sab* 1841) and Cirilo Villaverde (*Cecilia Valdés* 1882) who portrayed their black protagonists with white features (467).

<sup>4</sup> For information on literary whiteness in Panama see, Sonja Stephenson Watson’s “Nationalist Rhetoric and Suppression of Black Consciousness: Literary Whiteness in Poems by Federico Escobar and Gaspar Octavio Hernández” (2010).

te promiscuas sola  
 con los árboles machos  
 de las sierras altas  
 y te rimen por casta y hermosa.  
 A mí nadie me canta,  
 a mí me esclavizan las normas;  
 las leyes cristianas. (Colón Pellot 3)

The white cloud symbolizes the white liberated woman who experiences a freedom unknown to her black or *mulata* counterpart. The white woman represents purity, chastity, and beauty and is regaled for her whiteness. Meanwhile the black woman is “enslaved by Christian laws” which inhibit her sexual freedom. In the penultimate stanza, the poet-speaker confesses,

En las noches quietas,  
 los luceros guapos  
 te guiñan miradas  
 Tú floras coqueta  
 y te ves de ronda  
 con el más apuesto  
 que tu amor reclama. (Colón Pellot 4)

“Motivos” clarifies the root of the poet-speaker’s envy; she is not envious of the white woman merely because of her purity, chastity or beauty as in “Ay señor,” but because of her ability to escape societal norms. The white woman flouts societal norms by flirting and expressing her sexuality without the social stigma. In contrast, the *mulata* is enslaved, a literal enslavement that points to that experienced by her African ancestors as well as a metaphorical one defined by strict societal codes that are inescapable. The situation of women of color during the early twentieth century was dire and Colón Pellot’s poem reflects their lack of social mobility. As Jiménez Muñoz observes, “Todavía en 1940, las mujeres negras y las mulatas en la Isla eran casi dos veces más propensas a tener que estar trabajando como sirvientes que las blancas. Para esta fecha había más mujeres de descendencia africana que blancas desempeñando trabajo manual como cocineras y enfermeras prácticas” (86). In this context, Colón Pellot’s frustration is understood. Unlike Julia de Burgos’s “Pentachrome” which singles out the sexual repression of women at large, Colón Pellot incorporates race by acknowledging that *mulatas* are repressed sexually because of both their race *and* gender. Colón Pellot informally dialogues with her *negrista* male counterparts who exoticized and sexually stereotyped the black female corpus. However, the sexual improprieties of the black woman are not forgiven. The double standard of *mulatas* exemplified in the poem reflect their lack of social mobility in early twentieth-century Puerto Rico when women

of color worked more manual labor jobs as servants, cooks, and bedside nurses than white women (Jiménez Muñoz 86).

Not all of Colón Pellot’s poetry praises white women at the expense of the *mulata*. Similar to de Burgos’s “Ay, ay, ay,” other poems by Colón Pellot evoke the theme of *mestizaje* or more specifically *mulatez*. In Ian Smart’s seminal text *Nicolás Guillén: Popular Poet of the Caribbean*, he defined *mulatez* as the “harmonious aesthetic union of the opposing elements”, that is, the African and European heritage elucidated in Guillén’s well known poem “Balada de los dos abuelos” (164). Despite the historical conflict of conquest and slavery that characterized his essence, Guillén found a way to reconcile his African and Spanish heritage poetically and aesthetically through *mulatez*. Stylistically and thematically Colón Pellot’s poem “Canto a la raza mulata” echoes Guillén’s “Balada de los dos abuelos”. In his attempt to reconcile his two disparate heritages, Guillén humanizes both grandfathers by detailing their encounter in Africa and their subsequent poetic embrace. Despite the fact that one is the *conquistador* and slave master and the other is his slave, Guillén recreates a symbolic encounter and embrace that most likely never occurred historically. The last verses of his poem point to the union of Taita Facundo (the black grandfather) and Don Federico (the white grandfather), and the subsequent reconciliation of his *mulato* heritage:

¡Federico!  
 ¡Facundo! Los dos se abrazan.  
 Los dos suspiran. Los dos  
 las fuertes cabezas alzan;  
 los dos del mismo tamaño,  
 bajo las estrellas altas;  
 los dos del mismo tamaño,  
 ansia negra y ansia blanca,  
 los dos del mismo tamaño,  
 gritan, sueñan, lloran, cantan.  
 Sueñan, lloran, cantan.  
 Lloran, cantan.  
 ¡Cantan! (56)

The two grandfathers symbolically embrace erasing any cultural or racial differences. The grandfathers unite, amalgamate, and become equalized in stature. Similar to “Balada”, “Canto a la raza mulata” traces Colón Pellot’s African and European heritage and illustrates how “los conquistadores de la raza hispana y los siervos negros dieron vida a mi raza mulata” (22). Similar to “Balada,” the poem ends by extolling *mestizaje racial*:

¡Es la raza mulata ambiciosa

que canta mi verso!  
 Raza enorme que estudia  
 y medita;  
 raza fuerte que impone sus credos;  
 y dibuja entre la raza blanca  
 su veta dorada de anhelos.  
 ¡Es la raza mulata y altiva  
 que ensalva mi verso!  
 La que vive sonrisas y rimas  
 ahogando un recuerdo. (23)

The poet-speaker elevates the *mulata* race that is defined as ambitious and enormous. “Canto a la raza mulata” echoes Julia de Burgos’s “Ay, ay, ay” and Guillén’s “Balada” because they all evoke *mestizaje racial*, exude a *mulato* consciousness, and reinforce the motif of the Hispanic Caribbean as a “crisol de razas,” a region characterized by numerous races, ethnicities, and cultures but not the racial problems that accompany this multiplicity. Like “Ay, ay, ay,” this poem clearly evokes the theme of *mulatez* portraying the historical evils of the Conquest and the subsequent enslavement of blacks throughout the African Diaspora as a harmonious aesthetic union devoid of racial and cultural conflict. “Ay, ay, ay” differs in that it chastises the white slave master for his lack of moral conscious. Contradicting her statement in the prologue to *Ámbar mulato* that Puerto Rico is a *jíbaro* country i.e. one with strong indigenous heritage, the poem denotes that Puerto Rico is indeed a *mulato* nation. Colón Pellot’s portrayal of Puerto Rico as a “crisol de razas” reflects her bicultural heritage on the one hand but also the need to conform to the *negrista* aesthetic on the other. As Jiménez Muñoz notes, “...ésta es la única forma de entrar en la discusión literaria y literata sobre la identidad nacional y cultural en general y la discusión sobre raza, en particular” (78-9).

Colón Pellot’s poetry points to the low esteem of women and their lack of social mobility. The ability of white women to skirt societal norms plagued her, but it is also clear that the limitations of women at large stifled her literary and creative potential. In “Mi verso,” Colón Pellot compares her poetry with her gender. “Este es mi verso/un verso enfermizo y débil como mi sexo” (5). The poetry is identified with the weakness and debility of her sexual identity, one characterized by sickness and inferiority. Her race afforded her little opportunities and coupled with her gender produced conflicts. Having limited access to the prestigious institutions of the creole elite, she found a space by subverting the paradigms of *negrista* literature while appearing to engage them (Roy-Féquiere “Speaking For” 249). While her *mulato* poetry has been lauded, she has frequently been described as a woman “que tenía problemas con la posición de inferioridad racial que ocupaba en la sociedad puertorriqueña” (Jiménez Muñoz 77). Clearly, her hybrid racial identity stifled her literary potential.

At the turn of the twentieth century, *afra*-Hispanic writers struggled to deal simultaneously with issues of gender and race. Carmen Colón Pellot and Julia de Burgos negotiated the dual heritage of being Hispanic and African –a duality which is complicated by both their gender and ethnicity in a male dominated literary world. Their poetry remains important because it transformed a white male centered patriarchal discourse by converting the black female object into a subject who contributed to the social and cultural milieu. The problematic of race and gender is not only evidenced in the writings of Colón Pellot and de Burgos; this is a common issue in *Afra*-Hispanic texts and affects our reading of their works. The reasons are manifold and have as much to do with perceptions of feminism in Latin America as to the guilt that many African Diaspora women experience when discussing their gender; many believe that they do so at the expense of their race. In many ways, their works foreshadow the writings of *Afra*-Cuban poet Nancy Morejón who in 1975 wrote “*Mujer negra*”, a poem as the title suggests that incorporates the African female experience into the narrative of the history of the Americas illustrating the possibility to write both as a woman *and* as a black.

#### WORKS CITED

- Boyce Davies, Carole. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. New York: Routledge, 1994. Print.
- Burgos, Julia de. *Song of the Simple Truth: The Complete Poems of Julia de Burgos*. Willimantic, CT: Curbstone Press, 1997. Print.
- Cartey, Wilfred G. *Black Images*. New York: Teachers College Press, 1970. Print.
- Castillo, Debra A. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992. Print.
- Colón Pellot, Carmen. *Ámbar mulato*. Arecibo, Puerto Rico, 1938. Print.
- DeCosta-Willis, Miriam. “Introduction: ‘This Voyage Toward Words’: Mapping the Routes of the Writers.” *Daughters of the Diaspora*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Kingston, Miami: Randle Press, 2003. xvi-xlii. Print.
- Du Bois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. 1903. New York: Penguin Books, 1989. Print.
- Esteves, Carmen. “Julia de Burgos: Woman, Poet, Legend.” *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. Albuquerque: University of New Mexico, Press, 1995. Print.
- Feal, Rosemary. “Feminism and Afro-Hispanism: The Double Bind.” *Afro-Hispanic Review* (2002): 30-34. Print.
- Guillén, Nicolás. “Balada de los dos abuelos.” *Afro-Hispanic Literature: An Anthology of Hispanic Writers of Hispanic Ancestry*. Ed. Ingrid Watson-Miller. Miami, Florida: Colección Ébano y Canela, 1991.55-56. Print.

- Jiménez Muñoz, Gladys. "Carmen María Pellot: Mujer y raza en Puerto Rico." *Contrapunto de género y raza en Puerto Rico*. Eds. Idsa E. Alegría Ortega and Palmira N. Ríos González. Recinto de Río Piedras, 2005. 73-94. Print.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. Río Piedras: Editorial Edil, 1960. Print.
- Roy-Féquièrre, Magali. "Negrisimo, Literary Criticism, and the Discourses of White Supremacy." *Women, Creole Identity, and Intellectual Life in Early Twentieth-Century Puerto Rico*. Philadelphia: Temple University Press, 2004. 197-229. Print.
- — —. "Speaking For and Speaking With: The Limits of *Negrismo's* Cultural Discourse." *Women, Creole Identity, and Intellectual Life in Early Twentieth-Century Puerto Rico*. Philadelphia: Temple University Press, 2004. 231-263. Print.
- Smart, Ian. *Nicolás Guillén: Popular Poet of the Caribbean*. MO: University of Missouri Press, 1990. Print.
- Springfield, Consuelo López. "I am the Life, the Strength, the Woman: Feminism in Julia de Burgos' Autobiographical Poetry." *Daughters of the Diaspora*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Kingston, Miami: Randle Press, 2003. 55-65. Print.
- Stephenson Watson, Sonja. "Nationalist Rhetoric and Suppression of Black Consciousness: Literary Whiteness in Poems by Federico Escobar and Gaspar Octavio Hernández." *Afro-Hispanic Review* (2010): 169-186. Print.
- Williams, Claudette M. *Charcoal and Cinnamon: The Politics of Color in Spanish Caribbean Literature*. Florida: Florida UP, 2000. Print.
- — —. "'Oh Lord, I Want to be White': The Ambivalence of *Mulatez* in Carmen Colón Pellot's *Ambar mulato*." *Daughters of the Diaspora*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Kingston, Miami: Randle Press, 2003. 32-41. Print.

# “The Erotic as Power”: Sexual Agency and the Erotic in the Work of Luz Argentina Chiriboga and Mayra Santos Febres

*Dorothy E. Mosby*

Mount Holyoke College

*Baila la negra el son/ con el vientre desnudo/ y las nalgas redondas./ Baila la negra el son/ al ritmo de la plena,/ en medio de la noche ponceña.*


From “Baila la negra el son” by Francisco Negrón Mattei (1896-1937)

“As a deep lode in our erotic lives and knowledge, how does our sexuality enrich us and empower our actions?”

From *Zami* by Audre Lorde

“Sobre estas pieles de nosotras se han escrito demasiadas cosas, demasiadas historias y afiliaciones, propiedades y fugas. Es hora de que tomemos estos signos en nuestras manos para reconfigurarlos de nuevas maneras, a ver lo que sale.”

From *Sobre piel y papel* by Mayra Santos-Febres

hen they were not rendered invisible and voiceless by those who shaped the “lettered city,” for much of the history of Latin American literature before the mid-twentieth century, Afro-descendant women were portrayed as hypersensual and hypersexual bodies devoid of the humanity sometimes ascribed to white women. The *negrista* movement, in particular, during the first three decades of the twentieth century was inspired by the folkloric and exotic elements of the heretofore marginalized black cultures of the Americas and focused largely on the rhythms of African-style drumming, dance, music, speech patterns, and most importantly the Black and Mulatto body. During the *negrista* movement, Afro-descendant women’s sexuality was brought to the forefront of Hispanic American poetry by male writers, the majority of them white or white-identified and bourgeois, such as Luis Palés Matos, Emilio Ballagas, Ramón Güirao, and

José Zacarías Tallet. With verses such as “Culipandando la Reina avanza,/Y de su inmensa grupa resbalan/Meneos cachondos que el congo cuaja/En rios de azúcar y de melaza” (“Majestad negra” de Palés Matos), “Bailan las negras rumberas/ con candela en las caderas” (“Comparsa habanera” de Ballagas), “La negra Tomasa con lascivo gesto/ hurta la cadera, alza la cabeza;/[...]/ y procaz ofrece sus senos rotundos/ que oscilando de diestra a siniestra encandilan a Chepe Chacón” (“La rumba” de Tallet), *poesía negrista* gave Afro-descendant women space to writhe, wriggle, undulate, gyrate, and sashay through the voyeuristic imaginary of (mostly white) male writers and fetishized the *mulata* across the pages of Caribbean poetry, but also denied their subjectivity. The objectification of black and mulatto women is also present in texts by Afro-descendant male writers such as Candelario Obeso and Adalberto Ortiz. Although the authors were black and mulatto, the representation of Afro-descendant women remained within narrowly defined sexual parameters that placed male desire and sexual expression at the center. These male-defined limits of Afro-descendant women, were shaped not only by cultural conventions and prevailing postcolonial racial ideologies, but were reinforced by discourses in the disciplines of anthropology, medicine, biology, public health, and psychology that “had concluded with ever-increasing ‘scientific’ evidence, that the black female embodied notions of uncontrolled sexuality” (Hammonds, *Genealogy* 172).

Artist and critic Lorraine O’Grady referring to the status of black women as cultural producers states, “To name ourselves rather than be named, we must first see ourselves” (154). This statement by O’Grady is very much the *punto de partida*, the starting point for this discussion of the erotic and sexual subjectivity in Afra-Hispanic texts.<sup>1</sup> Black women throughout the Americas have been in an unstable and perilous space when taking up matters of sex and their own expression of sexuality, and more often than not the response has been silence. Evelyn Hammonds notes in “Black (W)holes and the Geometry of Black Female Subjectivity” that “[t]he restrictive, repressive, and dangerous aspects of black female sexuality have been emphasized by black feminist writers while pleasure, exploration, and agency have gone under analyzed” (134). The publication of *Bajo la piel de los tambores* (1991) by Ecuadorian writer Luz Argentina Chiriboga marks a watershed moment in narrative fiction by black women in Spanish America not only because of its rhetorical devices that dismiss conventional punctuation and narrative structure, but also because it brings a decisive change in the representation of black female sexuality.<sup>2</sup> Instead of having their sexuality spoken for them –as has been the tradition in Latin American literature for most of the

---

<sup>1</sup> The use of the term “Afra-Hispanic” and “Afra-Latin American” is influenced by the usage of “Afra” in work by Miriam DeCosta-Willis in “Afra-Hispanic Writers and Feminist Discourse.”

<sup>2</sup> The novel was later re-edited and published in 1999 under the title of *Tambores bajo mi piel*, after the publication of the English translation of the book *Drums Under My Skin* (trans. by Mary A. Harris) in 1996.

twentieth century— Afro-Latin American women writers begin to break this (self) imposed silence and engaging with expressions of sex, sexuality, and the erotic in prose fiction. This act of auto-expression recasts the black female body and sexuality from object to subject, from silence to voice. Luz Argentina Chiriboga and the other black women writers who follow her, such as Puerto Rican writer Mayra Santos-Febres, overturn centuries of images of Afro-descendant women in Latin American literature.

Sexual subjectivity and agency expressed in Chiriboga’s first novel and Santos-Febres’s short story “Marina y su olor,” affirm the erotic and use it as a source of empowerment —to use Caribbean American poet Audre Lorde’s powerful declaration. In her landmark essay, “Uses of the Erotic: The Erotic as Power,” Lorde opens with an urgent call for women to tap the erotic as a source to effect personal and collective change. Lorde declares,

There are many kinds of power, used and unused, acknowledged or otherwise. The erotic is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling. In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change. For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives. (53)

The erotic, a resource denied to women by the male-defined limits of sexuality and self-expression, when reclaimed by women reveals a powerful force of representation and subjectivity. By eschewing the association of the erotic with the pornographic, which “emphasizes [plasticized] sensation without feeling,” Lorde encourages women to seek the erotic in that interstitial space “between the beginnings of our sense of self and the chaos of our strongest feelings” and “the sharing of joy, whether physical, emotional, psychic or intellectual” (55, 56). The act of reclaiming the erotic also forges a bridge between the spiritual and the political and “[o]ur erotic knowledge empowers us, becomes a lens through which we scrutinize all aspects of our existence . . . [and] in terms of their relative meaning within our lives” (57). Deepening awareness of the senses and connection with others, Lorde’s articulation of the erotic presents a political charge to affirm agency, self-definition, and self-assertion, and to shape one’s own image. In effect, as cultural producers the erotic becomes a vehicle for Afro-descendant women to “see” themselves and “to name [them]selves rather than be named.” (O’Grady 154). In prose fiction by Chiriboga and Santos-Febres, the erotic is indeed a source of creative and social power giving their protagonists the power to exercise sexual agency. The erotic becomes a site of resistance to reclaim aspects of black female sexuality that have been repressed, rejected, negated, and made invisible. It

becomes a source of power for characters of African descent to examine the connection between their ethnicity and gender and to claim sexual agency and subjectivity.

In Chirboga's *Bajo la piel de los tambores*, Rebeca González recalls her departure from the comfort of her modest home in Esmeraldas for boarding school in Quito where she is the only student of visible African descent. The narration is set in the 1960s during a period of military dictatorship, so while Rebeca comes of age in the pages of the novel, there is a parallel political subtext of the patriarchal order and the liberatory promise of revolution. The erotic enables the protagonist to cultivate a connection with her own physical development and her sexuality, as well as an awareness of the multiple significations associated with her *mulata* body. Rebeca deepens her understanding of issues of race, color, and class in Ecuador through a chance encounter with an Argentine stranger, interactions her bourgeois schoolmates, her sexual adventures, her communication with African ancestors, and her fascination with a black revolutionary nun. After confronting many challenges, including a violent marriage and the end of her innocence, eventually Rebeca is able to express herself as a political body to liberate others as well as herself by connecting the sense of "feeling" of the erotic with the political.

Rebeca's racially marked body in the *escuela de monjas* (convent school) disrupts the status quo and highlights her difference from her white classmates from elite highland families who joke about her *costeño* (coast) accent, call her *mona* (*montubia*, peasant girl), and question her intelligence and pedigree because of her African ancestry. A classmate crudely insults her with, "[S]o mulata igualada, eres una montubia, una miserable Uyanga, descendiente de africanos, y te la querés dar de gente" and one of the nuns at the school blatantly views "todas las cosas a través del equívoco lente de la raza." (56). These attitudes expressed at the school and the dominant culture of Ecuador impel Rebeca to suppress her blackness as much as possible in order to be accepted. Her yearning for acceptance is supported by her consciousness of the connection of color and class—a mulata with money could pass for white and a poor mulata is considered black. She declares, "Me gustaba estar con mis amigos porque con ellos tenía la seguridad de ser blanca" (87).

The purpose of her enrollment in boarding school in Quito is to provide the humble daughter of a Black farmer and light-skinned school teacher the academic and social formation that will give her access to middle-class respectability and protect her virginity. As the protagonist herself says, "una razón [por] mi internado fue alejarme de Milton Cevallos, hijo de nuestro vecino" (22). Rebeca's sexual development produces great anxiety in her mother, Nidia de González, who sees the white neighbor as a temptation and a lecherous drunken nightmare to avoid at all costs. Additionally, Nidia fears the consequences of Rebeca's unstable character: "Ella [Nidia] sabía que yo no era ni demasiado buena, ni demasiado mala; ni demasiado pulcra, ni demasiado vulgar; ni demasiado inteligente, ni demasiado tonta; ni demasiado blanca, ni demasiado negra. Justamente por eso le preocupaba mi carácter inestable, mi nadar entre dos aguas que la

llenaba de pavor” (16). To prevent Rebeca from falling victim to the stereotype of the always sexually ready black woman and uphold her daughter as an exception to this negative image of black female sexuality, the teenager is sent to Quito to learn how to be a proper *señorita*. To be considered a respectable young woman means possessing the right skin color, the right family lineage, and “correct” social, sexual, and religious morals and Rebeca fails on all accords because of her African heritage signifies filthiness, corruption, baseness, and immorality. One of the nuns at the school expresses disdain that Rebeca has not participated in catechism and her reaction presents the cultural subtext that views the Afro-descendant woman as inherently sinful. Interestingly, although Rebeca is sent to the boarding school to prevent her sexual ruin by following the good model of bourgeois society, she and her white-identified classmates, as well as some members of the religious order, disrupt this discourse by indulging in sexual exploration and desire.

At the very outset of the novel, looking back on her school experience, Rebeca reflects on how the students attended clandestine parties and used masks at the urging of Amelia Roca, a procuress disguised as a student, to hide their “innocent” identities and allow them to enter into *lo prohibido* (the forbidden):

Disfrutábamos la vida por partida doble: éramos estudiantes internas del colegio Nuestra Señora de Guadalupe y gozábamos las ilusiones que nos brindaba el antifaz. Con él nos atrevíamos a tocar los límites de lo prohibido, a bordear aventurillas ingenuas pero excitantes como incógnitas sentíamos la proximidad de la seducción. . . . (13)

The mask provides a way to release inhibitions in order to defy the limitations and gendered expectations placed upon them by the patriarchal family, the school, and the church. These seductive and sensual games with masks introduced by “La Roca” provide an opportunity for Rebeca to look, as well as be looked upon and the masked encounters also heighten the perception of the erotic sensibility and provide space for Rebeca to become attuned to her own energy and desire, to listen to the shades of her lover’s voice, feel the exchange of breath and heartbeats, smell the fragrance of delicate perfumes, and caress the sensation of skin and the texture of fabric. The institutions that form Rebeca’s quotidian world repress the sensual feelings of the erotic leading her to seek out pleasure and enact desire in secret.

At these masquerade parties with adult men, she becomes aware of the seductive power of her black female body to draw a reaction from the male gaze. Rebeca draws gratification at the sight of her own body as an object of enjoyment for herself and others, but also as a sexual subject. Before the mirror she observes:

[E]scogía un corte atrevido, ajustado con un drapeado en el busto para que los hombres exclamaran un acentuado ¡Ay! a mi paso. Fue cuando

advertí que el Todopoderoso me había dotado de la gracia del movimiento ondulante y por eso procuraba mantenerme en perpetua movilidad. Necesitaba mover los brazos, los pies, los labios, las curvas, el cabello: la inquietud era la razón de mi vida”. (14)

She is conscious of her attractiveness, her difference, her erotic power and how it can be used to give her the pleasure that she seeks. Nevertheless, within Rebeca there is a palatable triangular tension between the expectations of bourgeois society (and her parents), the assumption of hypersexuality made about her as a mulatta from Esmeraldas, and her own desires to express her sensuality. One of her suitors while trying to seduce her evokes several cultural stereotypes associated with Afro-descendant women – musicality, dance, and sin: “Le gusta bailar mucho a usted niña se la va a llevar el diablo por fiestera” (46). At times, Rebeca seems keenly aware of the assumptions and stereotypes made about her race and sexuality. For example, when Juan Lorenti, the wealthy father of her classmate Imelda, attempts to seduce her with declarations of, “Mi niña linda, eres una negra preciosa,” Rebeca reacts with “Degusté el elogio” (118). She rejects his advances and asserts her sexual agency; however, she does not have the same reaction with Fernando, another one of her suitors who appears to lay claim to her body for his pleasure. Rebeca comments, “[Fernando] Siempre vino seguro de sí mismo persuadido de que yo era supermercado donde podría adquirir todo lo que deseara” (91). Instead of resisting the sexual script laid out for Afro-descendant women in Western culture, she knowingly follows her desire to seek pleasure and adventure with him. Rebeca will later lose Fernando because his mother refuses to accept their relationship because she is black and *mona*, which are sometimes seen as homologous.

Rebeca experiences the “fullness and depth of feeling” motivated by her awakening sensuality and recognition of the erotic in her life. Moving the erotic beyond the sexual to the social, this knowledge leads Rebeca to go beyond the experience of the sexuality to question limits imposed by society and culture, particularly military dictatorship, political repression, classism and racism. Her sexual exploration and journey is intimately linked with her developing consciousness of the operation of ethnicity and class in Ecuadorian society, as well as the country’s political situation and the concept of national identity. In her development into adulthood, Rebeca becomes a literal warrior in the vanguard of revolutionary change. Her ability to exercise sexual agency, control her sexual choices and experience freedom within some restrictive social boundaries, transfers to her political action to support the revolutionary cause in support of the exploited and the workers and against the military government. Her initial attraction to the stranger, Julio Martínez –who is later revealed to be Che Guevara– draws her closer to her sexual desire, but also to political consciousness/awareness. In boarding school, her questioning of the social/sexual restrictions leads her to question the “truths” of life within the walls of the convent school. Rebeca recognizes that control is being exercised over the type of information

students receive, such as the “corrected” version of the nation’s history when pages are missing from the history texts: “[M]e preguntaba por qué ciertas páginas de la historia de la biblioteca el colegio no tenían numeración continua. Advertí, releendo mi texto traído de casa, que habían sido mutiladas” (22). In the backdrop of the city of Quito, army generals become figures of ultimate authority and power and the voices of dissent make their position known in graffiti, “Abajo los gorillas, Muera la Junta Militar” and youth shouting in the streets, “Abajo los ladrones, Mueran las botas asesinas” (64). When Rebeca leaves the school as a boarding student and stays at the Luz Divina mission with the black nun, Sor Inés del Rosario, danger and death become more apparent to Rebeca as her classmates remain oblivious in their own world.

She also questions the negative significations associated with the color black in everyday speech (*Pastoral Negra, lista negra, merienda de negros*) and further questions Ecuador’s everyday racism when she and her classmates meet Sor Inés del Rosario, a black nun with revolutionary ideas such as organizing workers and black women. Although she once expressed a desire for her classmates to see her as white – by suppressing her grandmother’s African last name and providing elaborate instructions to have her parents disguise their poverty by selling some two or three head of livestock to purchase a refrigerator and supply it with food, painting the house white and filling it with borrowed Bavarian china, silverware, linens, and cattle to impress her visiting school mates – she becomes more attuned to the racial divide. She remembers incidents with her classmates at school and in their outings where they would explicitly prefer white over black. On their way to visit Rebeca’s home town in Esmeraldas, a classmate points out that they were sold tickets to travel, but the blacks who stood in line before them were told that the tickets had been sold out. Rebeca begins to visualize and “feel” the landscape and as she opens herself to this erotic moment she also sense the history of slavery and racism in Ecuador: “Al pasar por el valle del Chota manos antiguas, esclavas en cañaverales e ingenios religiosos, revivieron en mis adentros sus tambores. Entre las nubes de polvo de aquel abandono me pareció leer: Apartheid” (94). She is brought in touch with this re-discovered knowledge when a fellow Afro-Esmeraldan traveler asks how did she get a ticket and Rebeca reflects, “Lo mire, al estar junto a él que era negro, yo volví a mi color natural, negra, Los compró la señorita blanca que va sentada adelante” (95). Upon arriving to Esmeraldas, Rebeca opens herself up to feel unease and discomfort between her experience in Quito and the casual, but insulting remarks of her friends from school about the speech patterns of the blacks, uncomfortable words like *mona* to describe people from the coast, and the often repeated saying “esto parece una merienda de negros,” to describe the perceived chaos of the town (96).

It is not until she becomes fully engaged with the sensory and sensual familiarity of returning to her “homeplace” and her family history does she begin to feel the drums of her ancestors beating under her skin. The smell of the sea, the regional food, the dampness of the earth, the sight of brown skin, the taste of sugar cane and coconut, the

sounds of the marimba, and the colors of the town lead Rebeca to assert, “Ya no me dolió aquella raíz que antes, equivocada, deseaba esconder. Me sentí parte de la abuela su consecuencia, oyendo sus tambores sonar bajo mi piel. Desde entonces empecé hablar con frecuencia de ella, y cada vez que lo hacía, encontraba más fuerza en sus recuerdos” (104). Engaging with bell hooks’ construction of the homeplace as a “site of resistance and liberation struggle,” critic Carol Beane observes in *Bajo la piel de los tambores* the significance of this return which allows her to unite her own identity with that of her *pueblo* in Esmeraldas: “This setting, this place exerts a more substantial authority over Rebeca than does boarding school. The homeplace elicits responses from her that oblige her to break the silence and cease obfuscating her identity” (168). This new vision that emerges from the breaking of silence and opening up to the parts of herself and her society occurs because of the awareness brought on by the erotic, the deep and intimate process of feeling.

While the novel does take on a taboo-breaking sexual openness as the protagonist uses the erotic as a source of power and to attain knowledge, there are some aspects to Rebeca’s character which run contrary to Lorde’s concept, particularly her marriage to Milton Cevallos. After her father’s death, Rebeca returns to Sikán to run the family’s farm with Milton’s assistance. She is attracted to his strength and sexual power, but she is repulsed by his brutish behavior, violence, jealousy, and alcoholism. Despite her mother’s opposition, she begins a relationship with him that she soon regrets. Rebeca unwillingly surrenders to Milton’s sexual advances, thus not heeding her own sense of the erotic, but rather follows a culturally sanctioned script that represses female desire. She feels remorse for not rejecting him, “lloré por mí, por mi liviandad y mi estupidez al entregarme a un blanco” (135). She pleads desperately for Milton to marry her, not because it is her ultimate wish, but rather because she feels pressure from social convention to marry the man who took her virginity. According to Miriam DeCosta-Willis, “She [Rebeca] seeks fulfillment and completion in the arms of a man because she has internalized the feminine values of her society” (“Poetics” 20).

With Milton, Rebeca is submissive and conforms to patriarchal expectations of femininity and sexuality. To escape Milton’s indifference and abuse, Rebeca transfers to him her desire for the Argentine stranger, Julio Martínez who represents idealized pure pleasure and demands nothing from her. Nevertheless, Milton Cevallos presents both an obstacle to her sexual agency and subjectivity, but also becomes a catalyst for her to reconnect with the feeling of the erotic she experienced as a student at the Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe. When Milton hits and then rapes Rebeca for unconsciously pronouncing the name of Martínez, the true object of her desire, the scene is not portrayed through the lens of male desire. This scene contests the problematic depiction of rape that is represented in some Afro-Ecuadorian male-authored texts such as *Juyungo* by Adalberto Ortiz and *El último río* by Nelson Estupiñán Bass wherein the act of violation is only viewed from the perspective of male sexual gratification with the expectation that the female will acquiesce unto pleasure. Rebeca is

in tears and disassociates her husband’s violation from her body and instead she states, “Puse el pensamiento en el vacío, y comprendí que el vacío no era carencia, pues lo llené de repugnancias” (142). Her own desire cannot be fulfilled by Milton and his violence and it is at this point in the narration of *Tambores* when Rebeca begins to reconnect with her use of the erotic as power and she shifts from her own pleasure toward a collective political charge. When Milton is finally out of her life, Rebeca begins to “feel” again on her own terms and immerses herself in the sensation of life and living the erotic. She exchanges a carton of condoms for a copy of Freud’s *La sublimación de instintos* (Sublimation of Instinct) and dedicates herself to her work administering the fishing cooperative she established and organizing black female oyster divers with the encouragement of Sor Inés. Rebeca’s consciousness of the threat to freedom posed by the military junta increases and she becomes involved in the revolutionary movement by committing her life to the ideology of the opposition. By reconnecting with her own sense of self, Rebeca becomes empowered to participate in the resistance against the military: “[Y]o tenía boca para hablar, ojos para mirar, manos para la hacienda, pero no colaboraba en el rescate de la dignidad del país. Como con voz de otra persona, No hay que temer a la muerte si ella contribuye al nacimiento de la verdadera vida” (154). The erotic here, as identified by Lorde, gives Rebeca not only the permission to determine the route of her pleasure in the bedroom and in her sexual life, but also empowerment to effect political change. This power gained by self-connection, as opposed to living by “external directives,” is an act against oppression and motivates the female subject to be “less willing to accept powerlessness, or those other supplied states of being” (Lorde 58).

In her outstanding critical analysis of the novel, Miriam DeCosta-Willis observes,

Although Rebeca achieves a kind of sexual freedom, she does not attain that wider freedom of the mind and spirit that allow her to realize her full potential as a confident, secure, and independent woman, who calls into question her socially constructed identity as a middle-class, African-ancestored, Ecuadorian woman, but who eventually surrenders to a bourgeois femininity because she has internalized the socially-sanctioned values of a patriarchal society. [...] On one level, *Bajo la piel de los tambores* is a subversive work which attempts, through innovative rhetorical strategies and fictive devices, to undermine masculinist structures of representation, but, on another level, it presents female sexuality as essentially receptive and passive. (“Poetics” 24)

I agree with DeCosta-Willis that Rebeca is a complex, ambivalent character and Chiriboga does present Rebeca as an Afro-descendant follower of dominant notions of femininity. On the one hand Rebeca defies the limitations placed on her by institutions

and social conventions, but she also displays insecurity and subordination to cultural expectations. She is, as DeCosta-Willis notes, “acted upon as she acquiesces to the textual and sexual desires of others;” nevertheless, I contend that she also acts and the erotic gives her the power to act. The personage of Rebeca challenges stereotypes and representations by claiming sensuality, desire, and the language to express them. The erotic provides space for Rebeca to experience the positive, internal, and sensual feeling that encourages her to look at her life outside of institutional limits. Ultimately her trajectory takes her from object to subject. Unlike the image of the “hot,” sexually available mulatta in negrista poetry or the marginal black woman whose sexual subjectivity is absent or desire suppressed, Rebeca uses the erotic as a way to express herself and her subjectivity.

Similar to Luz Argentina Chirboga’s novel *Tambores bajo mi piel*, the protagonist in the multi-layered short story “Marina y su olor” by Mayra Santos-Febres recalls crucial moments in the life of the title character’s adolescence. The protagonist in “Marina y su olor,” like Rebeca González, moves toward visibility from invisibility and also engages with a political charge for self-definition and self-representation using the erotic as a source for empowerment. As Marina París grows into adulthood, she not only experiences physical and sensual changes but she also begins to understand the intersectionality of race/color, sexuality, and class in contemporary Puerto Rico. The young *mulata* protagonist engages with the erotic first through the sensory experience of growing up in and around the many sights, smells, and tastes of the kitchen. As she transitions from pre-pubescence into adolescence, Marina discovers that she possesses an extraordinary gift – her body emits aromas that she is eventually able to control with her emotions. The story opens with an image of a mature, forty-nine-year-old Marina who still possesses the magical powers she discovered in her youth:

Doña Marina París era una mujer repleta de encantos. A los cuarenta y nueve años expiraba todavía estos olores que cuando joven dejaba a los hombres del solar embelesados y buscando cómo poderle lamer las carnes a ver si sabían a lo que olían. Y todos los días olían a algo diferente. A veces, un delicado aromita a orégano brujo le salía de por las grietas de la entrepierna; otras, perfumaba el aire a caobo macho, a limoncillo de quemar golondrinos, pero la más de las veces olía a pura satisfacción. (Santos-Febres 43)

We learn through this well-crafted story that this satisfaction is the product of the title character’s ownership over her own body and control over her sexuality through the empowering force of the erotic. By being in touch with the internal – her desires and her sense of “feeling” – Marina resists imposed constraints, suppression, and oppression in order to assert her freedom and agency. In the process, “Marina y su olor” through the protagonist’s bodily experience as a poor, Afro-descendant, Puerto

Rican woman exposes the discord in the presumed racial harmony in the “la Gran Familia Puertorriqueña” (the Great Puerto Rican Family), the discursive metaphor of racial mixture and solidarity.<sup>3</sup> Marina’s use of the erotic as power reveals a history that has worked to invisibilize and suppress the subjectivity of Afro-descendant women.

Marina grows up in Carolina around “El Pinchimoja,” a local restaurant operated by her father, Esteban París and his common-law wife, Edovina Vera. Marina takes over responsibility for the kitchen, supervising the preparation of the meals while her perpetually pregnant mother tends to the growing family. From the age of eight to thirteen, Marina begins to display her ability to give off the sweet, salty, and spicy smells of the kitchen from her body. She attracts the attention of the local men, drawn to her and “El Pinchimoja” because of her developing adolescent body and her ability to produce familiar aromas. Marina is unaware, however, that the fragrances released by her body arouse desires in men – including her own father:

Y ella, arropada como siempre en sus olores, ni se dio cuenta de que con ellos embrujaba a todo el que le pasaba cerca. Su sonrisa ampulosa, sus pasas recogidas en trenzas y pañuelos, sus pómulos altos y el olor del día le sacaban la alegría hasta el picador de caña mas decrepito, hasta al trabajador de caminos más chupado por el sol, hasta su padre, clarinetista frustrado, quien se levantaba de su sopor de alcohol y sueños e iba a parársele cerca de su Marina nada más para olerla pasar. (Santos-Febres 40)

The effect that Marina begins to have on men, particularly her father, causes great concern for Edovina who realizes that thirteen is a “dangerous age.” Without warning, Edovina arranges for Marina to leave the house and the restaurant and for her to begin to work for the Velázquez, a local white family. The Velazquez family includes the matriarch, doña Georgina, described as a “blanca beata ricachona” with a well-known taste for “yuca guisada con camarones” and her nineteen-year-old son Hipólito who also has a well-known penchant for dark-skinned girls, has set his desires on Marina. Carmen M. Rivera Villegas observes the great irony of the proud whiteness of the Velazquez family and their preference for African-derived gastronomy and African-descended bodies, a not-so-subtle commentary on the difficult acknowledgement of blackness that unravels the myth of whiteness and purity among the island’s upper middle class (“La celebración de la identidad”).

While Marina is in the Velázquez household, business at the Pinchimoja tapers off and she discovers the sensual and erotic capabilities of her body, “Fue en la casa de los Velázquez donde Marina se percató de su habilidad podigiosa para albergar olores en

---

<sup>3</sup> See “La Gran Familia Puertorriqueña Ej Prieta De Verdad” by Arlene Torres.

su carne” (Santos-Febres 45). She is not only able to produce smells of the daily menu from her body, but she learns to channel scents from her past, the fragrance of emotions like solitude, frustration and sadness, and she garners the ability to collect the scents of others, such as the smells of her patrons, their neighbors, and their servants. Interestingly, Marina becomes empowered in a space that is sometimes seen as disempowering for an individual black woman working for a white family. Rivera Villegas observes, “La cocina se convierte para Marina en el lugar de aprendizaje y liberación. Fue ahí donde aprendió las artes para preparar un plato exquisito y donde se dio cuenta de que el arma que poseía sólo le pertenecía a su propia voluntad” and at the end of the story she returns home to El Pinchimoja to revive the business that will provide her with economic liberation and cultural affirmation (“La celebración de la identidad”). In other words, the kitchen becomes a place not of subordination and repression, but a space for Marina to affirm her freedom, her blackness and to examine her creative, economic, erotic, and sensual power.

It is also in the Velázquez household that she learns to defend her body. Marina’s presence in the Velazquez household is perceived by Hipólito as an opportunity to seduce another mulatta without leaving home for his nightly search to look for “mulatitas para hacerles ‘el daño’” and he relentlessly pursues her (Santos-Febres 47). He looks at Marina as his next conquest, but she rejects his advances, “lo veía tan feo, tan débil y apendeja’o que de sólo imaginarse que Hipólito le ponía un dedo encima, su carne empezaba a oler a pescado podrido y ella misma se daba náuseas” (Santos-Febres 47). When the conventions of tradition such as the *derecho de pernada* and the history of class and racial difference, dictate that she should submit to Hipólito’s advances, she does not. For Marina to reject Hipólito, who is of a higher class status and a presumably superior racial category, is really quite an important act of defiance. She feels in control of her body and makes her own erotic choices, thus affirming her subjectivity.

In the course of a year and a half of living with the Velázquez family, Marina meets and falls in love with Eladio Salamán. Thoughts of Eladio create a flood of emotions in Marina and they also cause a mixture of fragrances to come out of her body and into her cooking. Her dish of shrimp and yucca comes out smelling like pork chops and her potato pastelón comes out smelling like Hipólito’s underwear causing everyone to get sick. When Marina sees Hipólito again, she hurries back to the Velázquez home to prepare a meal “que fue la más sabrosa que se comió en el comedor de los Velásquez en toda la historia del pueblo porque olía a amor y al cuerpo dulce de Eladio Salamán” (Santos-Febres 48).

However, when a jealous Hipólito witnesses Marina walking hand-in-hand with Eladio, her happiness with her new love is abruptly halted. Hipólito speaks to his mother about Marina. We are not privileged to the comments that he makes to Doña Georgina, but we can be certain that by her reaction that Hipólito’s words were not positive. Doña Georgina launches into a tirade with words that are sated with the

matrix of race, sex, and power. Doña Georgina insults Marina calling her, “¡Mala mujer, indecente, negra apestosa, apestosa!” (Santos-Febres 48). These affronts are loaded with several layers of cultural significations connected with the black and white women’s bodies. The use of the phrase “mala mujer, indecente” associated with the black body immediately evokes its sometimes invisible opposite, “buena mujer, decente.” It is the latter that establishes notions of not only the culturally appropriate behavior expected of the idealized Puerto Rican femininity, but also dictates who is permitted to express these notions and who is allowed to police them and how. With the two women, one white and the other Afro-descendant, present in this scene, Doña Georgina views herself as the “buena mujer, decente” but also feels she has a public reputation to protect as an upholder of white, middle-class values. Marina’s public affection and display of sexuality towards the dark-skinned Eladio “reflects” poorly on Doña Georgina’s desire to maintain a certain public image of control of her household. As the opposite of Doña Georgina’s whiteness, class position, repressed sexuality, and proximity to the idealized femininity, Marina is the “mala mujer, indecente” – black, poor, and “sexual.” When Doña Georgina links “negra apestosa” she is evoking a long held and widely circulated stereotype that the black body “stinks” – it is defective, infirm, diseased, undesirable. She repeats “apestosa” to emphasize her displeasure, which also underscores the historical tension between women of the Creole elite and the black and mulatto women over power, place, and privilege.

Doña Georgina keeps a vigilant eye on Marina, restricting her exit from the house and her communication with Eladio. As a woman in erotic self-connection with her body and her feelings, Marina’s cooking becomes insipid because of her depressed emotional state, which prompts even more insults from her *patrona*. Marina’s desire for Eladio grows and she summons him to the Velazquez house with her fragrance, but their encounter is cut short by Hipólito’s insults. In an effort to blackmail Marina, Hipólito proposes to Marina that he will not tell his mother about Eladio’s unapproved visit if she will let him suck her breasts. For Marina, this perverse request is the last straw. She becomes uncontrollably angry and the rancor in her body begins to produce rancid smells: “Por todos los poros se le salió un olor herrumbroso mezclado con peste a aceite quemado y ácido de limpiar turbinas. Era tan intenso el olor que Hipólito Velásquez tuvo que agarrarse del sillón . . . agobiado por un mareo” (Santos-Febres 50). She is in deep connection with the liberatory erotic power and knowledge that “becomes a lens through which [she] scrutinize[s] all aspects of [her] existence” and will not let anyone or any external force to control or suppress her life force (Lorde 57). With “una sonrisa victoriosa,” Marina continues to take her revenge by filling the house with the bitter smells of “melancholia desesperada” until the entire house “despedía aromas inconexos, desligados, lo que obligó a que nadie en el pueblo quisiera visitar a los Velásquez nunca más” (Santos-Febres 50). The odors that Marina produces simultaneously appropriates and subverts a cluster of stereotypes that associate blackness, femaleness, and lower classes with foul odors, moral contamination, and

“animalness.” Alan West-Durán notes in his analysis of race and identity in Puerto Rico that in the story:

Marina is able to take that ‘animalness’ and make it a weapon of self-defense. Odor is linked to notions of power as when expressed in phrases like “the lower classes don’t wash, the smell,” or Thomas Jefferson’s remark that ‘blacks have a strong, disagreeable odor,’ or male jokes about women’s genitalia. All these notions of odor undergird sexism, racism, and classism. (65)

The protagonist decides to bundle these assumptions and stereotypes and force the Velázquez family to confront them directly as her “parting shot.” As Marina prepares to rejoin the life that she desires – her love of Eladio and El Pinchimoja restaurant – she makes sure she has the last word before leaving the Velázquez Family, “se le escaparon unas palabras hediondas que a ella misma la sorprendieron. Bajando las escaleras del balcón, se oyó decir con resolución: --¡Para que ahora digan que los negros apestan!” (Santos-Febres 50). Marina has the last word on her determining not only her pleasure, but also her life by claiming her sexual agency, overturning stereotypes, and defining her subjectivity in a society that seeks to repress her liberation because of her color, class, and sex.

This short story by Santos-Febres counters the problematic representations of black female sexuality found in *negrismo*, which features the unbridled hypersexuality of the woman of African descent. The portrayal of the erotic (over the exotic) goes beyond the presentation of remedial representations to make the Afro-Latina body appear “acceptable” by embracing the invisible norm of whiteness. By affirming the sensual and the erotic as a source of power and knowledge, the character Marina challenges racism and sexism and presents a redemptive quality that subverts the notion of the sexually dangerous, pathological, and predatory Afro-descendant woman. Marina throughout the story, unlike Rebeca in *Tambores*, consistently refuses to be defined by the dominant “European-American male tradition” as identified by Lorde and her connection to the erotic within her life such as the colors of food she prepares, the taste of the different dishes and the smells of the kitchen give her the power and knowledge to affirm her femaleness, her blackness, and her class position in the “face of a racist, patriarchal, and anti-erotic society” (Lorde 59). Marina’s story is one of empowerment and control over one’s own body and destiny.

From Valverde’s *Cecilia Valdés* to Palés Matos’s “Majestad negra,” Latin American literature is replete with the (hyper)sexualized representations of Afro-descendant women and similar tropes are seen in the “Sapphire” and “Jezebel” characters in US American literature that highlight the uncontrollable and pathological sexual appetite and sexual availability of the woman of African descent (especially the mulatta). Female sexuality and Black female sexuality in particular are topics that

appears in the work by Afro-Latin American authors and transcends the need to present “corrective” imagery to counter the representations of black female sexuality (especially by male writers of the *negrista* tradition) that portrays a sexuality of Otherness that is abnormal and abhorrent. Rather than falling to silence, which had been the tendency in early writing by Afro-descendant women in the Americas, contemporary writers disrupt the silences of Black women’s literary expression of the erotic and break taboos by presenting themes like birth control, marital rape, sexual harassment, incest, “forbidden” sex (relations with a priest, lesbian desire), and female pleasure. The texts by Luz Argentina Chiriboga and Mayra Santos Febres express the aspects of pleasure and exploration, but in texts by both writers sexual agency is a matter of central importance as their characters express sexual subjectivity through Audre Lorde’s concept of the erotic. The erotic and the sensual are sources of knowledge as well as power and there is a refusal to be reduced to an object of sexual pleasure, but to see oneself as a feeling, sensual subject. Quoting Toni Morrison, Lorraine O’Grady explains the shift in African American literature when in the 1970s Black women writers began to turn away from the patterns of male writers of “explaining *it* to *them*,” and towards what O’Grady describes as “showing how it feels to *us*” (O’Grady 156). This is precisely what the erotic does in Afro-descendant women’s texts by giving space to “name ourselves rather than be named” by making visible and foregrounding black women as sexual subjects and agents, not fetishized and distorted objects of desire and pleasure for others under a lens of racism and patriarchy. Although it is difficult to make the case for Afro-Latin American women writers because of the complexity of categorizing an identifiable local market of black readership, it may be argued, however that Black women writers are simultaneously writing for themselves and against a master narrative by using the erotic as source of power for their characters.

#### WORKS CITED

- Beane, Carol. “Strategies of Identity in Afro-Ecuadorian Fiction: Chiriboga’s *Bajo la piel de los tambores/Under the Skin of the Drums*.” *Moving Beyond Boundaries: Black Women’s Diasporas*. Volume 2. Ed. Carole Boyce Davies. New York: New York UP, 1995. Print.
- Birmingham-Pokorny, Elba D. “Reclaiming the Female Body, Culture, and Identity in Mayra Santos-Febres’s ‘Broken Strand.’” *Daughters of the Diaspora*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Kingston: Ian Randle, 2003. 462-468. Print.
- Chiriboga, Luz Argentina. *Bajo la piel de los tambores*. Quito: Editorial Casa de la Cultura, 1991. Print.
- DeCosta-Willis, Miriam. “Afro-Hispanic Writers and Feminist Discourse.” *NWSA Journal* 5.2 (Summer 1993): 204-217. Print.

- — —. “The Poetics and Politics of Desire: Eroticism in Luz Argentina Chiriboga’s *Bajo la piel de los tambores*.” *Afro-Hispanic Review* 14.1 (Spring 1995): 19-25. Print.
- — —. *Daughters of the Diaspora*. Kingston: Ian Randle, 2003. Print.
- Gilman, Sander L. “Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature.” *Critical Inquiry* 12.1 (Autumn 1985): 204-242. Print.
- Hammonds, Evelyn M. “Black (W)holes and the Geometry of Black Female Sexuality.” *Differences* 6.2-3 (1994): 126-146. Print.
- — —. “Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The Problematic of Silence.” In *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. Eds. Jacqui Alexander and Chandra Talpade Mohanty. New York: Routledge, 1997. 170-182. Print.
- Hine, Darlene Clark. “Rape and the Inner lives of Black Women in the Middle West: Preliminary Thoughts on the Culture of Dissemblance.” *Signs* 14.4 (Summer 1989): 912-920. Print.
- Morales, Jorge Luis. Ed. *Poesía Antillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana, Cuba*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1981. Print.
- O’Grady, Lorraine. “Olympia’s Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity.” *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*. Ed. Joanna Freuh, et. al. New York: Icon Editions, 1994. 152-166. Print.
- Rivera Villegas, Carmen M. “La celebración de la identidad negra en ‘Marina y su olor’ de Mayra Santos Febres.” *Espéculo: Revista de estudios literarios* 27 (2004). Web.
- Santos-Febres, Mayra. “Marina y su olor,” *Pez de vidrio*. Miami: North South Center, 1995. 43-50. Print.
- — —. *Sobre piel y papel*. San Juan: Ediciones Callejón, 2005. Print.
- Spillers, Hortense. “Interstices: A Small Drama of Words.” *Black, White and in Color: Essays on American Literature and Culture*. Chicago: U Chicago Press, 2003. 152-175. Print.
- Torres, Arlene. “La Gran Familia Puertorriqueña ‘Ej Prieta de Beldá’ (The Great Puerto Rican Family is Really Really Black).” *Blackness in Latin America and the Caribbean: Eastern South America and the Caribbean*. Eds. Norman E. Whitten and Arlene Torres. Bloomington: Indiana University, 1998. 285-306. Print.
- West-Durán, Alan. “Puerto Rico: The Pleasures and Traumas of Race.” *Centro Journal* 17.1 (Spring 2005): 46-69. Print.

La poética de la esclavitud (silenciada) en la  
literatura puertorriqueña:  
Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal,  
Yolanda Arroyo Pizarro  
y Mayra Santos Febres

*Zaira Rivera Casellas*

Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

**H**ace mucho tiempo me pregunto cómo hubiera modificado la historia de la literatura puertorriqueña una producción de textos escritos por cimarrones o esclavos durante el siglo XIX. No hay duda que se alterarían por completo nuestras interpretaciones de la literatura y la identidad nacional. Además, contaríamos con un corpus literario en el que las voces de los esclavos podrían brindar continuidad a una memoria histórica de los afro-puertorriqueños. ¿Para qué sirven conjeturas de esa naturaleza hoy día? Es obvio que no podemos retroceder en el tiempo, ni mucho menos reclamar esas voces ausentes. Sin embargo, en la literatura puertorriqueña contemporánea percibo textos que nos permiten acceder, desde la ficción, a ese silencio para repensar la arbitrariedad de imágenes y valores que comparten las representaciones culturales de los miembros de la diáspora africana en las Américas y el Caribe. Es la interrogante que formulo para el análisis de los textos de Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres. ¿Pueden los textos de estas escritoras puertorriqueñas contemporáneas dialogar con el cúmulo de las representaciones raciales producidas en la literatura de Cuba y Estados Unidos durante el periodo abolicionista y post-abolicionista?

Como bien sabemos, el estudio de la escritura autobiográfica y pseudo-autobiográfica de mujeres y hombres africanos y sus descendientes, centrada en las vivencias de la esclavitud, ha servido para esclarecer procesos sociales y culturales durante el periodo colonial y poscolonial en Estados Unidos, América Latina y el Caribe. En la lectura de los relatos autobiográficos antiesclavistas se ha entrecruzado el análisis histórico y literario para deconstruir los significados de la esclavitud y la emancipación, a partir de un discurso sistemáticamente organizado para la representación del esclavo y la esclava. A pesar de su incalculable valor histórico, estos escritos también han condicionado un uso particular del lenguaje en las configuraciones de las identidades raciales. El cúmulo de esas percepciones, reglas o principios explícitos

e implícitos de la escritura antiesclavista es lo que propongo como la *poética de la esclavitud*. Con este concepto intento delimitar una práctica de lectura que me permita explorar la inter-referencialidad de textos de distintas épocas y espacios geográficos, y de ese modo identificar la función del lenguaje en la articulación de percepciones raciales y de género en diversos contextos lingüísticos y culturales.

En realidad, me inspiro para esta propuesta de lectura en el término *métissage* que ha elaborado Françoise Lionnet como una categoría de análisis que delimita valores semánticos y campos connotativos de textos escritos en inglés y español dentro de un corpus literario común. Es imperante aclarar que el contraste entre los contextos lingüísticos requiere condensar especificidades históricas y culturales para reconocer la naturaleza ideológica y ficcional de las clasificaciones raciales abordadas en los textos. Por lo tanto, la noción de la *poética de la esclavitud* se ajusta a la definición de Lionnet:

As an aesthetic concept to illustrate relationship between historical context and individual circumstances, the sociocultural construction of race and gender and traditional genre theory, the cross-cultural linguistic mechanisms that allow a writer to generate polysemic meanings from deceptively simple or seemingly linear narrative techniques. (334)

A la luz de esta adaptación de la metodología crítica de Lionnet, entiendo que la tradición de la literatura abolicionista desarrollada en Cuba y Estados Unidos permite revisar el origen lingüístico de las representaciones de las mujeres negras en Puerto Rico, a pesar de la ausencia de este preámbulo discursivo en las letras puertorriqueñas. En efecto, sostengo que cada una de las autoras seleccionadas asume una entrada al silencio del pasado para reconfigurar hechos reales con un objetivo particular: presentar una versión propia de la historia y elaborar nuevas imágenes asociadas a su ser.

### **El ruido de la mulata trágica**

La representación de la “mulata trágica” constituye un mito y un hito de la literatura racial. Esta caracterización revela las inestabilidades de un ser marginado de dos espacios sociales: el mundo de los blancos y el mundo de los negros. El tropo de la mulata trágica suele coincidir en la literatura del Caribe por los rasgos recurrentes de ser la hija bastarda del amo, amenazada por el incesto, desvalorizada moral y sexualmente, sobre todo agobiada por inseguridades psicológicas y desgracias que le impiden incorporarse a la sociedad civil de forma productiva. Este perfil de la mulata se presenta en el Caribe hispano, por ejemplo, en la novela *Cecilia Valdés* (1839, 1882) del cubano Cirilo Villaverde, y el drama *La Cuarterona* (1867) de Alejandro Tapia y Rivera en la literatura puertorriqueña. Los textos de Villaverde y Tapia confirman la visión antiesclavista de los autores en la encrucijada ética y moral del racismo, la corrupción religiosa, la maldad humana y el abuso político en la dinámica social de la época

colonial. Sus personajes, Cecilia y Julia, son prototipos unidimensionales para discernir las problemáticas colectivas, pero también para indagar sobre el amor y el deseo dentro las jerarquías internas de la sociedad desde los espacios sociales asignados a blancos, negros y mulatos. De otra parte, se imponen las influencias estéticas del romanticismo y el realismo a las caracterizaciones, intensificando el contraste de ideas entre personajes hacia altas dosis de sentimentalismo (abolición) y crueldad (esclavitud).

En la trayectoria de literaria entre el siglo XVIII y XIX, el personaje de la mulata trágica se dispersa desde las *Leyendas puertorriqueñas* (“La hija de la mulata”, 1799) de Cayetano Coll y Toste y la obra de Alejandro Tapia y Rivera, como una caracterización secundaria y con pocas posibilidades de inferir el imaginario personal de la mujer mulata en la cultura puertorriqueña. Sin embargo, en la década del treinta del siglo XX, contamos con el poemario de Carmen Colón Pellot, *Ámbar mulato* (1938), que se levanta como un débil contrapunto frente al controvertible *Tuntún de pasa y grifería* (1936) de Luis Palés Matos. La incorporación del texto de Colón Pellot a la discusión sobre las reformulaciones de la mulata trágica en la literatura puertorriqueña es parte de una labor de restauración necesaria, sobre todo cuando intentamos reconstruir el panorama cultural y social que determina la realidad histórica de la mujer mulata en el contexto urbano de la Isla. El rescate de su texto significa exponer la voz de una escritora pasada por alto entre los críticos literarios, y que junto a la labor de activistas políticos, músicos, cantantes y otras figuras centrales de la cultura afro-puertorriqueña permite esclarecer las exclusiones sistemáticas en la construcción simbólica de la experiencia racial mediante textos no canónicos y experiencias de vida no registradas en la oficialidad del mundo académico.

La incorporación de la obra poética de Colón Pellot al debate intelectual, se ha iniciado con en el ensayo “Carmen María Colón Pellot: mujer y raza en Puerto Rico” de Gladys Jiménez Muñoz, publicado en la antología *Contrapunto de género y raza en Puerto Rico* (2005). Desde la óptica histórica, Jiménez Muñoz nos advierte la problemática relación de la identidad mulata que deriva del poemario de Colón Pellot, debido al complejo significado que han adquirido las categorías sociales de género y raza dentro de su momento histórico. Entre las escasas referencias críticas a la poesía de Colón Pellot, Jiménez Muñoz destaca los comentarios de José Colombán Rosario y Justina Carrión en el estudio “Problemas sociales: el negro: Haití-Estados Unidos-Puerto Rico” (1939), y la opinión de Isabelo Zenón Cruz en *Narciso descubre su trasero: el negro en la cultura puertorriqueña* (1974). Tanto las investigaciones de Colombán Rosario y Carrión como de Zenón, señala Jiménez Muñoz: “nos refieren a la conocida figura literaria de la ‘mulata trágica’: la mulata inconforme con su marca racial y desdichada en el amor, que quiere pasar por blanca” (77).

Coincido con Jiménez Muñoz en que Colón Pellot enmascara las ambigüedades de su identidad racial detrás del perfil de la “mulata trágica” en su poesía autobiográfica, como parte de las estrategias que enfrenta la mujer mulata al intentar representarse en el contexto cultural y nacional de los años treinta en Puerto Rico (79). Retomar la

indeterminación existencial de la figura de la mulata, permite a Colón Pellot exponer la noción de la impureza racial como una ficción anterior que impulsa el acto poético hacia la negociación de una nueva identidad en el presente. Curiosamente, Colón Pellot destaca la lógica de la subordinación racial y sexual fomentada por el legado de la esclavitud desde la formalidad de un estilo poético apegado a las fases tardías del modernismo y el romanticismo. Desde el título se reconoce la exhuberancia del color de las piedras preciosas de la huella modernista de Rubén Darío, y en la lectura de los poemas resaltan los excesos del sentimentalismo de la tradición romántica de Gustavo Adolfo Bécquer.

Esa tensión con la estética literaria culta esconde la marginalidad de la experiencia mulata detrás del temor a la impotencia poética. Por ejemplo, en el poema, “Mi verso”, se expresa así:

Este es mi verso;  
un verso enfermizo y débil  
como mi sexo;  
místico ante el retrato  
de mi madre;  
rebelde, como la raza  
de luchadores que llevo. (5)

Si bien el poema continúa subrayando la justificación modesta del oficio literario de la poeta, también revela que su única salida para representarse es asumir la imagen que los otros le han impuesto a su identidad. Así pues, la voz poética establece un vínculo con uno de los imperativos psíquicos que domina los relatos de los descendientes de esclavos: la imposibilidad del olvido. Los poemas de Colón Pellot exponen críticamente las consecuencias históricas del pasado esclavista para dar sentido a su vida como mujer mulata, pero en su reflexión personal no busca postular acciones de cambio para sus circunstancias en el presente.

A pesar de que *Ámbar mulato* carece de un mensaje ideológico abierto que afirme ideas de resistencia contra el racismo, muestra profundidad en las indagaciones sobre la doble moral que juzga la sexualidad de la mujer mulata. Esas contradicciones se expresan claramente en su poema, “Motivos de envidia mulata”:

Tengo envidia de ti,  
nube blanca;  
te enamoras en brazos  
del viento;  
te promiscuas sola  
con los árboles machos  
de las sierras altas

y te ríman por casta y hermosa.  
 A mí nadie me canta,  
 a mí me esclavizan las normas;  
 las leyes cristianas. (3)

Los temas abordados por Colón Pellot en este poema traen resonancias de otros modelos poéticos. El reclamo de una simbología que reconozca la sexualidad de la mulata, puede interpretarse como un reproche a las confesiones de vivencias sexuales sin recatos que expresan los versos de poetas vanguardistas del cono sur como Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Es decir, el desencuentro con una poética de la sexualidad para la mulata provoca en Colón Pellot el cuestionamiento de los valores sociales que garantizan el derecho de la mujer blanca a manifestar sus deseos y pasiones mediante la palabra. Sin embargo, dentro de su momento histórico, las reservas de Colón Pellot confirman que “las mulatas necesitaban andar con más cuidado y observar detenidamente las normas sociales en un contexto donde estaban vistas como entes hiper-sexualizados” (Jiménez Muñoz 84).

La lectura del poemario de Colón Pellot resulta ambigua, y a veces hasta irritante, porque se entrecruzan en sus percepciones de la mujer mulata visiones tajantemente contradictorias. Estas oposiciones oscilan dentro de una dinámica racial cuyo tratamiento acierta y niega una proyección positiva de su ser. No se representa abiertamente como una mulata que hace alarde de su orgullo racial, ni cuestiona defensivamente las raíces históricas del racismo. Esas inconsistencias presentes en el poemario de Colón Pellot se acercan a las inquietudes críticas que han generado las novelas de la escritora afro-norteamericana Nella Larsen. Sobre esta ambigüedad de la figura de la mulata trágica en la narrativa de Larsen, las ideas de Barbara Johnson resultan pertinentes para una comprensión más acertada de la poesía de Colón Pellot, ya que *Ámbar mulato*:

[P]rovides the insight that enables readers to feel that they understand more about [Colón Pellot] than [Colón Pellot] does. Which does not mean that the insight is the cure. The literature of narcissism does not satisfy the desire for a workable program for social change, but it does offer the warning that any political program that ignores the ways in which the self can refuse to satisfy need or can seek self-cancellation in place of self-validation will not understand where certain resistances are coming from. (265)

De forma similar, el acercamiento crítico a la obra de Colón Pellot no suscita planteamientos narcisistas en el plano individual y colectivo contra el prejuicio racial y cultural institucionalizado, pero en sus contradicciones se cifran, quizás, las razones más válidas para incorporar *Ámbar mulato* a las discusiones de raza de la literatura

puertorriqueña contemporánea. Las imágenes de la mulata recreadas en *Ámbar mulato* distan mucho de la poética palesiana, no sólo por su forma y contenido, sino también porque su temática aborda la problemática personal de la mujer mulata en la búsqueda de un posicionamiento digno entre las representaciones de la cultura y la sociedad puertorriqueña. En la lírica testimonial de Colón Pellot se registra una voz que se desplaza desde el determinismo histórico del legado de la esclavitud hasta ubicarse en un lugar no conflictivo entre las zonas discursivas del proyecto nacional de la década del treinta. La valoración de los versos de Colón Pellot radica, entonces, en que expresan la relación problemática de la representación de la mujer mulata en el panorama cultural del siglo XX en Puerto Rico, justo cuando el debate racial se intensifica entre los círculos intelectuales del país a raíz de las publicaciones de Luis Palés Matos, Tomás Blanco y Antonio S. Pedreira. Detrás de los clichés de la lírica culta de Colón Pellot se escuda el testimonio personal de las incongruencias de la otredad mulata.

Aún así, la poesía de Carmen María Colón Pellot interactúa en el campo semántico de la definición cultural de la mulata para desestabilizar ciertas significaciones, al mismo tiempo que expresa sus anhelos de diversificar las visiones de su identidad. En poemas como “Canto a la raza mulata”, “Trigueña”, “Mi morena canción de alma blanca”, “Ay señor, que yo quiero ser blanca!”, “Mescla fea”, “La tierra es una mulata”, la identidad mulata reta la visión de homogeneidad nacional que con tanta insistencia intenta construirse desde el discurso oficial. En la propuesta poética de Colón Pellot coexiste la mezcla razas en la misma nación, se adereza la mítica figura del jíbaro con un toque de color y se introduce el elemento de la oralidad afro-puertorriqueña como una variación a la nota criollista (jíbara) de la identidad nacional. Es decir, en el retorno a la figura de la mulata trágica, Colón Pellot logra imprimir el matiz del color diferenciador a los dictámenes del unificado ideal de la identidad racial puertorriqueña que prevalecen en los círculos intelectuales de su momento histórico. Su modesto poemario vislumbra las ambivalencias de una subjetividad mulata que busca representarse en el contexto cultural puertorriqueño de su época, pero queda atrapada en el vaivén de un pasado histórico que continúa prescribiendo las pautas de su individualidad.

### **Para silenciar a la mulata trágica**

Henry Louis Gates, Jr., señala en la introducción a su antología *The Classic Slave Narratives* (1986) que la publicación de la autobiografía de Mary Prince *The History of Mary Prince: A West Indian Slave* en 1831 “rompe el silencio de la mujer esclava”, mientras que la de Harriet Jacobs *Incidents in the Life of a Slave Girl* de 1861 eleva a la cúspide la autobiografía de mujeres negras en la tradición afro-norteamericana (xvi). Ambos textos relatan conmovedoras vivencias y crudos detalles del horror de la esclavitud, al mismo tiempo que constituyen un valioso preámbulo para identificar los móviles de la escritura autobiográfica de mujeres negras y mulatas. Las escalofriantes confesiones de Mary Prince y Harriet Jacobs coinciden en revelar las más íntimas escenas del abuso físico, la

opresión racial y sexual. Es decir, la urgencia por despertar la compasión de lectores y la solidaridad de activistas abolicionistas depende, en gran medida, de que las historias de sus vidas ausculten en los aspectos más privados para que emblematicen las tragedias de la esclavitud.

Gates añade que el surgimiento de las narrativas de esclavos establece un proceso de imitación y repetición de fórmulas discursivas, formas y contenidos elaborados a partir de una retórica y una oratoria propia de los escritores para relatar sus denuncias personales contra la esclavitud (ix-x). Al compartir un patrón tan similar, los textos no solo establecen las convenciones de un género narrativo, sino que promueven la creación de un incipiente corpus literario representativo de la experiencia colectiva de la diáspora africana. La modalidad de este tipo de escritura se fomenta en el Caribe en el círculo intelectual liderado por Domingo del Monte en Cuba. De ese periodo, la *Autobiografía* (escrita en 1835, publicada en Inglaterra en 1840 y en Cuba en 1937) de Juan Francisco Manzano representa la única narrativa basada en las vivencias personales de un esclavo en el espacio caribeño hispano.

Sin embargo en Puerto Rico, a pesar de que las gestiones de la Sociedad Abolicionista se hicieron sentir antes que en España y Cuba (Schmidt-Nowara 38), el patrocinio para la publicación de detalles autobiográficos de los esclavos no logra consolidarse entre el círculo intelectual abolicionista puertorriqueño. Aún así, la marcada ausencia de las narrativas personales de esclavos no impide que en el siglo XX, la ficción autobiográfica de Beatriz Berrocal, *Memorias de Lucila: una esclava rebelde* (1996) rebusque en las convenciones del género decimonónico para dramatizar la lucha de liberación racial y política de Puerto Rico. En su intento por equiparar la violencia moral de la esclavitud con la opresión del estado colonial actual, Berrocal concibe mediante la historia de Lucila recrear las circunstancias de la esclavitud junto a acontecimientos históricos y políticos que reordenan una memoria racial y nacional disipada con el paso del tiempo. Asimismo, se trastocan los postulados tradicionales de la escritura confesional de esclavos a fin de dotarla de nuevas posibilidades para la representación de la mujer mulata.

*Memorias de Lucila* se inserta en los modelos de la escritura antiesclavista de hombres y mujeres de generaciones anteriores para impartir una nueva dimensión al imaginario cultural afro-puertorriqueño. Las memorias de Lucila despiertan en la cárcel donde aguarda el resultado de una apelación legal, después de haber sido acusada de colaborar en un acto de sublevación junto a otros esclavos. Desde ese aislamiento físico y social se propicia la retrospectiva al pasado que lleva a transitar por los laberintos de la historia y la cultura puertorriqueñas. En ese recorrido se relatan las atrocidades más íntimas que han atentado contra la integridad moral y psicológica de la esclava mulata, pero también desde ese lenguaje confesional se repone la fragmentación del proyecto nacional. Las micro-narrativas autobiográficas que constituyen el texto se yuxtaponen a micro-cronologías históricas que van rellenando el vacío de historias personales de resistencia contra la esclavitud y la desvalorización de la cultura puertorriqueña. En la

reordenación de ese repertorio de imágenes, la voz autobiográfica da paso a una polifonía de textos: entradas pseudo-autobiográficas de esclavas, citas de textos históricos, poemas, canciones refranes, recetas de cocina, referencias a documentos eclesiásticos y notariales. En la remembranza de vivencias, sucesos de la historia y recopilación de fuentes de la tradición oral se inscribe la continuidad de una memoria individual y colectiva de lucha contra la opresión racial y política bajo el sistema colonial.

Poco a poco, el reclamo del derecho a la libertad de Lucila adquiere las connotaciones de la trayectoria de los ideales revolucionarios de Puerto Rico. El texto rebasa las fronteras temporales de las precariedades humanas de la esclavitud hasta ubicarse en el relato emotivo de la lucha descolonizadora. De ahí que la estructura de la obra se divida en tres etapas: los años de la esclavitud del siglo XIX, los años de represión política de los cincuenta y finalice el 22 de marzo de 1992, 119 años después de la abolición de la esclavitud. En el cierre de ese ciclo histórico, las memorias de Lucila se vuelven parte de una ficción necesaria para reconocer la gestión de muchos esclavos y esclavas que se oculta en el silencio por falta de documentación que dé fe de sus sueños de libertad. De ese modo, entonces, el texto de Berrocal encauza una conciencia histórica y política centrada en la ficción autobiográfica de una mulata para impulsar el proceso de auto-descubrimiento histórico y la voluntad de la auto-invencción dentro del imaginario nacional. Cerca del final, la narradora confiesa:

[E]sto se escribió, sobre todo, para que lo disfrutasen. Después de todo, y no soy más que un personaje creado por una mujer que será la que, según dijo alguien, en su día tendrá que rendir cuentas a ese gran señor que le mientan Cervantes. Yo he tratado de cumplir lo mejor que he podido. Allá ella por meterse a inventar. (131)

Esta cita descifra el efecto lúdico del texto de Berrocal en su retorno a la narrativa fundacional abolicionista, como la treta de una ficción autobiográfica que revela la valiosa reflexión de la subjetividad mulata efectuada en el proceso de la escritura.

De hecho, esta estrategia de Berrocal se asemeja bastante a la conclusión del texto de Harriet Jacobs del siglo XIX. Dentro de las prácticas transgresivas admisibles en su momento histórico, Jacobs modifica el desenlace de su narrativa y advierte al lector de la decisión de su personaje. Françoise Lionnet lo analiza así:

[T]he nineteenth-century African American writer Harriet Jacobs uses the conventions of the seduction novel as well as the Victorian ideology of “true womanhood” in order to attract readership for her *Incidents in the Life of a Slave Girl*. But she transforms those conventions by concluding her autobiographical tale with the statement ‘Reader, my story ends with freedom, not in the usual way, with marriage,’ thus

placing a high value on a woman's need for independence and self-expression- a radical stance in 1861. Jacobs also stresses the right of her character, Linda Brent, to choose to act in a deliberately calculated way with a single purpose in mind –freedom. . . . (101-102)

Así Lionnet confirma las variaciones que imparte la escritura de mujeres a la tradición de la narrativa abolicionista ante las particularidades de la representación del sujeto femenino en una época anterior. El texto de Berrocal da cierta continuidad a esa práctica discursiva a partir de los mismos precedentes retóricos, pero demuestra un enfrentamiento menos inhibido que el de Carmen Colón Pellot con la arbitrariedad de las estructuras del poder y el lenguaje enraizadas en la caracterización de la mulata trágica. En ese sentido, la ficción autobiográfica de Berrocal se acerca a los infortunios que caracterizan las narraciones autobiográficas de mujeres negras para renunciar a la memoria de un discurso racial del pasado. Por tanto, la escritura abolicionista se presenta como un modo de narrar que sigue potenciando la renovación de los relatos de las vejaciones de los afro-descendientes a lo largo y lo ancho del Atlántico.

Ahora bien, del mundo poético de Colón Pellot a la ficción autobiográfica de Berrocal se abre un espacio axiológico entre dos textos que crecen de la marginalidad de la experiencia de la “mulata trágica” que se desenmascara, y a la vez se deslindan de esa marginalidad con un estilo propio a través de las rupturas que infringen a las condenas simbólicas y significantes de esa caracterización literaria. Entre *Ámbar mulato* y *Memorias de Lucila* apreciamos el paso paulatino de la desnaturalización de lo individual y lo colectivo respecto a consideraciones de género y raza en los espacios culturalmente asediados por el ideal de la unificación nacional y el conflicto político colonial puertorriqueños. Resulta de ese modo que en el esfuerzo de las escritoras más recientes por hacerse de una escritura, que asuma lo que son y definir lo quieren ser en el presente como mujeres marcadas por la memoria histórica racial, se vea acallada la victimización quejumbrosa de la trágica mulata.

### La utopía de la auto-representación

A la “joven narrativa puertorriqueña” como denomina Malena Rodríguez Castro a los escritores que se inician en el oficio literario en los espacios alternativos de la cultura puertorriqueña entre las décadas de los ochenta y los noventa, le distingue la heterogeneidad de sus temas y estilos. Aún así, de acuerdo a Rodríguez Casto, a este grupo de escritores le une cierta complicidad: “su impermeabilidad o resistencia a convocatorias identitarias duras, una literatura que se abre a las intimidades del alma o las texturas del cuerpo, su abrazo al caos y al ritmo urbano y a las corrientes irracionales, una afición a la *biperliterariedad* justo cuando la literatura puertorriqueña había accedido a los límites del hiperrealismo; y, finalmente, su afiliación a una escritura que exceda los afanes y lenguajes nacionales” (228). En esta coyuntura cultural podríamos ubicar la

producción de Yolanda Arroyo Pizarro para explorar cómo la reapropiación de la literatura fundacional abolicionista se transforma en la utopía de la auto-representación de la mujer africana que se inserta a la realidad de la vida caribeña.

El único intento por interpretar un hecho relacionado con la esclavitud desde una perspectiva alterna en su colección de cuentos, *Ojos de luna* (2007) lo representa “Saeta”. Con este relato, Arroyo nos devuelve a una de esas zonas inimaginables de la historia cultural y nacional puertorriqueñas. “Saeta” se acerca a las incertidumbres de Olaudah Equiano, quien en su texto autobiográfico *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African* (1789), intentó enmendar la condición de otredad nacional derivada de la relación conflictiva entre el imperialismo y la esclavitud (Aravamudan 1999). Su texto ganó gran popularidad en Inglaterra y Estados Unidos, y más adelante, prevaleció como el prototipo a seguir para los escritores subsiguientes. Debido a la naturaleza incipiente del texto de Equiano en la tradición de la escritura de esclavos, siempre surge el cuestionamiento sobre cómo pudieron haber sido los testimonios de mujeres esclavas ante condiciones similares. No obstante, el relato de Pizarro Arroyo nos brinda la instancia de la ficción para imaginar las calamidades del desarraigo de una mujer africana en el reposicionamiento de su ser nacional. No hay manera de equiparar la historia Equiano con la de mujeres, pero desde la ficción podemos conjeturar el desconcierto y las incertidumbres culturales enfrentadas por africanas a su arribo a nuevas condiciones de vida bajo el sistema de la esclavitud.

“Saeta” gira en torno a las vicisitudes que enfrenta una joven africana que llega a la casa del conde Pizarro como la adquisición más reciente entre sus esclavos. Desde el inicio del cuento, el tono confesional de la narradora omnisciente despierta el repudio del lector contra el amo, tan pronto describe la práctica del conde de mantener de espectadora a una esclava a quien le corresponde el turno siguiente después de violar a la recién llegada esclava. Las dificultades de Tshanwe o Teresa, el nombre impuesto por el amo en el proceso de despersonalización, se remontan al momento de la ruptura con el pasado africano. 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. Una problemática que Jacques Derrida describe confesionalmente así: “...esa experiencia de solipsismo monolingüe nunca es de pertenencia, de propiedad, de facultad de control, de pura ‘ipsidad’ (hospitalidad u hostilidad), cualquiera sea su tipo. Si el ‘no dominio de un lenguaje apropiado’ del que habla Édouard Glissant califica en primer lugar, más literal y sensiblemente, situaciones de alienación ‘colonial’ o de servidumbre histórica, esta definición, siempre que se le impriman reflexiones requeridas, también lleva mucho más allá de esas condiciones determinadas. Vale también para lo que se llamaría la lengua del amo, . . . o del colono” (37).

Teresa interpreta el mundo a través del lenguaje heredado de su madre. Por tanto, el monolingüismo materno se traduce al silencio que mejor capacita a los lectores a escuchar los murmullos de la fragmentación existencial que enfrenta Tshanwe en su situación de esclava. No hace falta conocer su lengua para comprender el significado de la injusticia. La peor incertidumbre lingüística se le presenta cuando trata de entender la razón por la cual muere sorpresivamente el perro del señorito de la casa. Dentro de su ingenuidad o determinación, Teresa intenta entender qué quieren decir las frases que escucha de blancos y negros cuando tratan de explicar la muerte del perro con expresiones como: “no sé,” “nadie sabe,” “no-sé-cómo.” En su afán por cerciorarse de qué ha acontecido, ella revisa el animal a escondidas y encuentra el cabezal de una saeta enterrado en uno de sus costados, y lo guarda como su amuleto de suerte. Esa es la misma saeta que sirve de prueba al amo y a sus hombres para castigarla y golpearla brutalmente en el cepo hasta perder el conocimiento. La acusación de la muerte del perro es tan insólita como su propia realidad. Sin embargo, la limitación lingüística no impide que reaccione contra las injusticias desde el mundo de los sueños centrado en su tradición africana.

En el delirio Teresa recupera las memorias de su gente, la fauna, la flora de su tierra natal, mientras la arrojan a la fosa donde entierran los animales de la hacienda. Tres días más tarde su cuerpo desaparece de forma inexplicable. El despertar a otra vida se describe así:

Las gotas le reaniman los párpados y un chamán invisible la hace despertar. Namaqua y sus mejores guerreras la amparan. Desaparece el cuerpo. También desaparece una de las balletas del amo. Tres días más tarde, nadie se explica el encantamiento. Nadie comprende el embrujo. El amo y sus hombres arrojan primero sus propias flechas. Algún acto de hechicería hace regresar a una de ellas, como un boomerang. La saeta disparada a través de la arboleda al final del llano emite un silbido. Los espíritus —es la única explicación— lo contestan. Logra incrustarse en la frente de don Georgino. Nadie sabe cómo. (47)

El temor de una sublevación de esclavos ha llevado al amo a preparar a sus hombres. En medio de los ejercicios de flecha hacia la floresta, una de las flechas regresa de vuelta como un boomerang y se entierra en la frente del conde Pizarro. Es el final inesperado que prueba el misterio de la justicia para los negros esclavizados.

De esa manera, la narración de Arroyo sugiere las premisas y las secuelas de la explotación racial y sexual de la mujer africana desde el lenguaje inimaginable del otro. A pesar de que la palabra escrita no logra precisar esas vivencias en la tradición de la sociedad y la cultura puertorriqueña, los móviles de su escritura dialogan con las inscripciones históricas de esos cuerpos silenciados en el pasado de la esclavitud. En su intento por descifrar un lenguaje que hable desde el monolingüismo de la otredad de la esclava africana establece puntos de contacto claves con otros matices de las incidencias

de Equiano. Por tanto, el poder ordenador del lenguaje hace posible que en el texto de Yolanda Arroyo Pizarro se legitimen estrategias de resistencia de las mujeres africanas, o al menos se alimenten visiones alternas de la historia de lo que no pudo preservar la palabra y la escritura.

### **El lugar escénico de la negra en el entorno urbano**

Hace muy poco que empezamos a comprender el complejo proceso de transición de la mujer negra y mulata al contexto urbano puertorriqueño. Sin embargo, la valiosa investigación histórica de Eileen Suárez Findlay (*Imposing Decency: The Politics of Sexuality and Race in Puerto Rico 1870-1920*), ha arrojado luz sobre ese oscuro umbral que acoge el paso entre la vida bajo el sistema de la esclavitud y la entrada de la población esclava y mulata libre a la sociedad civil puertorriqueña de principios de siglo XX. Mediante su estudio hemos confirmado muchas sospechas sobre los incumplimientos de la ley en cuanto a los derechos y la participación social de los ciudadanos negros y sus descendientes. Asimismo, se pueden corroborar las repercusiones de la intersección del decreto de la abolición de la esclavitud en 1873 y la ocupación norteamericana en 1898 como hechos históricos cruciales en el destino de la mujer negra y mulata en la sociedad y la cultura puertorriqueñas.

En la recomposición de la realidad de la mujer negra y mulata dentro del panorama de esos hechos históricos, el proyecto literario de Santos Febres ha colaborado con tres representaciones emblemáticas de las representaciones raciales durante el proceso de integración social al espacio urbano puertorriqueño: la cantante (*Sirena Silena, vestida de pena*, 2002), la prostituta (*Nuestra señora de la noche*, 2006) y la intelectual (*Fe en disfraz*, 2009). Estas representaciones de la mujer negras y mulatas en su narrativa mantienen correspondencia con la reconstrucción de la tradición literaria afro-norteamericana femenina que propone Hazel Carby en su libro *Reconstructing Black Womanhood* (1987). De acuerdo a Carby, el periodo cultural denominado como el Renacimiento de Harlem en Estados Unidos, coincide con el desplazamiento de las mujeres afro-norteamericanas a los espacios urbanos, por tanto las intervenciones críticas en este periodo deben tomar en cuenta estas caracterizaciones literarias como los prototipos de la vida social y cultural que enfrentan las mujeres afro-descendientes en la búsqueda de su espacio como ciudadanas libres después de la abolición.

Estas mismas preocupaciones forman parte de la producción literaria de Mayra Santos Febres, quien actualmente se destaca como la escritora puertorriqueña de mayor visibilidad en las letras caribeñas actuales. Su aguda capacidad intelectual le ha permitido teorizar sobre su propia labor creadora y justificar los móviles de su escritura en relación a las representaciones literarias de la mujer negra. En una entrevista realizada por Melanie Pérez Ortiz en julio de 2003, Santos Febres expresa:

Yo tengo dos proyectos de escritura que en verdad son uno y son dos novelas históricas sobre mujeres negras en Puerto Rico. Yo quiero explorar la convergencia de raza y clase y explorar, contestarme algunas preguntas que tengo sobre ese *sundae* de racismos que tenemos, que son el racismo hispanófilo y el racismo gringo, mezclaos. Y me llama la atención la pigmentocracia y el asunto de género...Yo sí tengo unos temas que son recurrentes: ciudad, género, raza y Caribe. Yo la identidad puertorriqueña no la puedo pensar si no pienso en el Caribe como un lugar bien inestable, donde hay mucho movimiento de gente que encuentra y desencuentra en este charco de islas y agua que incluye a la Florida, Luciana [sic], Yucatán. . . . (76)

Aunque, según Santos Febres, la novela histórica es el género para indagar sobre la situación de las mujeres negras, sabemos que desde su incursión en el mundo literario esa temática aflora tanto en su primer poemario, *Anamú y manigua* (1990), como en algunos de los cuentos que preceden sus novelas. Por ejemplo, en la colección *Pez de vidrio* (1995), se vislumbran los traumas que acompañan las identificaciones de la mujer negra y mulata en la cultura puertorriqueña urbana en los cuentos “Marina y su olor” y “Hebra rota”.

Tres años después de la entrevista aparece *Nuestra Señora de la noche*, y seis años más tarde, *Fe en disfraz*. Con esta última publicación, Santos Febres confirma otra de las actualizaciones que adopta como praxis en su trabajo creativo, y reitera una correlación necesaria entre la literatura de temática racial del Caribe y Estados Unidos. En la misma entrevista, ante la pregunta de Pérez Ortiz de si su proyecto literario contempla dar continuidad a la propuesta pan-caribeña que propone José Luis González en “El país de cuatro pisos” y siguen escritores de la generación del setenta. La escritora responde:

Sí pero yo siento que eso en realidad surge de la concepción diaspórica de los escritores negros en el mundo. Los escritores negros desde 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, no se puede pensar...No se pueden pensar. El negrismo no se puede pensar sin la negritud, no se pueden pensar sin el Harlem Renaissance. Es todo una cosa y de ahí viene esta concepción. A mí no me preocupa el asunto de lo nacional estricto...insular o lingüístico. La misma palabra la pensamos más allá del proceso lingüístico o geográfico. Para mí Tony Morrison es tan escritora mía como lo es José Luis González. . . . (76-77)

Con esta declaración, Santos Febres nos anticipa el trasfondo teórico y práctico que aborda en su novela más reciente. *Fe en disfraz* enmarca una relectura y reescritura de los textos fundacionales de las representaciones raciales desde la postura de la intelectual

diaspórica. La intertextualidad con la poética esclavista se desestabiliza por completo para encauzar una nueva estética y desarticular el cúmulo de las ficciones culturales establecidas en el entorno trasatlántico. La narrativa se informa de las fuentes de la historia oficial para rellenar el pozo oscuro de las omisiones y silencios de las vidas de las mujeres esclavas durante la esclavitud, pero con la predeterminada resistencia a aceptar una sola verdad.

En esta novela, la voz confesional de Martín Tirado propicia una revisión a la escritura de esclavas caribeñas y latinoamericanas motivada por el encuentro profesional con Fe Verdejo. Ella es una distinguida historiadora venezolana que investiga la documentación escrita por esclavas caribeñas y latinoamericanas durante el periodo colonial. En su gestión de directora de un prestigioso centro de investigaciones históricas, donde Tirado entra a laborar como *web master*, le provee el material para las publicaciones cibernéticas auspiciadas por la entidad. El cruce de las vidas de Verdejo y Tirado inicia el recorrido por la re-lectura y re-escritura de la historia de mujeres durante la esclavitud. Asimismo, despierta la pasión de Fe y Martín para intercambiar las inscripciones históricas inscritas en sus cuerpos. Los encuentros secretos de Martín y Fe se asemejan a las relaciones ilícitas entre esclavas y amos durante la esclavitud. No obstante, esta vez las reminiscencias del cuerpo de la esclava se transforman de objeto de dominación sexual en el reconocimiento de un sujeto de la historia. Martín lee esa historia en los escritos de Fe y en el cuerpo de Fe. Por tanto, Martín se convierte en el amanuense de los relatos de transgresión de esclavas aún no inscritos en los folios de la historia.

Las confesiones de Martín surgen a raíz de la intriga que le provoca la personalidad esquiva y enigmática de Fe. La curiosidad se transforma en obsesión hasta que queda cautivo de la personalidad y la historia detrás de Fe. En la búsqueda de los secretos de Fe, Martín descubre un poderoso ritual. Fe acostumbra llevar un vestido de esclava recuperado de un antiguo convento de Brasil durante una de sus investigaciones. Cada vez que lo lleva, Fe sale disfrazada en ese atuendo para enmascarar su verdadera identidad en festividades paganas de las actividades urbanas como Halloween o fiestas de disfraces. Esta investidura de Fe remite al tránsito de cuerpos cargados de historia que atraviesan las esferas públicas ataviados de memorias imposibles de borrar. En un apartado la voz narrativa interviene así:

Ese Martín es quien hoy me hace comprender: la Historia está llena de mujeres anónimas que lograron sobrevivir al deseo del amo desplegándose ante su mirada. Pero nunca se abrieron completas. De alguna forma, lograron sostener un juego doloroso con lo Oculto. ¿Cómo hicieron que la piel se ofreciera sin traicionar lo que tenía que permanecer escondido? ¿Cómo hacer ahora para que esa piel cuente la verdadera historia de estos seres que accedieron a la esfera limitadísima de su libertad, a cambio de un asco disfrazado de ardor, de una violencia hecha devoración sagrada? (46)

En el caso de Fe, la transformación mediante la investidura reincide en abrir las cicatrices que han quedado impresas en su piel cada vez que sangra al llevar el vestido. Las heridas abiertas despiertan el dolor del pasado, pero como un gesto necesario para imponerse a la renovación de la memorial racial.

Una vez más, vemos como el recurso de performatividad –como lo dilucida Judith Butler en su libro *El género en disputa* (1990)- se repite en la narrativa de Santos Febres para situar una práctica discursiva lista para una reinterpretación. Desde el lugar escénico de la investidura de la esclava osada y exuberante, como lo fue la brasileña Chica da Silva emblematizada en la cultura mass-mediática de las telenovelas latinoamericanas, los actos y las gestualidades de la esclava reapropian prácticas discursivas que están sujetas a la interpretación para construir una nueva personalidad propia. El ritual de Fe reinstaura en su cuerpo las historias de sufrimiento de las esclavas, cuyas confesiones Martín lee como parte del trabajo de investigación que comparte con ella. De ese modo, entonces, Martín recompone los fragmentos de la historia a través de los documentos y el cuerpo de Fe.

Con esa estrategia, Santos Febres introduce el material real y ficticio de las historias de éxito de las esclavas dentro la dolorosa historia del sistema esclavista. La interpretación de esos silencios de la historia se hallan detrás de los juegos de Fe en disfraz. Asimismo, el paso de Martín por el rito de Fe traza el proyecto conjunto de las relaciones interraciales contra las estructuras del pasado colonial. En ese sentido, las lecturas de Martín en el cuerpo de Fe se traducen al momento histórico en el cual las declaraciones de esclavas entre el siglo XVIII y XIX renuevan la subjetividad de la mujer negra. Más aún, la peregrinación de Martín a través de la lectura de la historia reivindica la posición del hombre blanco del legado de la superioridad racial y sexual de los tiempos coloniales. En ese sentido, la novela de Santos Febres evita el sistema de racial y de género que María Lugones describe en su artículo “Heterosexuality and the Colonial/Modern Gender System”. Según Lugones:

Women racialized as inferior were turned from animals into various modified versions of “women” as it fit the process of global, Eurocentered capitalism. Thus, heterosexual rape of Indian or African slave woman coexisted with concubinage, as well as with the imposition of the heterosexual understanding of gender relations among the colonized- when as it suited global, Eurocentered capitalism, and heterosexual domination of white women. (203)

La novela cancela el legado de esta correlación del poder entre hombre blanco y mujer negra. Por el contrario, Martín rompe su relación con su novia blanca de años porque Fe se ha transformado en la fuente de su seducción intelectual.

Definitivamente, *Fe en disfraz* no puede leerse como una novela convencional en la que las oposiciones de construcciones de género y raza se justifican unas contra otras.

Esta novela reciente de Santos Febres continúa retando el caudal establecido en el sistema de las relaciones de poder racial y sexual designado a la mujer negra mediante la escritura de la historia. Su texto incorpora la realidad y la ficción para revisar la participación de la mujer negra en la reapropiación de un pasado centrado en el legado de la irreverencia y el éxito determinado por la voluntad propia. En esta ocasión el lugar escénico de la representación racial de la mujer negra se transforma con su investidura en el recuento de historias del pasado con la unidad de un sujeto racial listo para ocupar su lugar en el presente. La investidura de Fe es el símbolo de la apropiación de las memorias individuales que niegan el efecto totalizador de la victimización mediante la escritura.

### **Conclusión**

En el desplazamiento geográfico a lo largo y lo ancho del Atlántico hemos emprendido una exploración de las interpelaciones y los deslindes de las prácticas discursivas de las escritoras puertorriqueñas contemporáneas con las convenciones del modelo antiesclavista. No hay duda que la motivación creadora de Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo y Mayra Santos Febres comparte referencias estéticas y adopta fórmulas de la literatura antiesclavista producida en Estados Unidos y el Caribe durante épocas anteriores. En ese entrecruzamiento con la “poética de la esclavitud” los textos de las autoras confirman cómo las percepciones raciales se ajustan históricamente a las especificidades culturales de cada región geográfica con el paso del tiempo. Asimismo, revelan la conciencia de un sujeto racial femenino que deliberadamente busca cuestionar percepciones asociadas a la identidad de la mujer negra y mulata a raíz de la experiencia histórica de la esclavitud.

En fin, este recorrido literario y cultural se presta para comprender cómo las ficciones de la identidad racial de mujeres en Puerto Rico se acercan a la poética de la esclavitud como parte de un diálogo con el imaginario racial de la diáspora africana. Esta lectura corrobora cómo la historia y la memoria racial han intervenido y continúan interviniendo en las normas de su contraparte: la ficción. Por tanto, la historicidad de este género literario sigue estableciendo una conexión discursiva con las representaciones raciales, al mismo tiempo que permite reelaborar la subjetividad de la mujer negra y mulata puertorriqueña en el presente. Más importante aún, el estudio de estos textos esclarece la relación entre las instituciones culturales y sociales, y la participación de las mujeres afrodescendientes en las trayectorias nacionales, sobre todo aquellas cifradas al determinismo histórico de las diferencias de género y raza en la sociedad puertorriqueña. La narrativas de Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres actualizan y reordenan las proyecciones asociadas a la mujer mulata y negra en la literatura puertorriqueña dentro de la problemática relación de la representación del ser y el lenguaje.

## OBRAS CITADAS

- Aravamudan, Srinivas. *Tropicopolitans: Colonialism and Agency, 1688-1804*. Durham and London: Duke U P, 1999.
- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Ojos de luna*. San Juan, Puerto Rico: Terranova Editores, 2007.
- Berrocal, Beatriz. *Memorias de Lucila: una esclava rebelde*. Puerto Rico: Edición Taller Nacional de Creación, 1996.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2006.
- Colombán Rosario, José y Justina Carrión. "Problemas sociales: el negro; Haití-Estados Unidos-Puerto Rico". *Boletín de la UPR* 10 (2 diciembre), 1939: 127-143.
- Colón Pellot, Carmen María. *Ámbar mulato*. Arecibo, Puerto Rico: n.p., 1938.
- Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro: o la prótesis de origen*. Trad. Horacio Pons. Argentina: Ediciones Manantial, 1997.
- Findlay, Eileen Suárez. *Imposing Decency: The Politics of Sexuality and Race in Puerto Rico, 1870-1920*. Durham: Duke U P, 1999.
- Gates, Henry Louis. *The Classic Slave Narrative*. New York: Mentor 1987.
- Jiménez Muñoz, Gladys. "Carmen María Colón Pellot: mujer y raza en Puerto Rico entre las dos guerras". *Contrapunto de género y raza en Puerto Rico*. Ed. Idsa E. Alegría Ortega y Palmira Ríos González. San Juan, Puerto Rico: Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2005. 73-93.
- Johnson, Barbara. "The Quicksands of the Self: Nella Larsen and Heinz Kohut." *Female Subjects in Black and White: Race, Psychoanalysis, Feminism*. Ed. Elizabeth Abel, Barbara Christina, Helene Moglen. Berkeley: University of California Press, 1997. 252-265.
- Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Potraiture*. Cornell U P: New York, 1989.
- Lugones, María. "Heterosexualim and the Colonial/Modern Gender System". *Hypatia* 22.1 (Winter 2007): 186- 209.
- Pérez Ortiz, Melanie. *Palabras encontradas: Antología personal de escritores puertorriqueños de los últimos 20 años (Conversaciones)*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón, 2008.
- Rodríguez Castro, Malena. "Joven narrativa puertorriqueña: El ocaso del gran relato". *Memorias Primer Congreso Internacional Medio Siglo de Literatura Latinoamericana, 1945-1995*. Compiladores Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet, Ramón Alvarado, Álvaro Ruiz Abreu. Universidad Autónoma Metropolitana: Azcapotzalco-Iztapalapa-Xochimilco, 1997. 221-230.
- Santos Febres, Mayra. *Fe en disfraz*. Miami: Alfaguara, 2009.
- Schmidt-Nowara, Christopher. *Empire and Antislavery: Spain, Cuba, and Puerto Rico, 1833-1874*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.

Zenón, Isabelo. *Narciso descubre su trasero: El negro en la cultura puertorriqueña*. Humacao: Editorial Furundi, 1975.


# Womanism and Social Change in Trinidad

## Morgades Besari's *Antígona*

### from Equatorial Guinea

*Dosinda García Alvite*

Denison University

ery little attention has ever been paid to Equatorial Guinea's cultural works both in African and in Hispanic studies. Even less space has been dedicated to the country's women's lives and their artistic creations. This essay aims to fill part of that void by examining one of the country's most important theatre plays: *Antígona* (1991), written by Trinidad Morgades Besari.

Using an abundance of African elements such as dance rhythms and drum beats, Morgades' *Antígona* reinterprets the classical Greek drama in the context of the country's first elected president, Macias Nguema, who soon became a tyrant. This work will be analyzed through the lens of African womanism as defined by Hudson-Weems. While the term womanism was first used by Alice Walker, it now represents a philosophy that celebrates black roots and the ideals of black life, attempting to give a balanced presentation of black womanhood, without the belligerence and ethnocentrism of Western feminisms (Salo 60). Although Equatorial Guinea's women writers like Maria Nsue and Trinidad Morgades have expressed reservations with regard to feminist theories and writings, a womanist reading of Antigone will foreground the African-centered representation of GuineoEquatorian cultural beliefs, and the valuable rereading the author proposes of the classical protagonist in the context of a postcolonial Guinea that suffered terrible transformations under Macias Nguema's dictatorship. As the critic Mary E. Modupe Kolawole points out, much of African womanist literature has been concerned with change, overtly or covertly. Indeed, the very process of literary creativity as an aspect of African women's cultural production is about change. In this vein, the protagonist of Morgades' play challenges her audience and the readers to actively serve the nation by confronting Macias' power and laws and by working towards the country's liberation, in short and long terms.

Trinidad Morgades Besari's *Antígona* has a close intertextual relation with Sophocles' classic by underlining the strength and rebelliousness of the woman protagonist when she violates the law forbidding burial of the dead as ordered by the king figure, at the risk of her own life. Antigone's actions symbolize, like those of her predecessors, her resistance to oppression. The appeal of this myth is timeless, but on

its way from Greece to Equatorial Guinea it undergoes a process of transculturation that needs to be examined. The commonality of the argument and characters should not distract the reader from paying attention to how those elements are being transposed to a new cultural context, and how other themes surge directly bound to the specific locality it is addressed to. One specific element constitutes an Afro-centric and womanist contribution and stands out in the process of reinterpretation of this classical drama: the importance of drums and dance to promote dialogue among the community members--both within the play and amongst the audience. The play's emphasis in aspects that actively represent the culture of Equatorial Guinea indicates that Morgades Besari has done a conscious adaptation and transculturation of the classic drama.

### Why Antigone?

The protagonist Antígona is in this play a sign of vitality, intelligence, search for fulfillment and the ability to stand up against pressures. When the first stage directions of the play indicate: “La música del baile se refiere a Antígona; ésta quiere vivir, quiere realizarse, quiere ser, se siente joven, inteligente y pletórica de vitalidad. Se regocija y se deleita en el baile” (427), she commands the spectator's attention by her will of power and by the way her actions are supported by music and dance, two important types of language in African rituals. Like previous Antigones she puts forth the question of the subject's purpose in life and our relationship with the community we inhabit. In this sense, it is appropriate to analyze the connections between the African adaptation and the Greek original, to pay attention to the reasons why this classic play is still popular, especially in cultures different from that of its origin.

According to Steiner, Antigone was first translated and adapted in Europe in the 1530s, and there have been thousands of adaptations since. One could cite those done by Brecht, Anouilh, Holderin, Gambaro, Zambrano, Femi Osofisan, Athol Fugard.... They spread through the world: France, Germany, Spain, Argentina, Chile, Japan, Chiana, India, Turkey, South Africa and so on. As Steiner comments “why a sequence of recapitulations of the classical?; why a hundred Antigones after Sophocles? (121). In the critic's opinion there are several reasons for the play's popularity: its themes, its structure, which has “built on [it] the tensions between organic collectivity and the aloneness of the individual” (277), the presence of various conflicts in the condition of man, and the simple fact that the story presents the audience, as do so many Greek tragedies based on myth, with a “universal” archetype true to the human condition.<sup>1</sup> Antigone is both a personal and political play. “It gives voice to the voiceless: the dead [...], women, and those outside the civic law [...] Antigone demonstrates the

---

<sup>1</sup> Lane for example, examines the performance of Antigone in Peru by actress Teresa Ralli to call the attention of that country's citizenry to the killings of thousands of Indigenous Andean subjects during the “*manchay tempo*” period that lasted from 1980 to 2000.

disenfranchised speaking out against the powerful whose interest is the preservation of power, not necessarily doing what is right or just” (171). In Morgades’ *Antígona* this purpose of life is clearly stated at the beginning of the play, more specifically the second time the chorus comments on the protagonist:

Las leyes de Dios, las leyes humanas, las leyes de la conciencia, las leyes de la sociedad. ¿Cuál de ellas es la primera? ¿Cuál de ellas hemos de cumplir? Antígona ha cumplido con una de ellas, se siente liberada de sí misma, se siente liberada de dudas. Pero por esto va a morir... No se promulga la ley para el justo, sino para los desafortunados, los ingobernables, los impíos y los pecadores, los faltos de bondad amorosa, los profanos, los parricidas y matricidas, los homicidas, los fornicadores, los mentirosos, los perjuros. Antígona es honesta, es joven, es buena. Toda ella es deber y justicia, toda ella es amor. ¿Por qué tiene que morir? (427)

In the words of the chorus, the subject has to confront the binary between natural law and human law, and only by following one of them can the individual find real freedom. Antígona’s acts, not her words, have shown that she chose right, favoring justice, duty, love, even when that will cost her own life. It is important to note that in this play it is the chorus, not Antígona herself, who attributes to the woman the ability to represent GuineoEquatorians or lead them in the right path. The ample space that comments about Antígona take in the drama, provided by “voces” (or chorus), “hombres” and “soldados” build her up as a communal hero, stressing the ways in which they perceive the effects of her actions in society.

Set in Equatorial Guinea under Macias’ postcolonial rule, referring to his dictatorship (1968-1979), the play dramatizes moments of severe oppression and uses Antígona as a representative of the struggle against his abuses. Through Antígona’s experiences, Morgades acknowledges the suffering and marginalization that Macias’ government brought to the national population. While the different interpretations given to Sophocles’ *Antigone* have paid attention to juridical, political, historical and religious issues (Rodríguez 10), in this adaptation there is an emphasis on the political, coinciding with others done in various postcolonial contexts:

Thus, the appeal to African theatre artists and audiences of this text includes the inherent conflicts between the disenfranchised and the ruling elite which the text presents, the opportunity to explore the idea of what makes a “good citizen” and what is “good citizenship,” the theme of resistance to oppression, oppression in the form of the governing power represented as a single powerful individual, the theme of resistance to power and its capricious display through unjust laws, the theme of

conflict between divine law and tradition on the one hand and political policy and man-made law on the other, and lastly, the sense of community which rallies behind Antigone in her resistance, although that community might be afraid to act on its own. (Steiner 171)

In Morgades' play the importance of Antígona's position becomes especially relevant when one pays attention to her opponent. Adapted to the Equatorial Guinean setting, Creon's role is taken up by the character of "presidente," a non-subtle reference to Macías Nguema. While the first appearance of this character has positive tones when he says "Hermanos, amigos, paisanos, compañeros: Libertad, Paz, Justicia" (428), the evolution through the sixteen lines of dialogue he has in the drama efficiently summarize the cruel unfolding of Nguema's tyranny.<sup>2</sup> The second act presents in condensed form the intensity and wrongness of his government in the most economical dialogue:

Voces: Tienes que perdonar a tu pueblo que te ha elegido.

Presidente: ¡No! (*Con furor y energía*).

Voces: Eres el jefe, tienes todo, eres magnánimo. Deja que la piedad te hable.

Presidente: ¡No! (*Su tono de voz ha subido con más indignación que la vez anterior*).

Voces: Porque es tu pueblo que Dios te ha dado para que cuides, enseñes y perdones cuando te ofenda.

Presidente: ¡¡¡No!!! (*Grita casi con un rugido salvaje*). (*Antígona* 429-30)

The characterization of the "president" as a figure contrary to dialogue with his subjects is clearly established through negation by the use of the single word "No" in different tones, each overpowering the previous one. In contrast with the reasoning, influencing, praising of "voces" who appeal to his forgiveness, piety, generosity and religious mandate, the president's refusal grows in intensity and irrationality. The consequences of his radicalization are felt immediately in the deaths of thousands and the eradication of any semblance of livable community. Physical destruction is followed by spiritual death, to the point that "voces" say "Este país se ha convertido en ruinas de almas perdidas" (431). The representation of Nguema's dictatorship in the play, either through his dialogue with other characters or by the wasteland of cadavers that surround him corresponds closely to the reality experienced by Guineans between 1968 and 1979.

---

<sup>2</sup> In this play there is however a big change in Creon's character. Originally Creon is a character with strength and authority. His motivation is his political program: civic duties, identified by his obedience to authority are above his personal feelings (Rodríguez 14).

According to Samuel Decalo Nguema's regime was so terrible that he was the only African leader ever to be tried, sentenced to death, and executed for criminal acts while in office (31). One of the most striking characteristics was his reign of unmitigated terror, in which liquidations and killings were systematic and gruesome (57-8). Some of the patterns of control and repression that Nguema used were: a ruthless use of terror, killing or forcing into exile all educated people and possible opposition members, isolating the country, absolute control of all systems of patronage, creation of a special body of security forces and the skillful manipulation and magnification of his attributed supernatural powers, which terrorized into immobility large segments of the traditional society (61). Such arbitrary purge of citizens is referred to in Antígona's criticism of him: "Has cambiado, presidente, hueles a muerte, a odio, a sangre de inocentes. El mal y tú sois uno en este momento" (432). In the reality invoked by the play, Jackson and Rosberg consider that between 1969 and 1979 Equatorial Guinea was the scene of a virtually continuous political purge, initially of politicians and political leaders, but subsequently of anyone suspected, with or without reason, of opposing Macias and his regime (247). With ever-widening circles of Guineans affected by his inhumanity, it was estimated that in 1979 "more than one-third of the entire population (i.e., over 100,000 out of a population of approximately 300,00) had fled and were living as refugees in neighboring countries" (Jackson 246-7). By daring to publicly criticize such a destructive figure as the "president," Antígona puts in line her own life, but most important of all, raises her stature as a citizen of her community and as a subject abiding by different laws. When she responds to him saying "Prefiero morir con el deber cumplido que vivir haciéndote honores, sabiendo que no los mereces. Prefiero la libertad que me dictas; prefiero la paz de los muertos que esta falsa paz que envenenas con tu aliento. Prefiero la justicia de Dios que la débil justicia que tú crees que haces" (433), the protagonist declares a credo that even in the face of self-destruction can uplift her spirit and that of her fellow citizens over the irrationality of the reality they live.

While Antigone represents a radical defiance, an absolute critique of the City, and everything Creon represents (Gyomard 71), one cannot forget that she is also a woman. As a female character she has a varied history of interpretations too. For example Hegel romantically idealized her as a suffering martyr who is heroic but ineffective, debating her focus between *oikos* (family, or private responsibilities) and *polis* (the city or political law). Similarly Dominik Smole and Luis Rafael Sánchez show her victimized and exploited by everyone. Others like Fugard and Gambaro seem to present her as the embodiment of pain to undercut the idealization of the victim (Carlson 383-4). One element that shows some consistency is that Antigone incarnates the Woman as sister, not as an erotic object of attention, therefore transcending objecthood and becoming a subject (Steiner 12-19). In Besari's play Antigone's declared purpose is to advance stands opposite to that of her country's president. This antagonism is established through her presence and influence throughout acts one and

two, and only through words in act three, when she talks for the first time, to model her refusal of current civil laws:

*(Antígona aparece rodeada de tres guardianes)*

Soldado 1o: Ha enterrado a los muertos.

Soldado 2o: Todo el pueblo siguió su ejemplo.

Soldado 3o: Ella es la culpable, por eso la hemos traído.

Presidente *(conteniendo su indignación)*: ¡Antígona! Has desobedecido. Cuando hay una ley, cuando se dicta una ley *(grita)* todos los de este pueblo tienen que llevarla escrita en sus corazones, en sus mentes, en su conciencia! ¡Tienen que obedecer!

Antígona *(muy serena, decidida)*: Sólo es justo obedecer las leyes que son dictadas para educar al pueblo, para el bien del pueblo. *(Antígona 431)*

Antigone's mission to bury the dead signals the wrack of atrocity, the costs of destruction of civil rights, and the work that survivors, many times women, have to do to recall human dignity by burying the dead and attempting to re-elaborate the sources of their community's strength. In this sense, the protagonist stands as a woman liberator, a freedom fighter and a nurturer of community. These ideals coincide with those outlined by Africana Womanists, who according to Hudson-Weems are "family-centered in concert with the men in the liberation struggle, strong, genuine in sisterhood, whole, authentic, respected, recognized, male-compatible, flexible, role-player, adaptable, respectful of elders, spiritual, ambitious, mothering, and nurturing" (18). In this sense, the duel the subject establishes in Equatorial Guinea under Macías' dictatorship between civil law, or abiding by his personal rule, and natural law, searching for a different interpretation of government, is embodied by Antígona acting both as a citizen and as a woman.

One of the ways in which Antígona shows the importance of being a woman in her conception of citizenry is through her dancing. The play makes references to her African dances to express the emotional and spiritual status of her community. The reader and the audience will see her dancing in a happy, melancholic and painful mood in the first act, and in a celebratory ceremony at the conclusion. In the play her role as a woman dancer is to promote togetherness and well-being. As Sundiata points out talking about dances in Equatorial Guinea, they have spiritual meaning and, frequently performed by women, they are used "to conjure up or exorcise spirits" (120-1). Morgades Besari's play, like the author's *ouvre* itself, underscores the role women can play in the liberation of their African communities. Being women's dance a central element of the life of African society it appears then that Besari's drama can be considered Afrocentric and womanist. While the values of Antigone as a subject questioning and fighting oppression are maintained from the Hellenistic tragic paradigm, it seems that African myths and practices that illuminate human situations

and communities are integrated too, sometimes subverting the original models. The emancipatory dances and words of Antígona have cultural references centered in Africa.<sup>3</sup> In that vein, Nah Dove emphasizes the concept of culture as a weapon of resistance and as a basis for defining a new world order (516). She indicates that, “Any future and continuing African liberationist theory and activism begins with the effort to recover, *herstorically* and culturally, the complementary relationship of the woman and the man as the basis for “ourstory” and self-determination. In this light, therefore, African womanism as Afrocentric theory takes on a central and critical role in that effort” (535). This coincides with Hudson-Weems call for Black women to define themselves and their critical perspectives and agenda in ways that reflect their particular experiences and African culture (34). Morgades’ selection of Antígona as the exemplar citizen and her performance as an African dancer and rebel underscore the importance of African women in the liberation of their societies.

### **Transcultural Antígona**

The incorporation of African cultural elements to the play brings up the question of transculturation and the levels of fidelity of Morgades’ Antígona with the classical play. When asked about the genesis of her play, Morgades explained that “No por plagio ni por atrevimiento, sino por el asombro en pensar que la naturaleza humana no cambia y después de 2422 años, se puede traer a Sófocles y su época al Africa de nuestros tiempos revueltos” (Lewis 91), indicating how she has adapted classical Antigone to her culture of origin. By doing so she participates in a trend started by African theatre artists in the early 1960s that made popular Sophocles’ Theban cycle. According to critics there are several reasons for this popular movement. Barbara Goff and Michael Simpson explain that first, to adapt or transpose these plays is to reflect on the theme of identity, one of the most charged themes within anti-colonialist or postcolonial literature and theatre; second, they are appropriate to represent the postcolonial moment because these Greek dramas oscillate around the threshold of civilization; and finally, the re-readings the authors propose put at the center the issue of transmitting culture: “To change one of these icons is therefore to change, or at least challenge, the established notion of how these works, and all others, are ever presented to historical experience; it is also to propose alternatives to this dominant model of cultural transmission through time and of migration through space” (3). That is, they engage with the European canon, even as they also ultimate more indigenous traditions” (1-8). Kevin J. Wetmore highlights the fact that as with Greek tragedy, African theatre is community-based with a strong connection to ritual origins. The similarity of function

---

<sup>3</sup> It is interesting that the same argument is used by Macias, but Morgades challenges his readings of what is “authentic African culture.”

and form between the theaters of Africa and Athens becomes more apparent when one considers the political, social, and religious aspects and contexts of those theaters. Greek tragedy is also a less stigmatized model, as it is both ancient and, although imported with colonialism, not originally part of the imperial cultures that colonized Africa (2).

The commonalities of Antígona's Greek tragedy with Morgades' play are well established in the spirit of the protagonist, that of the antagonist, and the presence of themes such as individual versus state, personal conscience versus law, and divine law versus human law. The perceived cultural similarities between ancient Athens and contemporary Africa facilitate a process of transculturation that illuminates and critiques both cultures, and at the same time it allows for the introduction of cultural differences that sometimes exceed the surface similarities. While it is true that Morgades' Antígona works as a cross-cultural, cross-temporal play because it uses material over two millennia old to address the contemporary political and social situation of Equatorial Guinea, referring to a source culture very different from the African one, it can be argued that the cultural specificities it exposes are as interesting to the current reader as its similarities. It is easy to agree that Antigone traditionally has been interpreted as a play about competing and equal laws or about a universal act of civil disobedience and see it at work in the GuineoEquatorian version (Wannamaker 73), but it is most compelling to examine how Morgades has rewritten the Antigone myth within the context of her country's recent history and culture. Two local, specific references should be noted as advancing the principles of the protagonist within the African cultural realm: the use of drums (connected with the importance of chorus or "voces"), and the space the play provides for forces of nature to overpower human actions.

The rhythm of the drums is frequently mentioned in stage directions indicating the mood that dominates each scene. For example, act one begins with focusing in the figure of Antígona whom, aware of the gravity of her role, seems to be reflecting, "Mientras cantan las voces, Antígona sigue moviéndose al ritmo de los tambores, pero parada, en actitud de escucha" (427). As a contrast, in the second act, happiness, hope and enthusiasm are expressed to announce the triumph of the president, "Tocan los tambores. Todos bailan, danza de triunfo, de entusiasmo, de grandeza, de esperanza [...] El presidente baila una danza energética de poder y de fuerza, de dominio, de soberbia, de orgullo, de satisfacción" (428). Later on, this atmosphere is radically transformed after the corruption of the president has been manifested in the deaths of many citizens, which the drums mirror with somber sounds, "Los tambores suenan invitando al sacrificio. El sonido es agudo, tético, cargado de misterio y de presagios" (429). And more profound still is the sound of the drums when it is intertwined with the accusations that the chorus brings forth to the president, deepening the complaints of the people "Se oye un concierto de tambores; el sonido es triste, melancólico, nostálgico, entrañable: es el lamento de la lucha de la voluntad y la inteligencia frente a las dificultades de la vida" (430). These stage directions, with multiple references to the

various sounds of the drums point at the power of communication these have in the play and the African culture represented. Beyond their value as part of an ensemble of musical instruments, typically provided to them in Western cultures, drums can have a language that is closely related to an oral economy of thought and expression. The drums in the play work clearly like talking drums, which according to Walter Ong, imitate words by imitating their tones (414). Following this specialist,

The drums are oral or oral-aural not merely in their sensory field of operation but even more basically in their idiom. Talking drums belong to the lifeworld of primary oral cultures, though not all primary oral cultures have used them. By primary oral cultures, as noted above, I mean cultures to which writing and print are unknown as opposed to secondary oral cultures, that is, to cultures rendered highly oral by electronic technology (as that of radio and television), which itself has been developed by means of writing and print. (Ong 416)

The use of talking drums in Morgades' *Antígona* is an example of how oral communication throughout Africa is employed to further the message represented by the text and the performance of the play. Drum language has three immediate and distinctively African effects: first, it accentuates the emotional tone of the play, second, it emphasizes the message and thirdly, it connects audiences with orally transmitted culture, still widespread in Africa. In the quotes from *Antígona* mentioned earlier, it is noticeable how the use of drums intensifies and exaggerates the words of praise and vituperation pronounced by the characters. In this sense, the performance of the play becomes highly productive when the written word, made alive by the actors embodying the characters and ideas presented, is emphasized by the drums. Drums add to the message, and by their close proximity to the nature of oral language traditions, they become especially relevant in this play that examines African themes. According to Walter Ong, communication in an oral culture, of which drum talk is a part, is usually less concerned with "information," in the sense of knowledge new to the recipient (typically relevant in writing and print culture) than with stressing what the audience already knows: "The typical oral narrative, for example, poetic or prose, normally recounts in familiar formulas what the audience has heard before, so that communication here is in fact an invitation to participation, not simply a transfer of knowledge from a place where it was to a place where it wasn't. Other messages in primary oral culture share, more or less, this involvement with the familiar. Drum language certainly conveys new knowledge or "information," but it likewise imbeds this in an extensive network of the already known" (427). By reasserting shared knowledge and accentuating that commonality, the sound of drums foment a participatory spirit among the audience, demanding an agency that Westernized versions of *Antigone* may lack of, even in the most inviting performances. Additionally, when the drums play in

parallel with human speech, it has been traditional in African cultures that they dialogue with that speech. As Dearling indicates, “African languages operate on two levels: rhythmic speech and tonal inflexion. Combined, these may be interpreted by differently-pitched drums or single log drums capable of producing more than one pitch, any ambiguities becoming clear by intelligent appreciation of the context” (215). In the case being analyzed, although Morgades’ *Antígona* is written and probably performed in Spanish, a language with characteristics different from her native one, the similarities of the coordination between human speech and drum language recall the African-centeredness of the play, even if the resulting effects might not reach the same complementariness as it could be expected were Spanish to be substituted by the Fang or Bubi languages, spoken in Equatorial Guinea. Finally, in primarily oral societies, African peoples make and listen to music that is intimately bound to the visual and dramatic arts as well as the larger fabric of life (Martin and O’Meara 257). Messages are usually enhanced by the use of song, dance, drama, drums and horns, and the use of these is a learned skill, just as are the literacy skills of writing or web communication (Mushengyezi 111). The use of talking drums in the play impress upon the audience the importance of this style of transmitting information, still popular in an African context. Indeed, the fact that drums talk while the play is being performed probably expedites the effectiveness with which the central message is communicated for an African audience who, used to this traditional way of using drums in rituals and celebrations of importance, will focus their attention in them and their dialogue with the performance.

The importance of orality is also stressed in Morgades’s *Antígona* by the high proportion of lines the chorus has in relation to other characters. Certainly, although the idea of the chorus might not be very familiar to a contemporary audience, according to Bacon “it is a natural human phenomenon that occurs in some form in many societies, including our own, as well as in that of ancient Greece,” and its function is to indicate the wide significance of the enacted event, in order to involve the audience in the meaning and sometimes the consequences (8). The alternation between “I” and “we” which is characteristic of choral song is seen in the play in the dialogue between “voces” (chorus) and *Antígona*, between “voces” and president, and more frequently between the chorus and the purported audience of the play. It is in this communal spirit that the drama ends:

Voces: Y ví un Nuevo cielo y una nueva tierra; porque el cielo anterior y la tierra anterior han pasado, y el mar de sangre ya no existe. Vi también una limpia y sana ciudad. Oí una voz que decía al pueblo: mientras vivas bajo Mi Ley no serás destruido... (*Antígona* 433)

This final paragraph presents a hopeful view of the future and an idealistic perception of human’s existence and spirituality. Because the “voces” or choir declare *Antígona*’s mission and dreams as their own, it seems that the ideals she fought for can

triumph. The chant of “voces” also supports Antígona’s argument to follow Natural law. In this way, Antígona’s plight and goals, although very personal, are taken up by the whole community and become fundamental for its definition. Besari’s tragedy as those of Greek theatre is never simply about the fate of individuals. The presence of a chorus is a sign of the wider significance of the enacted event, of the involvement of other human beings in constructing social and individual meanings that facilitate the interplay of both realms. Furthering the emphasis on representation of social issues, it should also be pointed out that other characters in this play are unnamed. “Hombre primero, hombre segundo and tercero” similarly to “Soldado uno, dos and tres” expand the possibilities of representation of citizenry, accentuating a general spirit of collective striving. In this sense, the play stresses the importance of the social, the community rather than the individual. And Antígona becomes relevant as a mirror for her own society and the role women can play in it.

By focusing on the social through the rewriting of the classic Antigona, Morgades Besari’s play advances some lines of analysis for the definition of Equatorial Guinea after Macías Nguema’s regime. Her own writing can contribute to building a new postcolonial period. As her compatriot Donato Ndongo affirms about the labor of writing about that country:

El escribir supone también la posibilidad de anticipar, por medio de la palabra, las estructuras que puedan llevar al bienestar social, puesto que si la palabra es el eslabón entre el pensamiento y la acción, el escritor es el intermediario por excelencia. La literatura se justifica, sobre todo, porque contiene las ideas básicas de una sociedad, las expresas y las ocultas, las concretas y las abstractas, las realizadas y las frustradas. (39)

By incorporating African dances, drum talking and by increasing the role of the chorus in the play, Morgades Besari reinforces the dialogue her play can establish with the audience of her country, expanding the cultural references beyond the theme of the dictatorship towards a rich communal corpus of knowledge. Intertwining both, the topic of democracy and law and the culture where that topic is debated, Morgades increases the power of her play and the capability of transforming her society. As Osofisan (the author of *Tegonni: An African Antigone*, 1999) says, there are two urgent problems for African writers: “first, the dilemma of creating a national identity of our disparate ethnic communities; and secondly, that of creating committed, responsible, patriotic, and compassionate individuals of our civil populations”(6). In this sense, she participates of a conception of art practiced by the ancient African storytellers, in which the narrative is never gratuitous, but serves an ethical and edifying purpose.

Morgades’ *Antígona* establishes a clear communication with the classical Antigone and its long history of being read as a symbol of reflection on citizenship. Criticizing Macías Nguema’s dictatorship, Morgades transposes the settings from

classical Greece to Equatorial Guinea in contemporary times. And beyond this type of changes, her transculturation also reveals itself as Afrocentrist and womanist. Her *Antígona* uses dance to create community and facilitate its healing, as in traditional African dances performed by women. Furthermore, the use of drums creates a proper African setting, and drum language supports and emphasizes the message of liberation of the play and becomes highly relevant to communicate to an orally educated audience. It is clear then, that for Trinidad Morgades Besari literature is produced on the belief that human condition can change, and her *Antígona* can work as a tool to transform the specific conditions of Equatorial Guinea.

#### WORKS CITED

- Aydemir, Murat and Alex Rotas, eds. *Migratory Settings*. "Introduction. Migratory Settings." 7-31.
- Bacon, Helen H. "The Chorus in Greek Life and Drama." *Arion* 3.1 (1994-5): 6-24.
- Carlson, Marla. "Antigone's Bodies: Performing Torture." *Modern Drama* 46.3 (2003): 381-403.
- Dearling, Robert, ed. *The Illustrated Encyclopedia Of Musical Instruments*. New York: Schirmer Books, 1995.
- Decalo, Samuel. *Psychoses of Power: African Personal Dictatorships*. Boulder: Westview Press, 1989.
- Diala, Isidore. "Ritual and Mythological Recuperation in the Drama of Esiaba Irobi." *Research in African Literatures* 36.4 (2005): 87-114.
- Dove, Nah. "African Womanism: An Afrocentric Theory." *Journal of Black Studies* 28.5 (1998): 515-39.
- Goff, Barbara and Michael Simpson. *Crossroads in the Black Aegean. Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Guyomard, Patrick. "Antígona, para siempre contemporánea" *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis* 5 (2005): 68-77.
- Hudson-Weems, Clenora. *Africana Womanism: Reclaiming Ourselves*. 3rd rev. ed. Troy, MI: Bedford, 1995.
- Jackson, Robert H., Carl Gustav Rosberg. *Personal Rule in Black Africa: Prince, Autocrat, Prophet, Tyrant*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.
- Lane, Jill. "Antígona and the Modernity of the Dead" *Modern Drama* 50:4 (2007): 517-31.
- Lewis, Marvin. *An Introduction to the Literature of Equatorial Guinea. Between Colonialism and Dictatorship*. Columbia and London: University of Missouri Press, 2007.
- Modupe Kolawole, Mary E. *Womanism and African Consciousness*. Trenton, N.J: Africa World Press, 1997.

- Morgades Besari, Trinidad. "Antígona." *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*. Donato Ndong-Bidyogo, Mbaré Ngom, eds. Madrid: Casa de Africa, 427-33.
- Mushengyezi, Aaron. "Rethinking Indigenous Media: Rituals, 'Talking' Drums and Orality as Forms of Public Communication in Uganda." *Journal of African Cultural Studies* 16.1 (2003): 107-117.
- Ndong, Donato. "El marco de la literatura de Guinea Ecuatorial." *Literatura de Guinea Ecuatorial*. Donato Ndong-Bidyogo and Mbaré Ngom, eds. Madrid: Casa de Africa, 2000.
- Osofisan, Femi. "Theater and the Rites of 'Post-Negritude' Remembering" *Research in African Literatures* 30.1 (1999): 1-11.
- Ong, Walter. "African Talking Drums and Oral Noetics" *New Literary History* 8.3 (1977): 411-29.
- Rodríguez Monescillo, Esperanza. "El tema del sacrificio voluntario en la "Antígona" de Sófocles y sus versiones euripídeas." *Estudios clásicos* 36.105 (1994): 9-33.
- Salo, Elaine, Amina Mama. "Talking about Feminism in Africa" *Agenda* 50 (2001): 58-63.
- Steiner, George. *Antigones*. New York: Oxford University Press, 1984.
- Sundiata, Ibrahim. *Equatorial Guinea. Colonialism, State Terror, and the Search for Stability*. Westview: Boulder, San Francisco & London, 1990.
- Wannamaker, Annette. "'Memory Also Makes a Chain': The Performance of Absence in Griselda Gambaro's 'Antígona Furiosa.'" *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 33.3-34.1 (2000-01): 73-85.

# Racialización y revolución: Las aventuras de Elpidio Valdés

*Pedro P. Porbén*

Bowling Green State University

No tengo Superman, tengo a Elpidio Valdés  
y mi televisor fue ruso.  
Carlos Varela, “Memorias”.

A finales de la década del ochenta, el trovador cubano Carlos Varela resumió en esta estrofa de su canción “Memorias,” del disco “Jalisco Park” (1989), las influencias culturales que tuvieron/tuvimos varias generaciones de “hombres nuevos” desde la década de los setenta, cuando aparecen por primera vez en forma de dibujos animados las aventuras de Elpidio Valdés (1979). No tuvimos cómics norteamericanos, como los tuvieron nuestros padres, y tampoco tuvimos televisores a color. Pero tuvimos a Elpidio Valdés, el no-súper-héroe de historietas y cómics, creado por Juan Padrón en 1970 como personaje secundario en las aventuras de un samurai cubano llamado Kashibashi. Elpidio Valdés no tenía superpoderes, ni un abdomen de hierro; era un guajiro campechano, jodedor y gordito que veíamos en los televisores *Krim* soviéticos, en los “*Caribe* transistorizados” en blanco y negro o en las páginas de las caricaturas de los domingos en el periódico *Juventud Rebelde* y más tarde en la revista *Zunzún*.

Elpidio Valdés pasó de las historietas al cine de animación siendo, según Ambrosio Fornet, “el primer largometraje de animación latinoamericano” (11). Pero Elpidio, el “intrépido, habilidoso y simpático mambi”, fue más allá y se convirtió en icónica representación de “lo cubano” y los cubanos en sus luchas contra el sempiterno enemigo colonialista “ganando insólitas batallas por la independencia de Cuba” (Fornet 11).

En el siglo XXI, Elpidio Valdés forma parte ya de lo que Fornet describe como “nuestra mitología infantil” y como bien apuntaba Manuel David Orrio en “El mercado y los niños cubanos” muchas “generaciones de niños han reído y ríen con él, y mucho han aprendido y aprenden sobre la nación a través de sus historietas, donde el eterno combate entre sus huestes y los soldados de España han sido reflejados bajo el principio martiano de guerrear sin odios”. Elpidio Valdés está tan impregnado en el campo de la cultura popular cubana que no solamente aparece en tarjetas telefónicas prepagadas, en las etiquetas de computas para niños y sellos postales nacionales, sino que el propio

Fidel Castro, a través de Elpidio Valdés, llamó a los niños cubanos a participar en las marchas por el regreso de Eliancito en el 2000.

Elpidio ha resultado un recurso sumamente maleable, dócil y, sobre todo, disciplinado en la transmisión de la historia oficial revolucionaria sobre las guerras decimonónicas por la independencia y contra España. Según su creador, Juan Padrón, “el objetivo era, de forma humorística, contar la guerra de independencia, con una enseñanza detrás” (Matienzo). Es decir, Elpidio Valdés, como subrayó Ana Merino, “legítima otra versión de la memoria nacional cubana de los acontecimientos y reivindica el papel de los mambises como los verdaderos fundadores de una identidad cubana libre” (194).

Como resultado, Elpidio Valdés se articula paulatinamente dentro del criterio de uso probado en la práctica del cómic y la caricatura política como mecanismos subversivos y contra-hegemónicos.<sup>1</sup> Pero debido al carácter intrínsecamente polisémico del medio, y de los antagonismos que siempre se presentan en las luchas por alcanzar la hegemonía en el campo de la cultura, los rectores de la cultura revolucionaria cubana se percataron muy temprano del espacio liminal que aparece en cualquier hegemonía.<sup>2</sup> Además entendieron que, como subrayó Raymond Williams, “the reality of any hegemony, in the extended political and cultural sense, is that while by definition it is always dominant, it is never either total or exclusive. At any time, forms of alternative or directly oppositional politics and culture exist as significant elements in the society” (113). Y por tanto, se apresuraron a copar, cerrar, minar y sancionar todas y cada una de las posibles formas alternativas al cómic, la historieta y las caricaturas políticas, y más adelante del cine de animación.

Para evitar precisamente esas formas alternativas o directamente opositivas a las que se refiere Williams, “Elpidio Valdés surge como interpretación de un discurso que busca modelos de héroes revolucionarios” pues los niños “tienen que conocer la nueva historia de Cuba”, lo cual implica subraya Merino “reescribir el pasado y hacer una versión [otra] que los niños puedan incluir en su imaginario” (193).

La versión “otra”, que produce la re-escritura historicista en las múltiples iteraciones de las aventuras de Elpidio Valdés, subraya, sin embargo, políticas culturales de raza, y de género/sexualidad, que se han explorado poco en los análisis sobre la historieta cubana revolucionaria. Considero que un análisis sociohistórico y contextual de Elpidio Valdés puede resultar también un vehículo poderoso a través del cual

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, el “Loquito” (1957-1960) de René de la Nuez pasó de una simple caricatura política a convertirse en vocero de la insurrección contra Batista.

<sup>2</sup> Laclau y Mouffe explican este carácter polisémico de la siguiente manera: “its is precisely this polysemic character of every antagonism which makes its meanings dependent upon a hegemonic articulation to the extent that... the terrain of hegemonic practices is constituted out of the fundamental ambiguity of the social, the impossibility of establishing in a definitive manner the meaning of any struggle, whether considered in isolation or through its fixing in a relational system” (170).

podemos observar la circulación de los deseos y temores raciales colectivos, las construcciones y fantasías raciales y de género en la sociedad cubana posrevolucionaria. Estos discursos de racialización —la construcción social de la raza y de la otredad— siguen articulándose a través de diversas formas cinemáticas de expresión, verificables en las abundantes metáforas y fantasías raciales representadas en las aventuras de Elpidio Valdés. De hecho, las aventuras requieren, y han requerido, a través del tiempo, reforzar la dependencia de las diferencias y la otredad para energizar sus narrativas de la historia “oficialmente revisada”. Al poner en circulación discursos metonímicos de raza y alteridad racial, los receptores del producto cultural sólo ven un pedazo estratégicamente seleccionado del conjunto de problemas sociales y una imagen codificada de los sujetos estereotípicamente definidos como el “otro”, “naturalizándose” de esta forma la representación que de la raza hace el muñequito.

Aquí me refiero a raza (término complejo y sumamente cargado) como categoría socialmente construida y por extensión socialmente articulada a través de relaciones y políticas culturales. En otras palabras, raza es un concepto “which signifies and symbolizes social conflicts and interests by referring to different types of human bodies” (Omi & Winant 55). Aunque este concepto de Michael Omi y Howard Winant evoca ciertas características físicas humanas particulares (fenotipos), la selección que se hace de tales características “for the purpose of racial signification is always and necessarily a social and historical process” (55). Procesos dentro de los cuales podemos identificar elementos culturales residuales y/o emergentes asociados a la construcción del concepto de raza.<sup>3</sup>

Si colocamos las formaciones y políticas raciales al centro de nuestro análisis de las aventuras de Elpidio Valdés, extendiéndolo más allá de los simples binarios que apuntan a representaciones “negativas” / “positivas”, emerge un cuadro mucho más complejo y provocativo matizado por tópicos sociales y culturales presentes en la sociedad cubana contemporánea.<sup>4</sup> Estoy hablando de analizar las aventuras de Elpidio Valdés funcionando como *estructuras de sentimientos* —“meanings and values as they are actively lived and felt... characteristic elements of impulse, restrain and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships” (Williams 132)— y sus conexiones con distintos períodos y generaciones a través de los cuales se han ido representando y

---

<sup>3</sup> Lo residual, según Raymond Williams, se refiere a lo que se ha formado en el pasado pero que aún permanece activo en los procesos culturales, no solamente como elemento del pasado sino también como elemento activo en el presente. Por otro lado, los componentes culturales emergente se refieren a “the new meanings and values, new practices, new relationships and kinds of relationships... continually being created” (122-123).

<sup>4</sup> Entendiendo ‘formación racial’ como los procesos socio-históricos “by which racial categories are created, inhabited, transformed, and destroyed” (Omi & Winant 55).

organizando las estructuras sociales revolucionarias hegemónicas y los cuerpos racializados y sexuados de sus sujetos y actores sociales.<sup>5</sup>

### **Elpidio Valdés coleccionado, hetero-normado y racializado**

Desde su aparición en la década de los setenta, los cubanos se habían representado en las aventuras de Elpidio Valdés como mezclados dentro de un crisol de tolerancia racial resultante de la absoluta aplicación revolucionaria del ideario martiano sobre raza, y de una visión reduccionista marxista sobre los privilegios raciales basados en clase sociales. Recordemos que, a partir de la década del sesenta cuando se comienza a redefinir la revolución como proyecto socialista, Fidel Castro declaró resuelto el problema racial en Cuba, se ahogaron las discusiones explícitas sobre tales problemas y el estado revolucionario tomó pocas, sino ninguna, acción para resolver los problemas que seguían existiendo en torno a la raza (Sawyer 176). Como subraya Sujatha Fernández, “the Cuban revolution Leadership attempted to create a *color-blind society*, where equality between blacks and whites would render the need for a racial identifications obsolete” (89, énfasis mío). El silencio estatal sobre los problemas sociales contribuyó a la supervivencia, reproducción, e incluso creación, de ideologías racistas y estereotipos sobre la raza en una sociedad que estaba lejos de alcanzar una equidad racial (De la Fuente 321). Lo que se hizo desaparecer del discurso público encontró un terreno fértil en los espacios privados, donde el racismo y la homofobia continuaban influyendo las relaciones sociales entre los sujetos. Los chistes racistas, que por lo general incluyen componentes homofóbicos –para muchos son inofensivas e inocuas manifestaciones de un folclor tropical o parte de una vernáculo o teatro bufo pre-revolucionario– reproducían “las imágenes negativas tradicionales” no sólo de los españoles colonialistas sino de los negros y homosexuales en el espacio familiar y a través de múltiples generaciones (De la Fuente 321).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> En su excelente volumen analítico, Murji y Solomos argumentan que “Racialization... a widely used term in discussions of racial and ethnic relations... has become a core concept in the analysis of racial phenomena, particularly to signal the processes by which ideas about race are constructed, come to be regarded as meaningful, and are acted upon” (1). En el mismo volumen, Ann Phoenix sugiere usar el concepto de racialización pues este subraya procesos continuos de posicionamientos de sujetos, previamente no clasificados racialmente como sugirieron Omi y Winant, y de construcción identitaria; dinamismo que, según Phoenix, no captura el concepto de raza (120). Para los propósitos de este ensayo, racialización se entiende entonces como proceso dinámico dentro del cual se re-articulan los significados de las categorías raciales y, a la misma vez, se silencian discursos críticos que cuestionan estas categorizaciones discursivas oficiales en Cuba postrevolucionaria.

<sup>6</sup> Alejandro de la Fuente subraya que, una encuesta realizada en Cuba en 1994, se encontró que el racismo, según la opinión popular, continuaba rampante en la isla; y que, según otras opiniones, se

Me quiero detener entonces en algunos episodios de las múltiples aventuras de Elpidio Valdés presentados por la televisión cubana desde los ochenta hasta finales de los noventa. En éstos se representa constantemente, por un lado, al español decimonónico en Cuba como sujeto bestializado, parásito inepto e indisciplinado intentando mantener un poder colonial en descalabro a través de la represión más brutal del pueblo cubano; y por otro lado, se presenta a los cubanos en un todo homogéneo racializado. Homogeneidad que subraya, por supuesto, el fin declarado institucionalmente de las diferencias entre las razas, en el territorio afectivo y geográfico de la nación cubana.

En uno de los episodios más conocidos, “Elpidio Valdés contra el 5to. de Cazadores”, se establece ya desde el comienzo la distribución de personajes en tres bandos irreconciliables. El primero lo componen los cubanos (llamados: criollos, pillos manigüeros, insurrectos), hombres y mujeres de todas las razas en completa armonía, representados/as por los mambises. Al frente de los cubanos, Elpidio Valdés, quien va de capitán a coronel; María Silvia, sobrina de españoles, novia y luego esposa de Elpidio, capitana del ejército libertador; y un general mulato sin nombre propio. El segundo grupo lo forman los españoles (peyorativamente llamados: peninsulares, gallegos, andaluces, gachupines, panchos), en su mayoría hombres blancos, representados por los soldados o rayadillos, debido a su uniforme blanco con rayas azules, y por la comandancia española en la Isla. La cúpula militar española está compuesta por el General Comandante de Brigada Don Agapito Resóplez, como segundo al mando en Cuba bajo las órdenes de Valeriano Weyler; dos coroneles españoles Cetáceo –educado en estrategia militar en los Estados Unidos– y “el Coronel Andaluz”, con fuerte acento y muy mala suerte, quien nunca es llamado por su propio nombre, en una estrategia que lo despersonaliza, lo regionaliza y lo estereotipa.<sup>7</sup> Un tercer grupo lo componen los contra-guerrilleros, especie de mercenarios cubanos a sueldo de la colonia, que hacían las veces de policías, cuidando de las propiedades e intereses norteamericanos, representados por Media Cara –el pelo y la barba se confunden dejando ver sólo un ojo– y Córdico. Córdico es un personaje interesante cuyo nombre sugiere nada sutilmente por un lado, lo incompleto de la subjetividad del “traidor” a la revolución, a la patria; pero por otro lado, implicando que ese sujeto traidor es corto de “miembro viril” y por tanto es “menos hombre que” sus coterráneos mambises –representados siempre como machos, heterosexuales, viriles y valientes–, una operación de “castración simbólica” que descalifica a los contraguerrilleros a lo largo de todas las aventuras de Elpidio Valdés.

---

estaba manifestando una nueva imagen sobre las razas que desmontaba los discursos de igualdad de las décadas anteriores (322).

<sup>7</sup> Todos estos nombres tienen significados burlones: Agapito como nombre de pueblo, el tonto del pueblo, Cetáceo el que arrastra las zetas, el tartamudo, y Resóplez, de resoplar, como refunfunión, resoplón.

En el episodio “Elpidio Valdés contra el 5to. de Cazadores”, las tropas españolas en Coquito del Guayabal (un pueblo ficticio al Oriente de Cuba) se nos presentan bien armadas, disciplinadas pero completamente desmoralizadas; una distribución afectiva que no cambia en todas las aventuras. El episodio gira en torno a un misterioso paquete que María Silvia tendrá que defender con su vida para impedir que caiga en las manos de los españoles. María Elvira logra despistar a los contraguerrilleros disfrazándose con una peluca rubia (pasando como española) y poniéndose el paquete debajo de la blusa como si estuviera embarazada. Pero es descubierta por Córdico, y comienzan secuencias cargadas de tiroteos y persecuciones a caballo que matizan una comedia de enredos, la cual culminará felizmente cuando Elpidio recibe de María Elvira el paquete conteniendo una bandera cubana recién cosida por las mujeres del pueblo. Pero durante los eventos en torno al paquete cubano, el 5to. de Cazadores pierde su propia bandera, algo que podría costar muy caro al Coronel Andaluz. El coronel se afana en hacerle creer a su superior que tal cosa no ha sucedido y le muestra una burda imitación confeccionada con retazos de tela y un escudo pintado burdamente. Iracundo Resóplez espeta: “¡Apestosa falsificación hecha de calzoncillos... partida de incapaces, imbéciles, que no sirven para nada!”.

En este episodio no son los cubanos quienes vituperan improprios contra los españoles sino los españoles mismos hacia sus coterráneos de baja gradación. A través del derroche de estereotipos asistimos, por un lado, a la re-construcción de “lo español” como parásito enquistado en una tierra que se resiste a ser consumida por el extranjero usurpador; por otro, se nos presentan a los sujetos beligerantes en rupturas dicotómicas en donde los cubanos son todos valientes, arriesgados y heroicos, pero sobre todo disciplinados, mientras que la contraparte española aparece representada como cobarde, cansada, dormitante, histérica y mentirosa (con la sola excepción del abanderado que se aferra a su emblema), pero sucumbe ante el empuje del texto y de la ideologización de la moraleja patriótica cubana a través de María Silvia: “Ay, igualito que nosotros cuando nos quisieron arrebatar la nuestra”.

Además, a través de todo el episodio se nos ha mostrado a los cubanos como disciplinados sujetos conviviendo en una armonía racial nunca cuestionada.<sup>8</sup> Esta racialización discursiva enfatiza todo el tiempo que los blancos colonialistas españoles discriminan a sus coterráneos en dependencia de las castas sociales-militares y su localización étnico-lingüística. Los castizos madrileños, como Resóplez, vituperan y reprimen a gallegos y canarios; y estos últimos, son representados como dóciles sujetos que asimilan los abusos verbales y corporales de sus superiores actuando como apéndices de la corona española.

---

<sup>8</sup> En mi ensayo “armonía racial” se refiere a las relaciones no-antagónicas entre blancos y negros. Pero también a la presencia privilegiada de relaciones entre hombres blancos (en muchos casos europeos) con muchachas negras o mulatas; y la ausencia sintomática de relaciones entre sujetos negros y mujeres blancas.

A lo largo de todas las aventuras se refuerza la condición de Elpidio Valdés como “sujeto disciplinado” (objeto y sujeto del poder); recordatorio que cumple la función de subrayarnos constantemente que Elpidio, a pesar de ser el héroe por antonomasia escogido por la revolución como vocero de la nueva historia oficial, no está fuera de las relaciones de poder, ni de los estamentos militares. Por ejemplo, en el episodio “Elpidio Valdés ataca Jutía Dulce”, Elpidio recibe órdenes expresas del General mulato de atacar un fortín, cuando él mismo había sugerido una retirada estratégica. Como soldado y subordinado no le queda entonces más remedio que cumplir las contradictorias órdenes y varios mambises saldrán heridos como consecuencia del error del general mulato. Incluso María Silvia, en el episodio “Elpidio Valdés contra la Cañonera”, se dirige al marido formalmente, respetando su superioridad militar como “Coronel Valdés”. En la misma cuerda, la constante referencia a la incompetencia del ejército español y la imbecilidad de los soldados y sus jefes, refuerza la “indisciplina” del enemigo ante la disciplina de los mambises; en un giro que sugiere además la incapacidad del poder colonial de continuar controlando a las tropas cubanas en la manigua.<sup>9</sup>

Resulta sintomática la ausencia casi total de figuras femeninas en el bando español, mientras se refuerza la presencia de la mujer en las tropas mambises a través de los personajes de María Silvia y la niña Eutelia; pero también como conspiradoras y auxiliares en la impedimenta, ayudando a los hombres heridos en combate. Por ejemplo, en “Elpidio Valdés contra los rayadillos” se representa a la única negra vieja esclava en la impedimenta, nombrada “Ñña Mercedes, la comai” (nombre derivado de Doña Mercedes la comadre). Ñña Mercedes habla con fuerte acento africano o bozal, no pronuncia las erres ni las eñes y trata a todos los heridos como niños. Por otro lado, María Elvira—criolla blanca con un tío español—en particular funciona en las aventuras de su marido y superior como soporte a la masculinidad de los mambises, cumpliendo con los roles hetero-normativos preferidos por la Revolución de ser madre, esposa y soldado de la Patria. Pero también con su presencia queda abierta la posibilidad de una familia nuclear heterosexual durante la guerra; una posibilidad que no parece existir para la contraparte española en la isla. Pero en las aventuras, dentro del texto mismo, a Ñña Mercedes se le cancela esa posibilidad de tener una familia nuclear propia, como la que se le garantiza a María Silvia. De manera que dentro de los mismo parámetros hetero-normativos que privilegian las aventuras, se niega a Ñña Mercedes ejercer su propia sexualidad y se la delimita de nuevo al rol (colonial) de cuidar a los niños ajenos, en este caso a soldados infantilizados en la impedimenta.

---

<sup>9</sup> Manigua se refiere al espacio rural, a los campos de trabajo convertidos en terrenos de lucha. Debo subrayar que en las aventuras la idiotez del soldado español sirve para aumentar cinemáticamente el espíritu irredento del cubano y fomentar en el “hombre nuevo” receptor, a través de una revisión y renarración del pasado colonial, el compromiso con el criollo y el mambí como fundadores de una identidad cubana libre.

Racialización y hetero-normatividad son casi imposibles de separar en las aventuras de Elpidio Valdés. Estas políticas de género y sexualidad que dominan toda la vida pública de Elpidio Valdés respondían, según Paquita Armas a que “hubo y existen razones para que en un momento determinado se llevara a grado casi absoluto el héroe positivo”, pues se imponía “ante todo resaltar sólo las virtudes de los hombres y mujeres que han hecho nuestra historia” (41). Virtudes que Armas considera ajenas a los “pusilánimes” que como tal no tienen derecho a modelar la historia patria (42). Pero Armas explica cautelosamente que su calificativo “pusilánime” no implica exceso de sensibilidad, pues Elpidio para probar su “lado humano”, tiene que “estremecer” a los receptores, pero sin temblar de miedo ni dudar “entre cumplir una tarea o arrojarse en los brazos de su amor” (Armas 82). Elpidio sí logra mostrar ese lado “sensible” de los cubanos según Armas, algo conveniente pues por un lado le convierte en héroe cercano al “hombre revolucionario ordinario” y por tanto permite la auto-identificación popular y la re-apropiación de los valores (re)presentados en el texto cultural.<sup>10</sup> Pero, por otro lado, el que Elpidio pueda exteriorizar su sensibilidad, garantiza la “repetición” del *performance* de una heterosexualidad compulsiva que rechaza toda posibilidad de otra sexualidad en el espacio de las ficciones fundacionales de la revolución cubana. Como aclara Judith Butler, “[p]erformativity is thus not a singular ‘act’, for it is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition” (12). Es decir, la repetición y reiteración de los actos heteronormativos confieren una subjetividad a los sujetos que constituyen; subjetividades que se producen como identificaciones pero también como desidentificaciones o puntos de resistencia y/ rechazo a las normativas. Pero a la misma vez, la reiteración produce subjetividades como entidades materiales “as a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter” (itálicas en el original, Butler 9).<sup>11</sup>

Las políticas de género y sexualidad privilegiadas por el discurso hegemónico revolucionario quedan reforzadas también en el episodio “Elpidio Valdés y Palmiche contra los Lanceros”, pero a través de una sustitución del héroe por su caballo Palmiche, un caballo mestizo. La humanización de Palmiche no debe asombrar a nadie, aclara Paquita Armas, pues el caballo es “tan inteligente y parlanchín como su jinete” (56). En este episodio, Palmiche adquiere todos los significantes asociados con Elpidio,

---

<sup>10</sup> Esta relación entre el estado y el ciudadano es explicado por William Beezley y Linda Curcio-Nagy de la siguiente manera: “the state typically has appealed to the average citizen through evocations of patriotism or community, often a community re-created or conveniently reinterpreted for the occasion at hand” (213).

<sup>11</sup> Siguiendo a Butler, se puede argumentar que el *performance* de género y sexualidad en las aventuras de Elpidio Valdés subraya el poder del discurso reiterativo de producir el fenómeno mismo que regula y controla. Es decir, la autoridad esta contenida en la repetición del acto en sí mismo y es a través de la repetición que esos ‘matrimonios’ (y las relaciones heterosexuales entre los héroes y heroínas cubanos) se materializan.

incluyendo su “sex appeal” a través de su magnetismo para atraer a las “yeguas”, todas blancas, de los lanceros españoles. Unas yeguas hermosas, como señala el Coronel Andaluz, con labios sensuales y pelos rojizos “pero letales”, como se nos muestra al comienzo del capítulo cuando las bestias destrozan los muñecos colocados para su entrenamiento.

Las “feroces” yeguas blancas de los lanceros tienen una debilidad absoluta por los “machos salvajes y asesinos” viriles, hipersexualizados, negros y mulatos; por eso siempre viajan con tres sementales a la cabeza para mantenerlas controladas. Pero Palmiche, en su despiste, se verá en medio de las coquetas yeguas bañándose en el río, y las convencerá a seguirlo. Se desata una persecución, que termina con Palmiche encerrado en una cueva y los tres asesinos golpeándolo. Pero con su habitual ingenuidad, y con los elementos viriles transmutados, el bravo Palmiche logrará derrotar a los oponentes, llevando “cabalgaduras frescas” al campamento mambí, lo cual permite entonces una nueva victoria del ejército libertador sobre los sorprendidos e impotentes españoles.

Al final del episodio, Palmiche —el héroe de la jornada— no está celebrando como los demás caballos/soldados. Ante tal demostración del “controlado sujeto” (cuerpo dócil, diría Foucault) un mambí declara orgulloso: “Palmiche no entra en eso” (refiriéndose a la revertera), porque “¡Palmiche es un caballo de guerra!”; y como tal, la diversión y la lujuria quedan anuladas bajo la acción del control militar y del auto-control de la libido tropical suprimida en el sujeto negro. En esa escena se nos presenta a Palmiche tirado en una hamaca, descansando cómodamente mientras Eutelia, una niña mulata, le abanica y le sirve bebidas refrescantes. Este final sobre-humaniza al caballo y redefine las relaciones de género en las aventuras de Elpidio Valdés, en tanto el “macho” descansa de las heridas del combate, resultantes de su función “normal” de defender tanto a la patria como al sujeto (objeto del deseo) femenino débil. La mujer queda desprovista de poder y su capacidad de acción se reduce a servir al hombre, bajo el cuidado maternal de la heroína cuya función servil implica atender y abanicar incondicionalmente al “hombre”, al soldado Palmiche/Elpidio, al revolucionario supermacho. Esta escena, con ligeras variaciones, se repetirá en otros episodios a lo largo de las múltiples aventuras de Elpidio Valdés, pero Palmiche será sustituido por Elpidio y Eutelia por María Silvia.

Por último, me quiero detener en el episodio “Elpidio y la abuelita de Weyler”, donde se representan a los norteamericanos, no como soldados sino como hacendados, y ver cómo funciona el humor, a través de la reproducción acrítica del estereotipo del “gallego” como bruto, y de los cubanos funcionando dentro de un “crisol racial” nunca cuestionado. En este episodio un soldado “gallego” es reprendido por no haber detenido el tren militar secuestrado por los insurrectos mambises al mando de Elpidio Valdés. Ante la reprimenda, el soldado confundido balbucea “yo disparé a los neumáticos pero no se han reventado”. El chiste, obvio, subraya el estereotipo del gallego bruto —utilizado desde comienzo del siglo XIX en el teatro bufo— como

marcador diferenciador entre los colonialista europeos y los “pillos, insurrectos” mambises que se representan como homogéneo “crisol racial” de blancos, negros, mulatos y demás, todo/as en función de la libertad de la Patria y luchando por una Cuba libre.

Las diferencias raciales se habían silenciado a través de un muñequito que nos presentaba como arcoiris racial incuestionable, debido precisamente a que el proceso de racialización pos-revolucionario en Cuba implicó la construcción y diseminación de una imagen específica de una sociedad en “armonía racial”. En Elpidio Valdés se impone la tipología racial preferida por la revolución en la audiencia (en un principio niños y jóvenes), de tal manera que en las aventuras todas las razas están representadas pero como “la masa”, el pueblo cubano, como un todo homogéneo y armónicamente racializados. Para Dick Hebdige, “the media plays a crucial role in defining our experience for us” (448), y en este sentido las aventuras funcionan entonces como espejo autorreferencial en el cual se deben mirar los cubanos para encontrarse, a pesar de las diferencias, dentro de un grupo de categorías a través de las cuales es posible clasificar su mundo social. Y es primariamente a través de la prensa, la televisión y el cine que tales experiencias son organizadas, interpretadas y hechas coincidir en un todo social compuesto por las piezas fragmentadas y separadas provenientes de las experiencias de cada sujeto particular.<sup>12</sup>

### **Elpidio Valdés en *Más se perdió en Cuba* (1995)**

Las utópicas e inoperantes estrategias *color-blind* o “daltónicas” del estado eclosionaron durante el llamado Período Especial y revivieron el racismo y las prácticas discriminatorias, provocando un creciente resentimiento y resistencia en la población negra (Alejandro de la Fuente 329). Los prejuicios raciales no habían sido obliterados en la sociedad cubana posrevolucionaria como proponía el discurso institucionalizado sobre raza en todas las aventuras del muy popular Elpidio Valdés.

---

<sup>12</sup> Por supuesto, como argumenta Stuart Hall, ciertos códigos pueden “be so widely distributed in a specific language community or culture, and be learned at so early an age, that they appear not to be constructed –the effect of an articulation between sign and referent– but to be ‘naturally’ given... [achieving] near-universality... codes have been profoundly *naturalised*” (511). De tal manera que la distinción, en un momento arbitraria, entre la imagen/signo y el sujeto en procesos de identificación se difumina o disuelve, resultando en una imagen de cohesión social (y racial) que se mantiene a través de la apropiación y redefinición de cualquier intento, cultural o no, de des-naturalizar la universalidad de la imagen armónica racial que se nos presenta en la pantalla. De esta manera, los medios no solamente proveen al grupo con las imágenes sustantivas de otros grupos, sino que también “replay back to ... people a ‘picture’ of their own lives which is ‘contained’ or ‘framed’ by the ideological discourses which surround and situate it” (Hebdige 449).

A comienzos de los noventa, y particularmente después del éxodo masivo llamado “Maleconazo” de 1994, los discursos daltónicos sobre la raza, impulsados décadas atrás, encontraron una fuerte resistencia en el campo de la cultura con la aparición del Hip-Hop y del rap como las voces de la juventud negra cubana. Ambas manifestaciones emergieron como respuesta reactiva “to the experiences of displacement and relocation, as well as impoverishment and discrimination” (S. Fernández 90).<sup>13</sup> Como resultado, las ficciones fundantes de la revolución misma se fracturaron bajo el empuje dinámico de un descontento ahora articulado en el campo de la cultura popular.<sup>14</sup> La respuesta estatal a través de la Asociación Hermanos Saiz, de la Unión de Jóvenes Comunistas y del Partido Comunista, fue la cancelación de los espacios de resistencia racial a través de la creación de otros espacios “oficiales” –léase, institucionales– para canalizar la “creación” joven.

En los noventa el gobierno revolucionario había perdido legitimidad, apoyo y popularidad, además de los recursos económicos después de la debacle socialista en Europa del Este (De la Fuente 326). Y de nuevo, como ocurrió en otros momentos de crisis, la revolución acudió a Elpidio Valdés, el portavoz de las políticas daltónicas de raza, como vehículo de re-transmisión en un intento por suturar las heridas socio-culturales e intentar re-introducir los discursos de una democracia racial como crisol de América Martiana. No bastaba con suprimir e institucionalizar los discursos que problematizaban la raza y el género en Cuba, se necesitaba re-calibrar al pueblo, y sobre todo a los niños y jóvenes, a los “hombres nuevos” para los cuales se habían diseñados las políticas daltónicas de raza. Para lograr esa recalibración y reactivación de los discursos daltónicos, en el largometraje *Más se perdió en Cuba* se reactiva el proceso de racialización, en tanto “racialization is a process through which race is adopted in situations in which it was previously absent” (Reeves 17). Y no es que la raza y los conflictos raciales estuviesen “ausentes” en la Cuba de los noventa; sino que, como hemos visto, en las aventuras previas de Elpidio Valdés no se hacía una distinción, uso directo, ni siquiera referencia explícita a las diferencias raciales operando en el espacio de la cultura popular cubana.

---

<sup>13</sup> Al respecto Alejandro de la Fuente afirma que “blacks [Cubans] have actively resisted displacement from most lucrative economic activities through participation in the informal –and frequently illegal – economy, from prostitution to the Black market, in order to access the indispensable hard currency. There is a widespread consensus that a large proportion of the so-called *jineteras* (prostitutes) are black or mulatto” (326).

<sup>14</sup> Sujatha Fernández hace una excelente análisis comparativo entre el poema “Tengo” de Nicolás Guillén, emblemático de los discursos inclusivitas raciales revolucionarios, y un rap de los Hermanos de Causa que parodia o redefine “Tengo” desde una perspectiva centrada en las desigualdades raciales y materiales. Lo utópico del Poeta Nacional “Tengo, vamos a ver, que ya aprendí a leer, a contar, y a pensar, y a reír” se traduce en los 90 por los jóvenes negros como “tengo, una raza oscura y discriminada / tengo libertad entre paréntesis de hierro / tengo provechos sin derechos / tengo tantas cosas sin tener lo que he tenido” (98-9).

Pero en las nuevas aventuras de Elpidio Valdés, *Más se perdió en Cuba*, no solamente se comienza a hablar de raza en Cuba sino que se insiste en que las ideologías racistas persistentes son “remanentes” de un período colonial y prerrevolucionario – ambos marcados por la presencia en la isla de una cultura racista norteamericana que había permeado todas las estructuras sociales cubanas (De la Fuente 323). Esta caracterización de las ideologías racistas operantes en los noventa como hereditarias o sobras remanentes de un pasado histórico, que afectaban solamente a los individuos, sirve diferentes propósitos: por un lado, exonera a la revolución y al gobierno cubano contemporáneo de cualquier responsabilidad en la producción de prejuicios y estereotipos raciales; y por otro lado, se justifica que aún afecten la sociedad porque no ha pasado suficiente tiempo como para haberlas erradicado del imaginario popular.<sup>15</sup>

Para sustentar estas nuevas aproximaciones difusas a los problemas raciales, las aventuras de Elpidio Valdés redistribuyen las dinámicas raciales a través del regreso de los binarios blanco/negro, civilizado/bárbaro, pero (re)produciéndolos en los cuerpos foráneos y en los espacios conflictivos donde colisionaron las culturas de las tres naciones involucradas en las guerras a finales del siglo XIX. Es decir, regresar el “origen” de los conflictos raciales al pasado histórico oficialmente adoptado por la revolución después de 1959.

A diferencias de las aventuras anteriores, la primera parte de *Más se perdió en Cuba* es una película dominada por los sujetos masculinos y por los epítetos homofóbicos, los tiroteos y las persecuciones de autos estilo Hollywood; las balaceras y los combates a machete y puños dejan poco espacio a la mujer, que con la excepción de María Silvia, tiene poca o ninguna participación en las acciones combativas y la vemos todo el tiempo relegada a la casa o funciones del hogar, incluyendo a María Silvia. En *Más se perdió en Cuba* no se representan los problemas raciales cubanos directamente, operándose otra suerte de violencia simbólica, sino que se los defiere al espacio de una alteridad colonial que subraya la lucha en Cuba entre los soldados negros norteamericanos y sus coterráneos blancos, enemigos del colonialista español. Pero con una enorme diferencia: cubano y españoles aparecen ahora representados como enemigos-colaboradores atrapados en una guerra que no aceptan “por principios”, como dice Manolo, el rubio agente de la marina española que está de novio con Rosita, una bella mulata joven de Santiago de Cuba.

Incluso en *Más se perdió en Cuba* aparece un personaje español apodado “asere” porque cayó prisionero de los mambises y ellos le llamaban así todo el tiempo. Asere

---

<sup>15</sup> De hecho, un artículo publicado en 1990 por la revista *Somos Jóvenes* se cuestionaba “if Cubans were ‘completely free’ from the ‘ideological heritage’ of racism” (De la Fuente 323). No obstante, aunque en la revista se reconocía la necesidad de tomar acciones políticas y sociales sistemáticas, la urgencia del problema se diluyó en su propia naturaleza pues “racist ideologies have limited social incidence for they only affect private and family relations – areas over which the government has little control” (De la Fuente 323-4).

terminará luchando en el bando de los cubanos “por la libertad... contra el poder de unos cuantos desmadrados... ¡peleo contra la España feudal!” le confesará a Manolo, “luchó contra los que nos oprimen tanto a los cubanos como a nosotros los españoles”. De tal manera que ahora en estas nuevas aventuras los blancos-rubios españoles y los cubanos de todas las razas conviven *también* en un arcoiris racial impoluto (pero recordemos, subrayando la relación hombre-blanco/mujer-negra, no a la inversa). Convivencia que será interrumpida por los nuevos invasores norteamericanos que no quieren “un gobierno de negros y ratas cubanas” como dice el personaje Mr. Chain.

Pero *Más se perdió en Cuba* pasó muy brevemente por la televisión cubana, como serie en capítulos, en el pináculo de un momento políticamente muy inestable; inestabilidad visiblemente resultante del éxodo masivo del 94. Los rumores populares de que Elpidio Valdés, el símbolo por antonomasia del cubano irredento, se había “amigado” con los españoles se mezclaron con las ya precarias relaciones “afectivas” para con el proceso revolucionario y terminaron condenando a la serie a un destierro, que no fue solamente simbólico: la serie se dejó de proyectar en la televisión nacional y, después de editarla como largometraje, fue vendida a TeleMadrid (según su propio director Juan Padrón). Paradójicamente, por primera vez en 20 años, Elpidio Valdés era rechazado por la audiencia cubana.

### **Racialización de las aventuras de Elpidio Valdés**

En las primeras escenas de *Más se perdió en Cuba* Marcial, el inseparable colaborador de Elpidio se autodefine como “negro” y en el proceso define a Elpidio como blanco. Después de una breve presentación de un narrador español, se nos transporta al estado de Nueva York en 1898. Elpidio y Marcial viajan en tren como parte de su expedición para recaudar armas para la lucha armada en Cuba. Elpidio se queja de que el frío “se cuele por todas partes” en el vagón de tercera en el que viajan. A lo cual responde Marcial jocosamente subrayando “coronel, eso le pasa por andar con un negro como yo.” Y en un corte vemos a otras familias negras norteamericanas tiritando también del frío. Elpidio responde a la observación de Marcial con una sonrisita. Inmediatamente quedan establecidas las diferencias raciales entre los cubanos operando en el espacio racializado norteamericano: Elpidio es blanco, con acento criollo-guajiro oriental y Marcial es negro, sin acento, un mulato “letrado” urbano. Ambos conviven “naturalmente” sin importarles las diferencias de raza, pero esa convivencia se altera cuando viajan por los Estados Unidos. Esta declaración, mientras viajan en un tren por el norte de los Estados Unidos, subraya que Marcial solamente es negro porque está operando dentro del espacio racializado y racista norteamericano. Pero como el Capitán blanco viaja con él sin preocuparse de tales políticas raciales, se nos recuerda que los cubanos conviven en una “armonía racial” en la cual no viven las familias negras que viajan en ese mismo tren. O dicho de otra manera, *Más se perdió en*

*Cuba* intenta una des-racialización práctica problemática al proponer que los grupos racialmente definidos en términos de negritud y los blancos pueden continuar siendo la base de una identificación colectiva del cubano (yo y el otro) pero sin una definición antagónica.

Esta racialización se refuerza con las escenas en las cuales se nos presentan a un soldado norteamericano blanco, acompañado por un indio, los cuales desalojan a la fuerza a un hombre negro que dormitaba frente a Elpidio y Marcial. Balbuceando y ebrio, Sam el soldado dice al hombre: “está ocupando nuestro asiento un caballero de color” y el indio apache, sin decir ni una palabra, le lanza un puñal muy cerca de la cabeza. Al final resulta que el ebrio soldado norteamericano y el indio son dos agentes secretos de la inteligencia naval española que viajan disfrazados, como el “gringo cazador de apaches” llamado Sam y otro rubio, disfrazado de indio apache. Cuando Marcial descubre la farsa, exclama sarcástico: “¡vaya, un indio rubio!”. Por su parte Sam, a quien Elpidio llama “mata indio de pacotilla”, resultará ser un coronel, también blanco y gallego, de la inteligencia naval española que ha interceptado un mensaje telegráfico cifrado en el cual se describe un complot de los propios americanos para volar su acorazado USS Maine anclado en la bahía de La Habana; voladura que servirá de excusa a la entrada del gobierno de los Estados Unidos directamente en la guerra cubana contra España. A través de las peripecias de dos generaciones de Valdés, Elpidio padre e hijo, la película se trasladará de 1933 a 1898, entre Cuba y los Estados Unidos; de la Cuba republicana a la Cuba colonizada; para, con la ayuda de dos generaciones de Manolos, padre e hijo, desenmascarar la mentira histórica sobre la voladura del Maine.

Estas nuevas aventuras de Elpidio Valdés toman mucho de la tradición vernácula y del teatro bufo, específicamente derivada de la representación decimonónica del “blackface” en la cual los personajes negros o africanos esclavos y libertos se representaban acentuando las diferencias fonéticas “otras, incorrectas e impropias manifiestas en sus patrones de habla, acentos o inflexiones; representaciones que por lo general subrayaban un performance cómico o caricaturesco del negro en su intento de hablar el español castellano” (Lane). Aunque como argumenta Jill Lane, la cultura cubana no fue ajena al “blackface”, resulta sumamente interesante, sino perturbador, que Elpidio Valdés recupere en 1995 una tradición cultural que se asocia tan directamente con los discursos ideológicos segregacionista blancos en los Estados Unidos. Si embargo, si bien es problemático el recurso, para los que fuimos (obligados a ser) pioneros/as revolucionarios en la década de los 70 no había nada “novedoso” pues las representaciones de la mulatita y el negrito rumberos, niñas y niños blancos con las caras embetunadas de negro y con los labios pintados de un rojo sanguinolento, fueron componentes imprescindibles durante las actividades escolares celebrando, paradójicamente, nuestra independencia; adicionándose, por supuesto, el disfrazarse de Elpidio Valdés. Es decir, el performance del sujeto perteneciente a la nación / revolución ya estaba siendo racializado institucionalmente a través de los mismos

elementos que se subrayaban las aventuras como hereditarias “construmbres” pre-revolucionarias.

Lo que resulta perturbador en Elpidio Valdés es la reproducción acrítica de los estereotipos del “blackface” y los “minstrel shows” que abundan a lo largo de la película *Más se perdió en Cuba*, haciéndose constantes referencias a Slim Williams y su “stump speech in blackface”, que formó parte de todos los shows de “juglaría en blackface” hasta la mitad del siglo XX (por ejemplo, “Yes Sir, Mr. Bones” de 1951). Estos *performances* referenciales ocurren en *Más se perdió en Cuba*, específicamente, dentro de los trenes militares y de carga, los cuales se nos presentan desde el comienzo de la película como el medio de transporte de una modernidad segregacionista importada luego a la isla por el imperio norteamericano bajo el signo del progreso. Particularmente, en otra parte del largometraje, la conexión se realiza dentro de un tren militar que debieron ocupar los soldados blancos, “Rough Riders”, al mando de “Teddy” Roosevelt. El filme recrea el asalto de Roosevelt a la colina de San Juan en el oriente de la isla en Julio de 1898.

Primero se nos presenta al Décimo Regimiento Negro de Caballería Norteamericano alistándose en Tampa, Florida, para invadir a Cuba. En el campamento, el sargento mulato Washington se cuestiona para qué ir a pelear en una guerra que no es suya. “Piense que vamos a llevarles la libertad, sarge”—le dice otro soldado negro tirado en el suelo. “¡Libertad, mis nalgas!”— le grita el sargento en un perfecto castellano, “primero tendría que ser yo libre en mi país” y dirigiéndose al otro, “¿Sabes cómo llaman a los héroes ‘esforzados’ como tú? Les llaman ‘niggers’”. Un grupo de soldados ebrios, que se llaman a sí mismo los “Rough Riders”, comienzan a disparar a los negros. Al ser interpelados por Washington el jefe le responde: “practicábamos al tiro con la basura, je, je, je, je”. Washington amenaza con golpearlo pero el ebrio soldado blanco lo detiene en el acto: “¿No sabes quiénes somos?... somos los “Rough Riders” del primero de caballería de Teddy... ¡ponte firme, negro mono!”. Un corte nos lleva a la oficina de Teddy, donde Mr. Chain y su hijo Junior aplauden complacidos el nuevo diseño de los uniformes que ha hecho el propio Roosevelt. Amanerado Teddy les pregunta, “qué les parece este pañuelo”, “van muy bien con sus ojos”—le responde Junior llevándose las manos coquetamente a la cara, mientras Teddy hace unos ojitos y le da las gracias. Estas escenas subrayan que los componentes de racialización pasan también por las políticas homofóbicas impregnadas en la cultura popular cubana, como dirá más adelante Elpidio, Junior y Roosevelt son los “mariquitas” (término peyorativo que sustituye a “maricón”).

Los soldados del Décimo llegan a Cuba a reunirse con los ebrios “Rough Riders” que han perdido sus caballos en el proceso. El jefe del regimiento, un soldado viejo blanco, le aclara al amanerado Teddy que el próximo tren le corresponde a sus tropas que no han comido en 24 horas porque los blancos se negaban a servirles alimentos a los negros. Teddy contrariado les reclama “¡que peleen por su turno!”. El sargento Washington se ofrece a pelear. “¿Estás listo... simio?”— le insulta de nuevo el

mismo soldado aún más borracho. Washington responde que sí y comienza a pelearse a los puños con un enorme negro que traen los “Rough Riders”. Washington está a punto de ganar, cuando otro soldado negro descubre que el tren que llegará no es el que estaba esperando Teddy sino uno de cargar carbón. Washington se deja tumbar y los ebrios “Rough Riders” vitorean a su peleador quien está sumamente confundido. Teddy contento se dispone a tomar el tren pero se da cuenta de que la vagoneta de carbón “le arruinará el uniforme”. Pero no les queda más remedio y se meten en los vagones embarrados de carbón.

Inmediatamente después arriba el tren “Special” de lujo que esperaba Teddy. Los soldados negros deslumbrados por el confort, lo tocan y exploran todo asustadizos. “Sale el agua fría, men!” exclama uno de ellos; otros van tomando té con los pulgares levantados en tazas muy blancas que resaltan lo negro de sus pieles. Asomados por las ventanillas encortinadas, se feminizan a los soldados norteamericanos negros cuando son “descubiertos” por los blancos. Esta sección la cierra una escena *a la* Jim Crow cuando Teddy Roosevelt salta fuera del vagón de carga, semejante a como lo hacía el celeberrimo Thomas “Daddy” Rice (“Eb’ry time I weel about/ I jump Jim Crow”), con la cara pintada de negro como resultado de su “contacto” con el carbón, mientras escuchamos el sonido de una tonada de banjo y pandereta que nos recuerda a “The Virginia Minstrels” newyorkinos a mitad siglo XIX, aquellos shows que llegaron a ser muy populares en Inglaterra y las Américas.

En esta parte de las aventuras de Elpidio Valdes, los soldados negros terminan siendo ridiculizados y representados como salvajes ignorantes que serán descubiertos por los “desplazados” soldados blancos. La escena reitera que la norma imperante es lo blanco y que al negro le corresponde por tanto imitar, aunque fallidamente, al patrón blanco. De tal manera que los soldados negros se representan dentro de un blanqueamiento compulsivo, en el cual se subrayan políticas de género y sexualidad, políticas homofóbicas, en tanto se amaneran a los viriles fetiches cuando son “descubiertos” en el acto.

Pero, para que el “chiste” funcione se necesita la complicidad del espectador. Llamar constantemente al Otro como simio, negro-nigro mariquita, Nigger, rata, y hacer de ellos un momento “cómico”, o cuando ese Otro tome el té y se asoma por las ventanillas de un tren para “blancos” con el rostro parcialmente cubierto con las cortinas como un velo, requiere que ese ejercito de estereotipos impregnados en el discurso metonímico racializado se active y se decodifique de maneras específicas. Claramente, en un primer nivel estas escenas atacan un estilo de racismo identificado con los norteamericanos. Pero en un segundo nivel se problematiza tal afirmación porque el racismo queda como “un problemas de ellos –del otro imperialista” y “no nuestro problema”. De tal manera que *Más se perdió en Cuba* reactiva lo ausente y silenciado (pero aún presente) de los discursos populares cubanos sobre la raza, pero termina subrayando los discursos posrevolucionarios de “armonía racial” y afirma que, si hay problemas aún en torno a la raza, ello se debe a lo arraigado de las prácticas de

racialización (pos)coloniales y, sobre todo, a la influencia y manifestación del racismo norteamericano en Cuba a comienzos del siglo. Al final, todo concluye con un “chiste” que requiere que el espectador encuentre “cómico” que un hombre negro viaje en un tren de lujo y tome el té.

Una primera lectura de *Más se perdió en Cuba* sugeriría una crítica al racismo norteamericano, y al racismo en general, pero sin embargo se produce también un apoyo al racismo y sexismo cubano (invisible, silenciado pero presente como dijo Alejandro de la Fuente) mediante el desplazamiento de los estereotipos racistas y sexistas populares hacia una población foránea. Aunque se tilda constantemente al Otro/negro de maneras sumamente racistas, se “justifica” el momento de “humor vernáculo”, el chiste, sin cuestionarse la rampante homofobia racista, incluso del propio Elpidio Valdés que siempre llama a los enemigos “mariquitas”. La justificación aparente es que no son siempre los cubanos quienes despliegan improperios sexuales y racializados, sino los imperialistas yanquis blancos a sus propios coterráneos no-blancos, tal como sucedió antes entre los colonialistas españoles. ¿Al parecer lo ofensivo del uso continuo de “mariquita” se consideró inofensivo?

Detrás de esta disolución vernácula de componentes culturales emergentes/residuales, Elpidio Valdés termina re-validando la “pigmentocracia” cubana a la que se refiere Mark Q. Sawyer, colocando la génesis del problema racial en las tensiones de una sociedad poscolonial experimentando la disolución gradual en la visión del “crisol racial” de sus políticas de racialización a mediados de la década del noventa.<sup>16</sup> Pero las políticas de armonía racial sostenidas a través de continuas reiteraciones, ratificaciones y legitimaciones propuestas por las iteraciones de las aventuras de Elpidio Valdés, colisionaron con el descontento popular, produciéndose una reacción popular contra la reconciliación con el otrora colonialista español y el excesivo choteo denigrante racial y sexualmente del Otro/negro. Detrás de estas reacciones a *vox populi* había elementos no articulados de malestar ante una re-narración de la historia patria que cuestionaba, a través de un trasplante simbólico, las relaciones raciales en Cuba posrevolucionaria.

Es decir, por primera vez en la vida pública de Elpidio Valdés se le cuestionaba su modelo de “discriminación inclusivista” que venía siendo articulado desde los años 70. A pesar de que como subrayó Sawyer los mecanismos como las crisis estatales crean aperturas al progreso racial, tales procesos han sido dominados en Cuba posrevolucionaria por una ideología estatal de “discriminación inclusivista”– “[that] encourages the ongoing marginalization of Afro-Cubans in Cuban social, economic, and political life” (Sawyer xx). Bajo este modelo de discriminación con inclusión promovido por el estado cubano, los negros habían sido incluidos formal y simbólicamente en el

---

<sup>16</sup> Para Sawyer, “[in contemporary Cuba] after forty years of revolution, Cubans still widely believe that there is a racial hierarchy in Cuba... though racial categorization is multitiered and complex, racial categories are very salient and are highly correlated with skin color... Cuba society appears to be a pigmentocracy, with the whites at the top and the blacks at the bottom” (177).

gobierno, pero como queda claro después de las reacciones populares, a la misma vez la escisión racial permanecía entre negros y blancos; solamente silenciada a través de discursos como los que habían promovido e intentó promover Elpidio Valdés.

De acuerdo con el periodista cubano Miguel Fernández, “el pueblo cubano asistía horrorizado a un nuevo reencuentro con los soldados españoles del siglo XIX a través del largometraje animado de más de horas de duración titulado *Más se perdió en Cuba*”. Según el periodista, el horror se debía principalmente a que este nuevo Elpidio “adulteraba” la historia y promovía una “imagen falsa” de los otrora enemigos de Cuba: “en esta cinta, los españoles [aparecían] confraternando con los cubanos en el campo de batalla... nada tiene que ver con la realidad aprendida hasta hoy, ni siquiera con la realidad presentada por las anteriores series de Elpidio Valdés que ya duran más de 20 años. Nada se habla de la reconcentración de Weyler, del salvajismo ibérico en el campo cubano, de conspiradores asesinados por voluntarios colonialistas, de mujeres violadas por sádicos soldados mientras sus maridos peleaban con el machete en la mano” (Fernández Martínez). En resumen, en *Más se perdió en Cuba* se dislocaron las ficciones fundantes de esa “mitología infantil” a la que se refirió Fonet, y se forzaba la aceptación acrítica del nuevo aunque conocido “inversionista” neocolonial español.

Para ilustrar ésta última idea, y subrayar lo pendular y coyunturalmente cambiantes de las versiones “oficiales” de las relaciones cubano-españolas, el mismo periodista independiente recupera una historia callejera que conjuga lo racial con lo económico. En su historia, “un joven y pícaro negrito, pinche de cocina” al ser interrogado sobre “el significado emblemático de la cerveza Hatuey” por un gerente de hotel y posible empleador español, contestó “que el guerrero indígena, que ahora sirve para simbolizar tan refrescante bebida, se había suicidado. . . por problemas personales” y para nada mencionó el “escarnio cometido por los colonizadores contra el valiente indio que prefirió morir en la hoguera a doblar la cerviz ante sus verdugos” (Fernández Martínez).

Pero el chiste callejero nos dice mucho más, no solamente sobre las relaciones entre una Cuba abierta a la neo-colonia española, al mercado neoliberal y la inversión extranjera, sino también sobre las políticas y formaciones raciales que operaban en los discursos de construcción de los sujetos poscoloniales implicados en los juegos políticos de supervivencia en la isla. En *Más se perdió en Cuba*, no aparecen ya ni Resóplez ni el Coronel Andalucía, tampoco Cetáceo; Valeriano Weyler es solamente mencionado de pasada en la narración histórica que ahora la hace un español. Incluso, la canción tema original de Elpidio Valdés, interpretada por Silvio Rodríguez (“para Elpidio Valdés patriota sin igual no hay gaito que lo pueda espantar... él no cree en nadie...”) es sustituida por otra de Pedro Luis Ferrer (“enemigos en la guerra, hermanos en la razón, España - Cuba, Cuba - España, más que la uva, dulce mi caña”). A mediados de las década del noventa, las cosas han cambiado en Cuba, se ha despenalizado la tenencia del dólar norteamericano y las relaciones con España vuelven a ser de dependencia:

recordemos que en 1994 se inauguró el hotel 5 estrellas “Meliá Cohiba”, y más tarde el “Meliá Habana” en La Habana, de la empresa española Sol Meliá, S.A.

El hecho de que los cuestionamientos sobre procesos y políticas de racialización estuvieran ausentes o no críticamente articulados en las aventuras de Elpidio Valdés previas a *Más se perdió en Cuba*, signa precisamente la racialización institucional como el proceso a través del cual se construyeron, dieron significado y se activaron las ideas sobre raza después que Fidel Castro declaró resuelto el problema racial. La racialización en sí misma es un proceso continuo de posicionamientos y de construcción identitaria; procesos que enfatizan, social y psicológicamente, las posiciones de los sujetos en categorías raciales. A través de la re-incorporación de una imagen de los Estados Unidos como la causa y mantenimiento del racismo, *Más se perdió en Cuba* pone precisamente a circular de nuevo todas las categorías, explicaciones, evaluaciones y prescripciones raciales, culpando en el proceso al sempiterno enemigo imperialista pero exonerando, quizás no tan indirectamente, al otrora enemigo español (el rubio español enamorando a la mulatita cubana).

Así, lo racial se adopta en *Más se perdió en Cuba* con una dimensión temporal e histórica “occurring when increasing racial elements are used where earlier there were less or absent” (Reeves 17). *Más se perdió en Cuba* acudió a la fórmula empleada en las aventuras previas, pero en esta nueva coyuntura a mediados de los noventa sencillamente, no funcionó. Principalmente porque intentó ir en contra de las construcciones de “sentido-común” sobre raza y sobre los españoles, y en contra de las expectativas sociales que las propias aventuras habían venido construyendo por décadas al respecto. La realidad social “afuera”, las experiencias y eventos de la vida diaria no coincidía con las imágenes ni con los significados atribuidos a ellas a partir de mapas cognitivos previos. Intentar imponer un nuevo punto de vista hegemónico, por paradójico que esto pueda sonar, no resulta tan sencillo como mantener el que ya opera en el ámbito social.

#### OBRAS CITADAS

- Armas, Paquita. *La Vida en cuadritos*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente. 1993. Print.
- Beezley, William H. and Linda A. Curcio-Nagy (editors). *Latin American Popular Culture*. Wilmington: Scholarly Resources Inc. 2000. Print.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993. Print.
- During, Simon, ed. *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1999. Print.
- Fernández Martínez, Miguel. *Desde Cuba: Más se está perdiendo en Cuba* (Distribuido por CubaNet). La Habana, 30 de mayo de 1996. Web. 17 de Abril de 2010.

- Fernández, Sujatha. *Cuban Represent!* Durham and London: Duke Univ. Press. 2006. Print.
- Fornet, Ambrosio. "Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989)". *Temas* 27 (octubre-diciembre de 2001): 11. Print.
- Fuente, Alejandro de la. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 2001. Print.
- Hall, Stuart. "Encoding, Decoding." *During* 507-517.
- Hebdige, Dick. "The Function of Subculture." *During* 441- 450.
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. New York: Verso, 2001. Print.
- Lane, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. Print.
- Matienzo, María. *Entrevista a Juan Padrón: Primero los paticos, luego la perfección. Cuba Sí*. Agosto de 2004. Web. 17 de abril de 2010.
- Merino, Ana. *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra. 2003. Print.
- Murji, Karim and John Solomos. *Racialization: Studies in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Print.
- Orrio, Manuel David. El mercado y los niños cubanos. *CubaNet*. 24 de abril de 1997. Web. 15 de marzo de 2010.
- Padrón, Juan, Dir. *Elpidio Valdés contra los rayadillos*. ICAIC: 1978. Filme de animación.
- . *Elpidio Valdés*. ICAIC: 1979. Filme de animación.
- . *Elpidio Valdés contra la cañonera*. ICAIC: 1980. Filme de animación.
- . *Elpidio Valdés contra el 5to de cazadores*. ICAIC: 1988. Filme de animación.
- . *Elpidio Valdés ataca Jutía Dulce*. ICAIC: 1988. Filme de animación.
- . *Elpidio Valdés y la abuelita de Weyler*. ICAIC: 1989. Filme de animación.
- . *Más se perdió en Cuba*. ICAIC: 1995. Filme de animación.
- Padrón, Juan, Mario Rivas y Tulio Raggi, Dir. *Elpidio Valdés y Palmiche contra los lanceros*. ICAIC: 1989. Filme de animación.
- Phoenix, Ann. "Remember Racialization: Young people and positioning in differential understandings". Murji and Solomos 103-122.
- Reeves, Frank. *British Racial Discourse*. Cambridge UP, 1983. Print.
- Sawyer, Mark Q. *Racial Politics in Post-Revolutionary Cuba*. Cambridge UP, 2006. Print.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford UP. 1978. Print.

# El negro como personaje en la narrativa corta venezolana: nudos ficcionales para la construcción de una visión

*Steven Bermúdez Antúnez*  
Universidad del Zulia (Venezuela)

**L**a representación ficcional de la cultura afroamericana, ya sea para exaltarla o para minimizarla, ha sido una dimensión atrayente para los autores en cuyos países supone un componente étnico de aportes inocultables. En el caso específico de Venezuela, el tránsito del negro como sujeto histórico-social hacia su construcción como persona ficcional<sup>1</sup> en la narrativa, en la poesía o en el teatro, ha mantenido conexiones estéticas con las cristalizadas en el resto del continente.

Se sabe con certeza que antes de la trata de esclavizados,<sup>2</sup> hacia la Edad Media, África era un continente casi desconocido para Europa. De África se conocían datos aislados, noticias vagas, hechos bastante superficiales. De tal modo que para los esquemas mentales del europeo y, más aún, para sus sistemas de evaluación estética, las pocas producciones artísticas africanas conocidas no pasaban de ser curiosidades exóticas. Los habitantes africanos no eran enjuiciados bajo la mirada inquisidora de la “alteridad” o de la “separación” racial. Ser negro o ser blanco no reproducía *pre-juicio* de valor cultural alguno. Reiteramos, es a partir de la trata de esclavizados cuando comienza la sedimentación de la oposición blanco/negro, y con ella, todo el cargamento de enjuiciamientos ideológicos-culturales que aún perduran hasta el presente, reinterpretándose en estereotipos sociales:

---

<sup>1</sup> Preferimos acogernos a la noción de “persona ficcional”, tal como la postula Dolezel (35), dado que, en la teoría de la ficcionalidad propuesta por este autor, la literatura construye mundos ficcionales. Los mundos ficcionales tienen como características, entre otras, *estados posibles de cosas*; por tanto, sus *habitantes* son personas, no reales, sino ficcionales, creadas por la mente creativa de un autor.

<sup>2</sup> Optamos por la categoría de “esclavizados” y no la de “esclavos”, como aparece tradicionalmente en la literatura respectiva, en defensa de una postura ideológica. “Esclavizados” se presenta como una categoría que intenta mostrar y visibilizar la condición a la que fueron sometidos estos grupos humanos. Pensar en “esclavos” es como aceptar que tal condición les fuera inherente y oculta lo que realmente ocurrió: que fue una condición impuesta, forzada y construida y, por tanto, no sustantiva de dichos hombres. “Esclavizados”, como cualidad adjetiva, propone visibilizar, en la memoria histórica, tal condición.

La historia de la trata de esclavos en el Atlántico es también la historia de cómo fueron conducidos al nuevo mundo los colonos negros a lo largo de un período casi de cuatro siglos. Los negros llegaron casi al mismo tiempo que los colonos españoles; ya existían negros en la isla “La Española” (Haití) en 1501. Fue en 1518, sin embargo, cuando la trata se inició realmente, con el desembarco en las Indias Occidentales del primer cargamento de negros llegados directamente de África. Los últimos cargamentos debieron llegar hacia 1880 (...) Fueron víctimas de una emigración forzada que, en su última fase, tomó formas más violentas, adquiriendo un colorido y ganando una intensidad como ningún otro movimiento en los tiempos modernos o antiguos llegó a poseer. (Mannix y Cowley 7)

En consecuencia, la noción de “negro” en discordia con la de “blanco” hunde sus raíces en este hecho histórico. La trata fue el proyecto en el que mejor se concentró la visión eurocéntrica para entonces, en diferentes vertientes; desde la tesis del salvajismo (por no decir animalidad del negro respecto al blanco), pasando por la impostergable apetencia de convertirlos al cristianismo para así ser sacados del “pantano” que significaba la herejía y el oscurantismo; hasta la visión etnocentrista de raza inferior necesitada de auxilio cultural y mental. Recuérdese que para el orden civilizatorio europeo, no tener “letra” suponía no tener “leyes” y no tener “leyes” era no poder acceder a un orden civil. De allí la justificada subordinación y dominación que estos grupos debían padecer. El imaginario implantado por la trata, y que penetró tanto en las conciencias de los dominadores como de los dominados, estuvo posado en posiciones como las que aquí ofrece Mosonyi: “Poseemos suficientes investigaciones que acreditan el bajo prestigio de los componentes étnicos que entran en el mestizaje mayoritario: amerindios, africanos, españoles y los propios mestizos en su calidad de tales” (62). Este marco doloroso bordea dos tendencias estéticas importantes que marcarán la producción literaria sobre el negro de principios y mediados del siglo veinte.

Por eso, en nuestro continente, la mayoría de las versiones ficcionales respecto al negro se conceptualizaron desde dos movimientos culturales que intentaron visibilizar la cultura de los afrodescendientes: el negrismo y la negritud. Ninguna de estas tendencias podría evaluarse sin antes considerar los valores y simbolizaciones enraizados en la sociedad colonial esclavista, pero también en los valores que sobrevivieron en la sociedad poscolonial.

El *negrismo* fue una propuesta estético-literaria, una visión desarrollada por muchos escritores (aunque también participó de otras expresiones artísticas) que pasó a retomar al negro como figura central del proceso creador. Escritores negros y blancos se interesaron en hacerlo *tema* y crearon una obra dedicada a representar el territorio de las costumbres, muchas veces sin ahondar en las complejas problemáticas

que éstas, como simbolizaciones de un colectivo, suponían. Se pasó de una literatura contemplativa, de imagen pasiva o moralizante del negro,<sup>3</sup> hasta la fiera poesía del cubano Nicolás Guillén. El negrismo antillano cabalgó sobre el filo de la necesidad de una interpretación estética de la realidad social del negro antillano, con una fuerza poética indudable, pero, en algunos casos, con la simpleza panfletaria del compromiso político. En cierto modo, los escritores intentaban hacer volver los ojos hacia un hecho hasta ese momento inexplorado y nada valorado: el desempeño y el aporte del negro en las culturas nacionales de nuestro continente. Las creaciones (sobre todo en poesía) insertadas en esta visión hicieron penetrar, a través de elementos retóricos, temáticos y rítmicos, esta intencionalidad. Por ejemplo, ciertas elecciones rítmicas logradas a través de reiteración de vocales, elisiones de consonantes y el uso de la onomatopeya procuraban la incursión de la sonoridad percutiva y polirrítmica propias de las entonaciones y musicalidades del negro. Igualmente, el rastreo de la sensualidad, la insistencia en el nombramiento de los colores, las preocupaciones míticas, el resaltamiento de la corporeidad, la visión ecológica a través de la comunión entre el hombre y la naturaleza, entre otras, fueron elementos que comienzan a hacer del mundo ficcional, tanto poético como narrativo, un lugar que reconoce a estos actores. Además, el negrismo fomenta la imagen de un sujeto (negro) como un ser inocente que expía su culpa y se ve condenado por esa inocencia.

En lo que respecta al movimiento de la *negritud*, pareciera difícil establecer límites precisos entre él y el anterior. Tanto así que muchos estudios llegan a fundirlos. Mientras el *negrismo* tuvo sus máximos exponentes en poetas y narradores antillanos (Emilio Ballagas, Luis Palés Matos, Manuel del Cabral, Nicolás Guillén, Ramón Díaz Sánchez), la *negritud* tuvo su origen en Europa propiciada por poetas de las Antillas francesas y escritores africanos. Fue Aimé Césaire quien le da forma al movimiento en su famoso poemario *Cuadernos de un retorno al país natal* en 1939. Él, junto a otros poetas (el senegalés Léopold Sédar Senghor) reunidos en París, invoca la necesidad de plantearle a Occidente que los aportes de los africanos a la cultura universal deben ser reconocidos. Para ellos será una manera de afirmar su fidelidad a una África olvidada y expoliada. Todo eso debería conducir a que, aquí y ahora, su legado cobrara presencia y legitimidad. Sobre todo en un marco histórico que había dado la hegemonía absoluta a la participación de otras culturas y del negro sólo recogía la imagen del *buen salvaje*.

Todo parece indicar que la crítica ubica al *negrismo* en los inicios de este siglo XX, mientras que la *negritud* tiene sus primeros aportes hacia mediados de los años treinta. Sin embargo, lo que sí es seguro es que no es el hecho cronológico lo que los diferencia. El negrismo volcó muchas de sus producciones a “reflejar” las condiciones materiales de la vida, de las creencias y de los mitos de los negros; la *negritud* se propuso irrumpir, de forma abierta, en la intelectualidad occidental, revisar y

---

<sup>3</sup> *La Cabaña del Tío Tom* de la norteamericana H.B. Stowe (1852) es una muestra de esta visión.

cuestionar el destino histórico asignado a los negros, rechazar el hecho de que la cultura afrodescendiente siguiera siendo una tacha en el destino simbólico de Occidente. Es por eso por lo que la negritud se instala en el patrimonio africano para convertirlo en el sujeto y objeto de la exploración estética.

Con toda la revisión anterior, nuestra propuesta analítica central será considerar, en lo sucesivo, que la representación ficcional del negro en la narrativa corta venezolana respondió a valoraciones ideológicas, en el sentido de que fue *visibilizada* a través de una práctica discursiva construida desde la semiosis de una “alteridad máxima”, un “opuesto negado”. En ella, el escritor encauzó al personaje desde su interpretación como grupo exógeno al representado; todo lo cual podría traducirse en que, en cierta medida, el equipaje ideológico que crea esta representación procede de una ética heterónoma. Creemos, de igual modo, que esta representación ideológica la han ofrecido los escritores a través de lo que podemos considerar “nudos ficcionales”: aspectos de la convención literaria (temas, la conversación, tópicos culturales, representación corporal, etc.) que son reiteradamente asignados a este componente étnico-cultural en su recreación ficcional. Se le da, así, una visibilidad homogénea y se le asigna, también, una semiosis idiosincrática.

Para este estudio nos concentraremos en dos de estos “nudos”: la representación de la voz del personaje negro y el uso de la magia y la religión como condicionantes coercitivas dentro del desarrollo vital del personaje. Con esta decisión, entre las múltiples aproximaciones asequibles en el análisis literario, estaríamos conectándonos con la tradición crítica ya patrocinada por Erich Auerbach (1950), no en el sentido de leer la literatura como una representación de la realidad, sino cómo la literatura ficcional puede ser la presentación de *la subjetividad* de una realidad. Esta premisa tiene como trasfondo otra que enuncia, de la siguiente forma, Maria Luiza Tucci Carneiro:

O colonizador europeu, desde o século XVI, utilizou-se da diferença para atender aos seus interesses econômicos, políticos e sociais. Discriminou o negro, o índio, o cigano e os descendentes de judeus (então cristãos-novos), interessado na segregação destes grupos. Apesar de viver no século do Humanismo e das descobertas de outros mundos –para além da Europa e da Ásia– o homem branco, cristão e europeu, não soube conviver com aquele que era diferente, não soube entender o “outro”, o desconhecido, apontado ora como infiel, ora como exótico, ora como ser inferior, habitante do “mundo das trevas”, símbolo da ignorância. (47)

Para la realización de esta investigación se consideraron dos criterios controladores: los cuentos debían pertenecer a escritores reconocidos en el ámbito literario nacional en los cuales se verifique su interés por ciertos nudos ficcionales;<sup>4</sup> asimismo, los cuentos debían presentar al negro como centro de la ficcionalización. A partir de estas pautas, se hizo una selección de quince cuentos publicados en Venezuela entre 1926 y 1977. Por limitaciones de espacio, sólo concentraremos los comentarios siguientes en algunos de estos cuentos y, exclusivamente, en los dos “nudos” antes mencionados.

### Los textos y los diálogos: la voz como nudo idiosincrático

El diálogo, como representación ficcional del coloquio cotidiano, es un recurso con el cual la convención literaria pretende incluir, en el mundo ficcional, la palabra hablada de los seres que en él habitan. Poner a hablar a unos personajes y asignarle un registro lingüístico se percibe como el acto de mayor naturalidad en un mundo ficcional. Sin embargo, no hay nada más “anti-natural”. Las palabras puestas en boca de estos seres de papel son, igual que todo lo demás del mundo ficcional, una decisión y elección intencional del autor. Más aún, tal como afirma Davis, aunque pareciera aceptarse que el diálogo sea sólo un asunto de representación ficticia del discurso conversacional (220); en realidad se presenta como un condicionamiento ideológico, en la medida en que los lectores no consigan percibir la diferencia existente entre él y el diálogo real. Es decir, en la medida en que los lectores no se percatan de que su artificialidad y lo aceptan como representante genuino de un acto real y lo interpreten como tal.

El cuento “El Jazz de los siete negros” (1928)<sup>5</sup> de Carlos Eduardo Frías tiene como personajes centrales al negro Saturnino y sus siete hijos. Ellos se presentan a través de un *registro sonoro* que los diferencia del resto de voces presentes en el mundo ficcional del cuento:

—¿Qué tal, mucho frío anoche, eh?  
 —Sí, dotol, mucho!  
 —Nada, nada, cárculos, nada. Voy a decilo al dotol. . . .  
 —Codenadas... Meridiano... Órbita... sí... sí... esta noche... se lo diré al dotol... está bien. (267)

---

<sup>4</sup> Dado que los mundos ficcionales son alternativas imaginarias posibles del mundo real creadas desde una intención autoral, hablamos de “nudos ficcionales” para designar las elecciones que son atendidas por esta intención para la construcción del proceso de referencialidad de un mundo en particular.

<sup>5</sup> En este estudio se hace referencia a la versión aparecida en 1928 en el semanario *Fantoches*.

Estas son algunas de las *palabras* que, en medio de sus alucinaciones, ofrece como voz Saturnino. Como podemos observar, su voz presenta diferencia con respecto a lo que sería la voz “estándar”, representada por el doctor. Saturnino realiza el rotacismo conocido entre las líquidas ([l] por [r]). Este fenómeno se presenta al final de sílabas, ya sea dentro o en las periferias de las palabras: dotol/cárculo. Pero también Saturnino elide [r] como el caso de “decilo” por “decíselo”. Su voz se edifica desde las alteraciones, desde los trastornos de la lengua. Necesariamente, esta voz al lector le promueve la incorporación de una “carencia”. A través de su habla, Saturnino muestra sus vacíos, sus fallos y sus faltas.

La voz de Saturnino se opone a la voz del astrónomo, que sí es presentada desde la “corrección” que guarda en relación con la lengua “estándar”:

¡Uf!... Esto es insoportable, insoportable. Sin un triste coche, sin un caballo y esto todos los días, uf, todos los días, porque, quien, puede con el sol, con la lluvia y con un Júpiter! Uf, hay que venir todos los días. Qué se va hacer. Sin un triste coche! (267)

Así, su voz surge como modelo. Ni siquiera en aquellos segmentos en los cuales estaría justificada y hasta sería “tolerable” una pequeña alteración (el caso de “todos los días”, en la que esa concurrencia de fricativas sordas posibilitaría la aspiración de alguna) no ocurre. Esto nos da el indicio de que desde el texto se concibe perfectamente diferenciadas ambas voces: una que evidencia la norma, la corrección, la voz modelizante y otra, erguida en medio de las imperfecciones de su ser productor (ser negro, ser casi animal).<sup>6</sup>

La voz es el resultado de un aprendizaje, y sobre todo, de la manera muy particular como resuelve y como se plantea la problemática de la lengua que se sonoriza y el entorno en ella simbolizado. Saturnino traslada sus carencias sonoras y corporales a sus hijos, los cuales también se hacen productores de esta voz deficitaria:

—Taita va parriba, va parriba. Míralo.  
 —Uhú. Yo quelé más. Uhú. Tocále a taita, quetarriba.  
 —Cerrá la ventana que toy viendo el tanque, ta mu hondo y me quita la gana de tocá. (267)

---

<sup>6</sup> Vale la pena apuntar que, en reiteradas ocasiones, a Saturnino se le compara con un animal, de allí el aumento de su imperfección: “Después se iba cuesta arriba, metido su cuerpo corto de gorila en el hueco azul”. Por tanto, no puede ser menos que imperfecta una voz emitida por un cuerpo carente de corporeidad humana.

Y dado que la *voz* es la imperfección de la lengua, el cuerpo de estos sujetos –como prolongación sonora– también está alterado y defectuoso. Los hijos de Saturnino heredan sus carencias como consecuencia lógica:

Compartiendo un pedazo de techo y comenzaron a llover hijos y más hijos. Fueron invadiendo lentamente el edificio, como una agua negra que lo salpicaba todo....

Llegaron a siete.

Con la mirada opaca, ventrudos y la cabeza enorme, comían piedrecitas con hierbajos, en la planicie caliente.

Los domingos, por mandato del doctor, a látigo, los llevaban hasta el estanque, donde lloriqueaban ruidosamente con el cuerpo medio en el agua y la cabeza flotante como algas de ciénagas. (267)

Los continuos símiles utilizados por el autor poseen en su totalidad valores negativos. Es entonces consecuencia sensata que un cuerpo casi animalizado e informe produzca una *voz* con las mismas carencias. Así, la *voz* es una buena postulante de los espacios de la alteridad. A Saturnino y sus hijos se les asignan negaciones que ni ellos mismos comprenden.

En “Hereque” (1943), de Juan Pablo Sojo, encontramos a cinco personajes que exponen sus voces en dos bloques perfectamente diferenciados. Por un lado, el maestro, el Tota y José de Saú; por el otro, Don Roque y su hija Violante. José de Saú es un negro pobre, que como consecuencia de la sequía, vive añorando la llegada de las lluvias para plantar en su conuco y con los beneficios de la cosecha, comprar una canoa. Por fin las lluvias comienzan y con ellas la posibilidad de que José de Saú logre sus propósitos. No obstante, si antes la falta de lluvias alarmaba a los habitantes del pueblo e impulsaba al cura a promover rosarios colectivos para propiciarlas, éstas llegan en demasía, ahora inundándolo todo, provocando la pérdida de las cosechas y la aparición del hereque.<sup>7</sup> José de Saú logra salvar algo de lo cultivado y compra la canoa anhelada. En medio de estos torbellinos de sucesos, la *voz* de José de Saú y el Tato surgen diferenciadas, enfrentadas a las voces del maestro. Don Roque y Violante son blancos. La representación de Violante es conclusiva: “De pronto sus ojos se iluminaron. . . . ¡Violante ! Alta, blanca, delicada, acaba de salir por la entornada puerta, cubierta su negra cabellera por la mantilla andaluza blanca” (435). Mientras que José de Saú y Tota poseen estas voces:

TOTA. Bueno, maistro [...] *na* se pierde con probá. (434)

---

<sup>7</sup> “Hereque” es una enfermedad que sufren algunas plantas, sobre todo las de plátano. Se caracteriza por producir un amarillamiento excesivo de las hojas internas y, poco a poco, el follaje afectado se marchita se dobla, y queda adherido a la planta.

TOTA. La p...!, compae Saú ; ya me voy a zampá e cabeza casa el tuerto. Mire el mujerío y la cantidad ‘e pazguato que suben a rezá. (435)  
 JOSÉ DE SAÚ. Es un norte pasajero... mi conuco sigue echando p’arriba p’arriba... ¿A quién se le ocurre sembrá en noviembre?... ¡Flojazos! Pa’ Caracas huyéndole a la tierra, al trabajo. (436)

Mientras el Tota elide “r” y “d” finales, trastoca palabras, José de Saú va del descuido a la aceptabilidad, a la propiedad. La mayoría de las veces, se manifiesta respetando la estandaridad de la lengua y no se diferencia de Violante y su padre:

DON ROQUE. Muy buenas noches, muchacho. ¿Cómo anda la siembra? (437)  
 JOSÉ DE SAÚ. Don Roque, cuando coseche, no sólo le pagaré ese piquito... tal vez le compre el ranchito aquel suyo, el del cerro. . . . (437)

Don Roque también se acerca a la voz de José de Saú: “¡No me digas, m’ hijo! ya tú sabes que ésta es tu casa. . .” (437). Aquí se diferencia Juan Pablo Sojo de otros autores. De una u otra forma, está haciendo consciente la posibilidad y la certeza de que nos desplazamos entre varios “registros”, todos doblegados a las necesidades situacionales. Todos convivimos y actuamos en ellos, sus defectos y virtudes también nos pertenecen. Pero también pone de relieve que el imaginario del negro se ha constituido desde la negación y las valoraciones hechas por el blanco, por tanto, desde la infravaloración de unos frente a los otros.

Ahora bien, esto no elimina la diferenciación ni el enfrentamiento. No es propiamente desde la voz que se marca la otra orilla en este mundo ficcional. Ésta aparece, ya no por la vía sonora, sino de la huella gráfica: José de Saú compra su ansiada canoa y la denomina igual que la hija de Don Roque. Pero en lugar de escribir “Violante” escribe “Biolante” y es allí donde surge, entonces, la “alteridad”. Violante, al ver su nombre mal escrito (al momento de acompañar a su padre a comprar la canoa), se ofende. Como si su nombre la contuviera como persona, Violante no puede sino sentirse agredida. José de Saú cuenta la impresión que esto le causó a la muchacha, su indignación y desconcierto frente a esa “B” de “burro” que usurpa su nombre producto de la voz de José de Saú, siempre en el fondo, distinta, otra:

—Veinte pesos solamente quiso aflojar el tacaño... Ya no podría manejar la palanca... Y ella dijo indignada: ¡Qué horror, papaíto! le pusieron una “B” de burro a mi nombre!... ¡Una B de Burro!  
 Y el mundo le comenzó a dar vueltas. . . . (441)

¿No es acaso una “violación” este propósito de homologación, de encuentro y de fusión por parte de José de Saú? La indignación que Violante recibe ante el calco de

su nombre aguijonea el alma del campesino. José de Saú pierde la cosecha, pierde la canoa y pierde, finalmente, la ilusión amorosa. Juan Pablo Sojo reconoce, así, las distancias que todavía median entre los sujetos y pone en primer plano el inocente anhelo del *subalterno* a ser reconocido y liberado desde el exterior. También nos anuncia los obstáculos que encuentra el sujeto periférico (e iletrado) para pasar a la centralidad-letrada, que no tolera las diferencias y ni los equívocos. La estadía en la periferia se vuelve, para José de Saú, absoluta.

El cuento “Llueve sobre el mar” (1939), de Gustavo Díaz Solís, puede establecer cierto paralelismo con el cuento anterior. Al igual que en “Hereque”, el personaje central es un negro pobre. De igual manera, aparece el tema de los deseos *prohibidos*: en “Hereque”, José de Saú se enamora de la hija del hombre más poderoso del pueblo (poder económico); en “Llueve sobre el mar”, José Kalasán desea la hija del jefe civil (poder político). Pero, explícitamente en este cuento, la palabra “palabras” se muestra central para la diégesis: “Las palabras vibran, laten en su cerebro. Caen lentas como gotas en su sangre” (475). Con la palabra inundando la diégesis, la *voz* del personaje central navega de la “impropiedad” a la “propiedad”, sin disparador “causal” aparente a no ser el hecho mismo de la desigualdad social como responsable de tales diferencias:

—Guá, vale. ¿Y esde cuando tá usted por aquí? (469)

—Caray, mi hermano, tá muy temprano p̄a eso. Pero viniendo de usted, ¡venga el palito! (469)

José Kalasán también realiza síncope, apócope, elide y traslada segmentos de su habla. Del mismo modo, el flujo de su consciencia está homologado con su habla: “Soy un negro caliente y la culebra que pica y mata no me hace ná. Simangal lo dice y es la verdá” (478). Además, si se confrontan las voces de unos y otros, mientras José Kalasán dice: “¡A mí me pueden registrá!” (470). Otros personajes dicen: “Vamos a llamar a Simangal” (476); “Bueno, pues, ¡vámonos todo el mundo que voy a cerrar” (472).

Así como la *voz* de José de Saú muestra a la frustración y resignación de su situación, la aceptación pasiva de la derrota (amorosa y económica); en José Kalasán la definición de su “diferencialidad” sonora lo eleva por caminos más audaces. La *voz* se le afirma desde su interior, se le instala como una sombra nítida que lo dirige y acecha en perpetua contradicción. Por otro lado titubea, vacila, recorta:

—A mí no me hace nada la culebra. La culebra que pica y mata. Simangal lo digo. ¡Yo soy el negro José Kalasán! (477)

—Soy un negro caliente y la culebra que pica y mata no me hace ná. (478)

Desde nuestra percepción, parecería plausible admitir que existe la *tendencia* de presentar al negro como personaje más *propenso* a cometer estas *alteraciones*. En cierto modo, esto ya había sido demostrado por un trabajo de Carolina Álvarez:

En 120 trabajos literarios de autores hispanoamericanos (siglos XIX y XX). Lipski (1985) encontró que la pérdida de la (r) se atribuye a hablantes negros en un 25% de los trabajos, a indio un 7%, a blancos pobres 7%, y en ningún trabajo a hablantes blancos de clase media. El intercambio entre (r) y (l) se les asigna a hablantes negros a 33%, a indios en un 10%, a blancos pobres 33% y en ningún trabajo se le atribuye este fenómeno a hablantes blancos de clase media. En cuanto a la elisión de (s), Lipski encontró que este fenómeno se le atribuye a los negros en un 40%, a indígenas en un 13%, a hablantes de clase baja 25% y a la clase media blanca, sólo un 0,4%. (327)

El estudio de Álvarez culmina las investigaciones de John Lipski y comprueba –en el caso venezolano– cómo se representa el habla de los personajes negros en nuestra narrativa. A esa elección y presencia sonoras en la escritura, la cual se asigna, exclusivamente, al negro, Lipski la denomina “fonética negra”. Nosotros hemos optado más bien por la denominación de *voz*, puesto que creemos que la existencia sonora está siempre muy ligada a otros elementos definitorios. Es decir, para nosotros la concepción de la *voz* está conectada con otros *pre*-juicios socio-culturales (y, finalmente, ideológicos). Debemos suponer, además, que este modelo sonoro impuesto a este personaje durante las primeras décadas del siglo XX tiene sus raíces en juicios anteriores. Uno de ellos corresponde a las llamadas “teorías africanistas”. A través de ellas se ha querido imponer la premisa de que los cambios y alteraciones dialectales del español en muchas zonas de América se deben al contacto con los nativos de África, quienes, por su bajo “nivel cultural”, no tuvieron otro aporte que ofrecer. No obstante, se hace perentorio reaccionar a estas interpretaciones. Los fenómenos de neutralización de las líquidas, por ejemplo, son frecuentes en países latinoamericanos en los que el negro no es un componente étnico significativo. Por tanto, resulta contradictorio asignarles a los descendientes africanos la responsabilidad de un fenómeno dialectal que ni siquiera se presenta en el español hablado en África y que, además también se dan en gran parte de España y la Islas Canarias (Lipski, *Contacto* 103). Así, tal como lo ha demostrado Lipski en su trabajo de 1988, muchas de estas “alteraciones” han sido producidas por procesos fonológicos internos de la lengua misma.

No obstante las anteriores puntualizaciones, las “fronteras” demarcadas para el negro como personaje no son de ningún modo recientes. La concepción ideológica del negro como un nuevo componente social, ya se localiza en obras del Siglo de Oro español. En ellas, el esclavo negro y su habla tuvo la atención de escritores como Lope de Vega, Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz en algunas de sus obras teatrales. Lo

curioso de este interés era que estaba dirigido sobre la forma de “hablar” del negro como personaje, pero no sobre sus creencias o costumbres. Es de suponer que estos escritores fungieron como modelos para los autores latinoamericanos, quienes seguirían esta manera de caracterizar al personaje negro.

Por otro lado, el ingreso de la representación del negro en el texto, su reconocimiento y atención tienen su marco legitimador en un “proyecto escriturario global” emprendido por los escritores venezolanos de las primeras décadas de este siglo. La inserción en el texto escrito de las actualizaciones lingüísticas sociales pasa por lo que López Ortega ha llamado el “desciframiento de lo desconocido” (72). Esto es, la narrativa venezolana, durante los umbrales del siglo XX, dedicó bastante de su esfuerzo en querer “descifrar” lo desconocido, lo distinto, todo aquello que de alguna manera significaba intentar entender por qué teníamos lo que teníamos y, en cierta medida, hasta dónde nos habían conducido tales aparejos culturales.

La penetración de la *voz* del personaje negro se produce bajo ese intento y con esta marca ideológica precedente. En el fondo, las dicotomías *civilización/barbarie*, *desarrollo/atraso*, *urbanidad/ruralidad* y *centro/periferia* guían el acceso, puesto que las voces de los negros son siempre componentes del segundo elemento de la oposición, luchando tenazmente por pertenecer a la primera. La idea de que había que “incorporarlos” al desarrollo, a la urbe, pasa necesariamente por hacerlos presentes en el concierto literario, esto es, en el imaginario de la convención literaria canonizada.

Propiciando otra vuelta de tuerca, la intención de incluir este *nudo ficcional* podría también ser interpretada como un esfuerzo de los escritores venezolanos por hacer incursionar a la oralidad y sus influencias en la escritura, tal como lo estudia Amy Naus Millay (15). Sin embargo, este esfuerzo queda oscurecido. En dicho caso, habría sido necesario asumir, también, otros conflictos gestados de las interacciones de estos grupos humanos, tales como los geográficos, los sociales, los culturales, los políticos o la transculturación. Habría sido necesario que se visibilizara hasta qué punto la oralidad modelaba el mundo ficcional mismo. Dos cuentos más pueden ilustrar, ahora, la evolución de este proyecto. Uno de estos cuentos es el de Arturo Croce, titulado “Un negro a la luz de la luna” (1947).

Ya desde la titulación se marca el discurso/texto en torno al sujeto poseedor de la palabra. Jesús Barlovento medita, sentado sobre una piedra sobre los acontecimientos que han rodeado su vida. Piensa para sí mismo, en medio de la noche, arropado por la luna. La *voz* se esparce por la tierra intenta atrapar toda su vida y toda su identidad. Jesús Barlovento, fugado del cuartel, regresa a su pueblo, a reencontrarse con sus recuerdos.

La piedra sobre la cual reposa su cuerpo incrementa su soledad. Jesús habla y su emisión no pretende más que asir un pasado, retornarse en este abandono: “Aquí trabajé hasta que sentí los callos duros como paraparas. El dueño me sacó el sudor por años... No adquirí un palmo de tierra ni puse una paja al rancho de la vieja, en el pueblo... Ahora soy un hombre diferente” (414).

Jesús Barlovento es negro no por la palabra que emite, sino por la historia que vive, son los acontecimientos que lo hacen diferente. En su *voz* no se desvanecen las *eses* ni hay carencia de /d/ o /r/ finales. No hay alteración morfológica que designe la desigualdad social. La dicción se hace texto en la regularidad de la corrección. La carencia no está marcada, entonces, en el cuerpo vocal. La separación está marcada en la vida y en los hechos que experimenta el personaje: “Yo vi que había razones muy justas. Pensé en las relaciones de los peones con la tierra. Creció tanto mi deseo que me puse a la cabeza de un grupo y pedí que nos dieran tierras para trabajar. Las tierras se extendían inmensas, anchas. Todas no estaban cultivadas. Eso fue todo lo que buscamos nada más...” (417).

A partir de entonces, se hace énfasis en otro elemento instalado como idiosincrático en todos los mundos ficcionales sobre el negro: la pobreza y los continuos fracasos. En ese sentido, el negro como personaje está condenado a sólo un tipo de desenlace: el desgraciado, fatídico y adverso. Esta forma de poner punto final a los mundos narrativos en que se introduce al negro como persona ficcional, tal como lo afirma Jameson (11), debe ser interpretada como una visión ideológica de la vida que el autor tiene sobre este sujeto social.

El otro cuento es “Pobre de solemnidad” (1962) de Gustavo Luis Carrera. En este cuento, los personajes, negros en su mayoría, emiten su *voz* dentro de la *voz* del narrador (discurso indirecto libre), y entre ellas no se establecen alejamientos formales. Engracia, Isidro, Félix, todos hablan en medio de la tragedia que supone ir a enterrar a Isidro, sin distinciones. Las voces no están, como generalmente ocurre, separadas en otro renglón e iniciadas por el guión que abre el diálogo. En este cuento, solo las marcas de las comillas alertan sobre su condición. Este procedimiento formal hace de las voces de los personajes un ritmo y un halo enlazados con todas las demás voces y posibilita, así, la cohabitación textual. En el cuento se va del hablar de un personaje al del otro, del narrar al decir, sin más obstáculos que la palabra destacada al principio y al final por las comillas. Pero todas son palabras “enteras”, pertenecientes a un habla común, en que la corrección o la incorrección pertenece a todos los usuarios de la palabra sin que parezca mediar ningún estigma étnico. El mundo ficcional de este cuento se desplaza en un constante contrapunteo vocal. Cada fonación se consigue con la otra a través de la inmediatez del espacio. La igualdad no sólo es aceptada en la forma sino también en su secuencialidad que destierra la oportunidad inmediata de pugna. “Pobre de solemnidad” explora, bellamente, la posibilidad de confluencia simultánea de todas las voces posibles, a través de la historia que narra. Sólo hay sonidos que necesitan ser escuchados y por ello se precipitan y se acumulan en la agilidad de sus ritmos.

Así, en todos los cuentos revisados, la *voz* pone en circulación toda una red significaciones que va desde la más particular (personas ficcionales intentando entender sus trayectorias vitales) hasta el riesgo supremo que alcanza el autor al enmarcarlos en diferencias y distancias. La voz adjudicada al negro como personaje padeció de la misma trampa cultural que otros ámbitos de su presencia. Algunos de nuestros escritores no

supieron más que ver el “defecto”, la “carencia” e invisibilizaron el esfuerzo por superar la mutilación.

Los diferentes tratamientos a las voces de los personajes ponen de manifiesto lo heterogéneo del fenómeno, la imposibilidad de acuerdos y de escucha, la visión divergente y amorfa del tratamiento a este sujeto histórico. Sin embargo, y a pesar de las marcas gráficas, no podemos menos que admitir que ella le proporciona a los cuentos una realidad particular. Lo que ocurre con la voz hacen que las palabras se alcen, animadas en la letra, proyectándose más allá del encierro y del límite del pliego. De este modo, se produce un proceso de *naturalización* socio-representacional, esto es, las marcas de representación del negro como persona ficcional han sido impuestas como inherentes y casi congénitas. La transportación del habla hacia lo escrito supone, siempre, una dolorosa pérdida. La escritura se presenta en esta aceptación suprema, en esta línea limitante, como un espacio en el cual la apariencia imperfecta de lo oral alardea de su poder sobre quien intenta obtener su vitalidad para transferirlo hacia la difícil representatividad en la palabra escrita.

### **El sincretismo: la regulación mágica-religiosa**

Dada la recurrencia en los autores de principios y mediados del siglo veinte, la representación de lo mágico/religioso se presenta como un componente esencial. Este marco socio-cultural se repite en los diversos mundos ficcionales con insistencia reveladora. El fenómeno religioso constituye una de las configuraciones simbólicas y un controlador conductual de los más avasallantes y envolventes de cuantos ha creado el ser humano para relacionarse entre sí e interpretar al mundo. La religión no sólo establece patrones y formas de interactuar en contextos y frente a situaciones determinadas, además proporciona una serie de regulaciones básicas que deciden el tipo de relación a la cual se debe someter su practicante. De este modo, el nudo religioso dirige, mantiene, identifica y controla ciertas estructuras necesarias para la cohesión del grupo que la asume.

Se calcula que millones de africanos fueron, literalmente, cazados en sus pueblos originarios. De ellos, las tres cuartas partes murieron, antes de alcanzar su destino final, debido a las condiciones infrahumanas en que la trata fue realizada. Para los sobrevivientes, la religión constituyó un salvoconducto cultural. Ellos tuvieron que enfrentar a la angustia y desesperanza de precipitarse a la vastedad de un océano, para algunos, nunca antes transitado, a unos hombres hostiles, a tierras jamás imaginadas. Al mismo tiempo, debieron aceptar la imposición de unas relaciones con lo sagrado muy en discrepancia con sus prácticas cotidianas. El papel de la Iglesia católica no fue menos que deplorable. Defendió la esclavización, ocultando, así, los mezquinos intereses económicos que la engendraron. Por ejemplo, en el Código de las Siete Partidas, promulgado por Alonso X entre 1250 y 1263, se encuentran las bases jurídicas que, a

posteriori, se aplicaron para justificar la esclavitud tanto de los indígenas como de los negros.

Todo ello debido a la necesidad de cohesionarlos dado que, en su mayoría, presentaban diferencias hondísimas en cuanto a organización, lengua, creencias y valores. Para los negros se inició una maniobra poderosa: acoger al catolicismo sin renunciar a las propias construcciones religiosas natales. El hombre trasplantado erigió, entonces, un aparato bivalente: por un lado que dejara satisfecho a los “amos” en tanto y en cuanto los hacía creer en la entera entrega del dominado al nuevo sistema de simbolizaciones, pero por el otro, que posibilitara la permanencia, la reminiscencia y la re-interpretación oculta de los valores ancestrales. El negro logra así, hacer del sincretismo (religioso, en este caso) una forma antropológicamente poderosa para actuar sobre su destino y para resolver su trance, hecho necesario y vital para la sobrevivencia. Las fiestas y los bailes constituyeron las manifestaciones privilegiadas de este proceso: festejar la existencia y la resistencia, el nuevo eje comunicacional; festejar a las nuevas deidades (disfraces inteligentes). Clamar por nuevas apariciones para no desterrar los lazos con la tierra separada por el abismo oceánico:

[En Venezuela] Las autoridades coloniales permitieron desde el siglo XVI a los esclavos ciertos días de fiesta y aún que tomasen parte, organizadamente, en rumbosos desfiles. Se trataba, no de complacer a los negros, sino de facilitarles la ilusión de cierto albedrío, cultivarles el sentimiento de que podían realizar sin trabas ciertas actividades propias. (Acosta Saignes 201)

Ciertamente, las religiones originarias africanas y el catolicismo tuvieron que converger en un mismo espacio simbólico, pero esto no supuso una convivencia sencilla ya que cada una proponía una visión del mundo diferente. A nuestro parecer, fueron estas fronteras en las que el catolicismo y las religiones africanas no hallaron la imposición del encuentro. Ello provocó el tránsito de la religiosidad hacia la magia. Así, para el africano, y dada la realidad a la cual tuvo que enfrentarse, estas fronteras se hicieron borrosas.

A pesar de lo anteriormente expresado, sí es importante apuntar un rasgo en que se diferencia la magia de la religión y en el que no han podido confluir: el carácter privado e individual de una y el carácter público y colectivo de la otra. Creemos que, aunque en el pensamiento del negro se lograron borrar muchas fronteras entre ambos fenómenos, este rasgo no logró ser diluido del todo.

En los cuentos revisados se puede detectar ciertas “representaciones” constructivas de ámbitos en los cuales lo “mágico/religioso” tiene un poder de incidencia determinante. A saber: en las ceremonias practicadas por los personajes y en ciertos acontecimientos “sobrenaturales” que los personajes padecen o crean para relacionarse o intervenir en la vida de los otros.

En el cuento “Mira la puerta y dice” (Manuel Trujillo, 1952) se narra la historia de un hombre viejo y negro, el cual, encerrado en su rancho, sigue como testigo de las otras muchas historias que el pueblo levanta sobre una historia verdadera. La fiesta en honor a San Juan se hace presente como alusión al inicio del proceso mágico-religioso y como trasfondo alucinante de la duda: “Lo que más inquieta a la gente –a la de cierta época– es la voz del Viejo. Comienza, como en estos días de la fiesta de San Juan, a deslizarse por el camino como una hormiga” (283).

En el caso de la historia del viejo, los habitantes del pueblo han hilvanado muchas otras fábulas, construidas a partir de lo que los otros han creído en torno a los acontecimientos. Cada uno entra a la historia desde la óptica propia, planteándose la inexistencia no de *una* historia, sino de *las* historias que cada cual construye libre, obligatoria y dubitativamente. Algunos dicen:

Él tampoco sale a tomar el sol. ¿Estará enfermo?

Yo sé cómo ocurrió –exclama la muchacha de párpados románticos– ellos estaban enamorados pero querían cometer una barbaridad. Entonces fueron a visitar al otro y se lo dijeron. El otro se enfureció. Ella se envenenó con cariaquito morado y unas hierbas. El otro, desesperado, se abrió el cuello con un cuchillo.

¿Y el viejo? ¿Vas a decirme que el viejo no hizo nada?

Bueno... Así me lo contaron. . . . (290)

La historia del viejo se desarrolla entre las otras historias, revolcadas en ellas y en la verdadera, oculta en la oscuridad de su rancho y el silencio de un gato. Como hemos expresado, las ceremonias o las festividades religiosas se ofrecen como un espacio privilegiado para asentar las prácticas mágicas. Pero de allí se desplazan hacia conflictos soterrados. En este cuento se hace a través de la fiesta en honor a San Juan Bautista:

— Oye. Vente conmigo. Vente a la fiesta de San Juan.

Ella saltó la risa, sus dientes blancos brillaron en la luz azul.

— ¡No juegue, negro! ¡Tú como que no conoces a Nicolás! (283)

Es a partir de ese momento cuando se instala la desgracia en la vida del ahora viejo y en su historia. Existe una relación directa con respecto a los sentimientos y las creencias religiosas, así como también a las posteriores desventuras padecidas por los personajes. Las fiestas religiosas se presentan como el escenario en el que las pasiones encuentran su activación y el contexto –o “pretexto” como lo llama Arturo Croce en su cuento “Un negro a luz de la luna”– se dirige hacia la verdadera creencia, la verdadera esencia del ser espiritual. Serán sus prácticas mágico/religiosas las que deforesten el cosmos de los personajes negros. Pareciera proponerse, además, que dichas prácticas sirven como máscaras de las reales intenciones: velar las fuentes de las creencias, las reales fuerzas

motivadoras que regulan y controlan las relaciones entre la naturaleza y los hombres, esconder las carencias de una cultura que insiste en lo primitivo como válvula cultural de comprensión. La fiesta, la religión y la magia se funden en una excitación, en un trance casi siempre, afrodisíaco. La magia y la religión se transforman en animismo para envolverlo todo y para dar sentido a todo. El viejo es “embrujado” por Nicolás a causa de la mujer en disputa. Él ha entrado en una relación prohibida: desear la mujer de otro. La mujer lo acepta y se consolida el desafío amoroso. Nicolás se venga del negro mandándole a colocar un “daño” con la Cúpira. Así el conflicto moral, de raíz cristiana (“no desearás la mujer de tu prójimo”) es trasladado al terreno de lo mágico:

—Hace una hora estuve con él. Y ahora contigo. Debe ser culpa de las mariposas.

Ya los dolores habían comenzado. El día anterior la Ñata le dio unas hierbas, una cruz de palma un líquido espeso y verde, un líquido amargo que revolvía el estómago. Pero fue inútil.

—Hijo, tú debes estar ensalmado —dijo la Ñata. Mejor encomiéndate al Señor (286).

Y aunque la Cúpira sólo es nombrada y aludida en el texto, cobra una fuerza impresionante, pues representa la causa del posterior desenlace fatal. Ella y su supuesto poder mágico, que influye en la vida humana, representan el puñal que corta la culpa y el deseo. Del problema moral se desplazan hacia el encuentro y la razón de lo mágico. Del mismo modo, ese proceso mágico tiene como vehículo trasmutador *un bojote* que, supuestamente, la Cúpira dejó frente la choza del ahora viejo:

—Y al bojote ¿No lo has visto?

No, él no lo había visto. Sintió un olor a pólvora, nada más que eso.

—¡Ay, hijo! Si te olió a pólvora te embromaste. Eso es cosa de la Cúpira. Los olores continuaron. Era como una serpiente, como muchas serpientes que le andaban por las entrañas. Como los golpes de los tambores, infatigables, como las mariposas, allá abajo, en el pueblo. Cuando ella se enteró dejó de ir. El gato sabe esto, pero la gente lo ignora. (287)

Los tipos de magia, según su forma de afectar a los destinatarios, se pueden definir en: magia por principio de analogía y magia por principio de contagio. La primera se basa en que se puede obtener el efecto deseado acudiendo a la imitación del hecho original. Su principio es que lo semejante conduce hacia lo semejante. La segunda se conduce como un auxiliar de la primera y hasta del fenómeno religioso mismo. Funciona sobre la base de que se puede obtener el efecto deseado (el bien o el mal) a través de un efecto contagioso, una especie de absorción, y para lo cual el practicante se puede valer de

cualquier recurso a su disposición. En los cuentos comentados, no hay preferencia por uno u otro tipo de proceso mágico/religioso. Ambos son presentados como formas de combate que los personajes emprenden en contra de las adversidades del entorno (físico y humano).

En “Mira la puerta y dice”, por ejemplo, nos encontramos con el segundo tipo de proceso. El ahora viejo padeció un “mal” diseñado por la Cúpira, una enfermedad transmitida por un “bojote” que sólo el olor de la pólvora denunció. Seleccionar este tipo de hecho mágico/religioso se debe a que ambos fenómenos construyen su conexión a través del baile en honor de San Juan. Éste se presenta como el iniciador del atosigamiento de Nicolás. El transgresor –viejo y solitario ahora– sufre los estragos del “daño”, la Ñata intenta salvarlo con sus escasos conocimientos, pero Cúpira demuestra su mayor dominio sobre el bien y el mal. La mujer por quien se arriesgó, al final, lo abandona. El desenlace deseado se logra a través del embrujo:

Ella dejó de ir y los dolores llegaron a la cabeza y la cubrieron de fiebre.  
La Ñata se cansó de machacar hierbas y de traerle el líquido verde.  
—Hijo, si estás ensalmado procura salvar el alma. (287)

Este personaje negro queda sumergido en las historias inciertas, en las oposiciones que unas y otras sugieren. Sólo él y el gato pueden decidir la verdadera. Lo mágico/religioso –desde San Juan hasta el “bojote”– emparenta los opuestos: el bien y el mal se reducen en el mismo conflicto. La desgracia del viejo es un proceso que va de la iglesia a la calle, al irresoluble encuentro de lo sagrado y lo profano como un mismo vector que minimiza al personaje.

En “Llueve sobre el mar” de Gustavo Díaz Solís (1973) se narra otro infortunado desenlace: el del negro José Kalasán. Este personaje vive tranquila y placenteramente de su trabajo como peón en una hacienda de caña. En las noches, luego de la jornada diaria, se reúne con otros hombres en el bar del pueblo a jugar y conversar. Sin embargo, la vida le cambiará a consecuencia de la mordedura de una serpiente que lo introduce en un trance mágico. La serpiente retorna como símbolo religioso de la maldad, del enturbiamiento de la razón, como la causa de la fractura de las reglas. Así como en “Mira la puerta y dice” la vida del personaje se divide en un antes y un después a causa de los efectos de los actos mágico/religiosos. El trance mágico posee una fuerza tal que convierte en péndulo al héroe. Su vida oscila peligrosamente. El trance siempre transforma al personaje en algo distinto de lo que era originariamente. Lo enfrenta a una realidad hasta ahora no explorada y casi proscrita. Lo conduce a un espacio en el cual el silencio, la soledad, la ausencia de sonoridades y la muerte surgen como consecuencias de la mutación. El desenlace es el castigo por la poca disposición a no ceder ante la manipulación moral y religiosa. En José Kalasán, la mordedura de la serpiente inicia el recorrido hacia la separación (en el cuento anterior lo fue un santo en representación de la confluencia de lo pagano y lo sagrado). José queda

sumido en la soledad de sus pensamientos y deseos, todos pecaminosos y lascivos. La tragedia se proyecta ya que José, convencido de su inmortalidad o del poder que la serpiente le ha transmitido, ansía el orden prohibido, como peón y como negro: la hija del comisario. El adjetivo “mágico” se convierte en sustantivo a partir de la mordedura. En medio de su agonía, el brujo o curandero del pueblo (Simangal) afirma que José no morirá y le envía su sombrero como objeto “contagiado” y “contagioso”, capaz de transferirle la necesaria curación (p, 476). A partir de entonces, comienza José Kalasán a sentir la fuerza de la posesión, el convencimiento de su fortaleza y la extensión en su potencia.

El personaje de Simangal desempeña un papel fundamental en esta transformación. Él, del mismo modo que la Cúpira, no posee representación corporal en el texto. Sobre él sólo se obtienen referencias de sus facultades, señalamientos de sus poderes. Simangal y la Cúpira existen en ambos cuentos debido a la fuerza y anchura de sus actos, de compartir el lugar en donde la magia y la religión dejan de oponerse y se integran bajo dominio de las necesidades humanas.

De esta manera, Simangal, al igual que la Cúpira, se presenta como un ser misterioso. El ser diferente. El dios terrenal cuyo nombre no debe pronunciarse. Él lo sabe todo, lo resuelve todo y bajo sus designios, los hombres apuestan sus vidas. Simangal envía su *sombrero* —como la Cúpira el *bojote*— como propagación de su cuerpo y aunque con propósitos opuestos, ambas funcionan como interventoras en la vida de los personajes. Simangal y Cúpira se alimentan de sus propios misterios.

Simangal y la Cúpira vuelven a presentar una isotopía fundamental: a la religión y a la magia se las acepta, se cree en ellas sin interrogantes. Los creyentes toman como verdadero todo lo que de allí se desprende. Simangal y la Cúpira, quizá, obtienen más poder no tanto por sus cualidades propias, sino por el concedido a través de la fe de los otros. Ellos pretenden ejercer la misma fuerza ancestral que los mantiene unidos con lo sobrenatural. Ellos no son ni buenos ni malos. Son eso que su contacto con lo terrenal y con lo divino ha hecho de ellos. Esta forma de entender los poderes hace que Cúpira y Simangal puedan ser admitidos como miembros de su comunidad y a la vez como seres especiales. Ninguno es juzgado por sus acciones. Sus actos no pueden ser valorados moralmente. Son simples productos de la relación que los demás mantienen con ellos. En la relación mágico/religiosa, el bien y el mal no están colocados en ejes verticales sino horizontales y los seres se desplazan de un lado a otro, actuando desde la fecundidad que estas posibilidades les brindan. La horizontalidad conjuga, atrae y homogeneiza los sistemas de acciones cometidas por los personajes. A pesar del tipo de acto y de su finalidad, magia y religión se funden. Se vuelven lo que son: sólo memoria para representarse a través de la rebelión originaria.

Todo lo anterior nos conduce a encontrar en la representación del negro como persona ficcional cierta actitud *acrática* frente a las fuerzas (sean éstas naturales o sociales) del mundo con el cual interactúan. El negro, como persona ficcional, conoce sus *limitaciones*, pero aún cuando intenta traspasarlas, no posee el suficiente equipamiento

moral que le permita superar los obstáculos impuestos, mucho menos procurar alcanzar norma moral alguna que lo conduzca a su redención.

En un cuento breve de Julio Garmendia, “Eladia” (1951), estamos en presencia de un interesante proceso de transformación y velamiento en la conjugación de magia y religiosidad. En “Eladia” encontramos la historia de otra negra pobre (y fea) que trabaja como sirvienta en una casa de la capital. Eladia vive en una completa mudez. No tiene palabras con que entrar al mundo y, más que vivir, transita como una sombra despojada de toda posibilidad de afirmación. Vive del silencio y dentro del silencio. Se interpreta desde la vergüenza que ella supone, inspira. El único elemento verbal con el cual, de vez en cuando, osa salir al entorno, repetido como oración desconocida, lo constituyen las palabras “me pesa, me pesa”. ¿Qué le pesa a Eladia? ¿Qué falta tan significativa pudo cometer que la haga repetir las sin sosiego, como un acto de contrición infinita? Estas mismas interrogantes se las hace la señora de la casa ante el reiterado acto de atrición de Eladia. Pero eso, en Eladia, surge envuelto en el enigma. Ella conjuga toda la ignorancia, todo el abandono material al cual se ve sometido el negro en la ciudad. Pero, además, también muestra el despojo de la conciencia liberadora mágico/ religiosa y en su lugar se instauran los valores punitivos cristianos. Como ya hemos esbozado, para el imaginario del negro, la religión y la magia son fenómenos con los cuales vive, goza y sufre. Los utiliza a su antojo y de ellos obtiene felicidad o desgracia, según sus necesidades. En “Eladia” sólo el matiz punitivo sobrevive a la ciudad, quien la enfrenta con sus miedos y debilidades. Lo que aumenta la separación de Eladia, es decir, su intensa periferia, está oculto en el relato, por lo cual, para el lector es desconocido. Lo único que el narrador ofrece es esa reiterada autoculpabilidad expresada en su permanente “me pesa”. Ella no se enfrenta con sus consecuencias, ni la transgresión pretende ser paliada con la magia, pues la ciudad es muy poca licenciosa al respecto y no supone el mejor contexto en donde pueda hacerse presente.

Sospechamos que en la religiosidad de Eladia se encuentra la imposibilidad de llevar su catolicismo hacia la magia y remediar el conflicto que supone poseer una fe que no le aminora sus incompreensiones sobre el mundo y de la cual no participa realmente su insignificancia terrenal. Así, si en “Mira la puerta y dice” y en “Llueve sobre el mar” lo religioso transita hacia lo mágico como producto de la necesaria conducción y resolución de un conflicto, provocando la liberación final del personaje –con su muerte–, en “Eladia” el conflicto queda prisionero de sus miedos e incapacidades de liberación. Casi al final del cuento se presencia la transformación del personaje: Eladia pide permiso a la señora a la cual sirve para ir a visitar a un pariente enfermo. No regresa por mucho tiempo, y cuando lo hace viene con una niña negrita en brazos a solicitar de nuevo su trabajo. De esta manera, hasta su posible revelación –la maternidad, que significaría al menos un poco de participación voluntaria en su destino– no es apreciada por el lector. Ese período no está dentro de la narración de manera explícita. Es un breve vacío narrativo. Así, la transformación de Eladia como madre también es realizada a través del silencio.

Eladia, con “un nuevo brillo en sus ojos” es aceptada otra vez en casa e inicia el proceso de traslado de su culpa a la hija, a quien, tomándole de las pequeñas manos, le hace dar golpecitos en el pecho y repetir el dolor desconocido:

A veces cogía con su fuerte mano de lavandera la manita apretada de la criatura, la hacía ir y venir sobre el pecho, al mismo tiempo que iba diciendo, con los ojos sonreídos fijos en los ojos de la niña:  
—¡Me pesa! ¡Me pesa! ... ¡Diga! (390).

Hace ya algunos años, Orlando Araujo dijo que “Eladia”, como cuento, no le convencía y eso se lo achacaba a su débil construcción de la verosimilitud narrativa (307). Pero “Eladia” no convence no sólo por ser un tema raro en la narrativa de Julio Garmendia – precisamente si por algo se caracterizó él fue por tratar temas “raros”–, sino más bien porque es un mundo ficcional que no es nada generoso desde el punto de vista de su horizonte de expectativas. No le ofrece al lector ningún asidero interpretativo para evaluar y considerar su construcción ficcional. Y no es porque no se puedan buscar, es que no las tiene. La parquedad como grata propiedad discursiva del escritor olvida, de alguna manera, la necesaria labor de fomento de rastros con los que entrar y dialogar con la obra.

## Conclusiones

El negro, como persona ficcional en la narrativa corta venezolana, debe ser visto a través de su interconexión de los diferentes contextos. Existió la tendencia en nuestros escritores de principios y mediados del siglo veinte a proponer una imagen concebida a través de ciertos “nudos”, como si estos fueran huellas para darle representación al personaje. La recurrencia en estos aspectos hace suponer en la creencia de la pertenencia antropológica de estas marcas al personaje en cuestión. En estos mundos ficcionales, los “nudos” no liberan al personaje, no lo convierten en su explicación, más bien funcionan como huellas fosilizadas.

Todo parece indicar que el origen de esta empresa puede localizarse en la etapa de conformación de la cultura e intelectualidad del criollo; el cual a pesar de querer mantener los vínculos con la cultura de la metrópoli, tenía que justificar sus ansias de autodeterminación en estas tierras. Para ello, las culturas afrovenezolanas e indígenas les sirvieron como soporte y excusa, tomando y reconociendo de ellas sólo aquellos aportes que no amenazaran su poder y hegemonía cultural y simbólica.

La *voz*, como un “nudo” para la construcción del mundo ficcional, supone mucho más que las palabras pronunciadas. Los negros de estos cuentos oscilan entre una *voz* “mítica” (que los conduce a su origen y los coloca en un mundo distanciado y misterioso) hasta una *voz* compartida con los otros. La alteridad, como sentimiento,

conciencia y particularización de la ruptura con el prójimo, logra su cometido no sin antes ser combatida. Esta “alteridad” consigue, por ejemplo, visibilidad en una de las denominaciones que una de las tantas tablas de castas que circularon durante la colonia: el cruce denominado “no te entiendo”. Las “faltas” o desviaciones de la lengua *estándar* instalan las distancias. Podríamos suponer y leer también todas esas alteraciones como parte de la historia medio contada. La voz del personaje negro entra al texto “señalada con el dedo”. La “interferencia” lingüística supone una tragedia para el personaje, pues lejos está de ser “reconocido” en el concierto vocal que impone esta tierra.

Los “nudos” socioculturales asignados al negro son factores pertenecientes a la cultura global del país. El baile, el canto y lo religioso resuelto en la magia son, estructuralmente hablando, constructos simbólicos que yacen en todos los venezolanos, pero al negro se le asocia con apetencias riesgosas siempre corporales. El negro es ficcionalizado como un sujeto regulado por sus propensiones más primitivas. El sexo, la condena, el rito, el cuerpo, la relación con la naturaleza, todo parece necesario e impredecible. Las dualidades cuerpo-espíritu, razón-instinto, civilización-barbarie, hombre-animal, etc., permanecen en una lucha insaciable en el imaginario de muchos escritores de dicha época.

La “experiencia interior” que se nos muestra del negro como persona ficcional está construida desde una ventana heterónoma que hace pocos esfuerzos por aproximarse al *prójimo*. Un prójimo que debe ser otro, pero en el caso de las culturas de nuestra Latinoamérica, también uno mismo.

#### OBRAS CITADAS

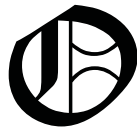
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la cultura occidental*. México. Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Acosta Saignes, Miguel. *Ideas de los esclavos negros en Venezuela*. Caracas: Talleres Gráficos del Congreso de la República, 1986.
- Álvarez, Carolina. “Estereotipo socio-lingüístico del negro en cuatro novelas venezolanas”. *Venezuela: Fin de siglo*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1993. 327-334.
- Araujo, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila editores, 1988.
- Bueno, Salvador, ed. *Cuentos negristas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 2003.
- Croce, Arturo. “Un negro a la luz de la luna”. Bueno 414-431.
- Davis, Lennard. *Resistirse a la novela. Novelas para resistir*. Madrid: Debate. 2002.
- Díaz Solís, Gustavo. “Llueve sobre el mar”. Bueno 468-481.
- Dolezel, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arcos Libros, 1999.
- Frías, Carlos Eduardo. “El Jazz de los siete negros”. *Fantoches* 8-9. Caracas, 5 de septiembre de 1928: 267.
- Garmendía, Julio. “Eladia”. Bueno 387-390.

- Jameson, Fredric. *El realismo y la novela providencial*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. 1-41.
- Lipski, Juan M. *La discontinuidad fonética como criterio dialectológico*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988.
- — —. *Contacto hispanoafriano: el español ecuatoguineano y su importancia para la dialectología africana*. México: Anuario de Letras, 1985. 98-130.
- López Ortega, Antonio. “Dos fronteras del espacio literario en Venezuela”. *Revista de Literatura Hispanoamericana* 33 (1996). 71-76.
- Mannix, Daniel P., y M. Cowley. *Historia de la trata de negros*. Madrid: Libro de Bolsillo. Alianza Editores, 1970.
- Millay, Amy N. *Voices from the Fuente Viva: The Effect of Orality in Twentieth-Century Spanish American Narrative*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
- Senghor, Léopold Sédar. *Libertad, negritud y humanismo*. Trad. Julián Marcos. Madrid: Tecno, 1970.
- Sojo, Juan Pablo. “Herenque”. *Bueno* 432-441.
- Trujillo, Manuel. “Mira la puerta y dice”. *El cuento venezolano en El Nacional. Premios del concurso anual 1943-1973*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1973. 282-291.
- Tucci Carneiro, Maria Luiza. “A Educação como arma”. *Axé. São Paulo de Perfil* 16 (1996): 45-52.

# Writing Africans Out of the Racial Hierarchy: Anti-African Sentiment in Post-Revolutionary Mexico

*Galadriel Mebera Gerardo*

Youngstown State University



Over the past two decades scholars have examined Mexican racial ideology in the late 19th and early 20th centuries. They have paid particular attention to the positivist ideas propagated by Porfirio Diaz's *científicos* in the late 19th century and the creation of the seemingly nationalist, anti-imperialist concept of *mestizaje* most associated with post-revolutionary scholars in the early to mid 20th century (Castro, Hedrick, and Minna Stern). Most studies focus on the inaccurate, racist portrayal of indigenous people by the Mexican nationalist intellectuals of this era. They often note the influence of U.S. and European scientific racism, particularly Social Darwinism, on Mexicans in the late 19<sup>th</sup> and early 20th centuries. They rarely emphasize the absence of Africans in Mexican intellectuals' discussions of race, however. The absence or near absence of Africans in early- to mid-20th century Mexican discussions of race indicates as much about the attitudes of Mexican scholars as their emphasis on the indigenous past. Likewise, excluding Africans from the Mexican racial narrative was as significant to the creation of Mexican national identity as Mexican scholars' depictions of native peoples. Mexican intellectuals "whitened" the imagined Mexican, simultaneously writing Africans out of Mexico's history while challenging North Atlantic<sup>1</sup> ideas about race and racial supremacy by promoting the mixing of European and indigenous peoples, offering what they believed was a distinct, nationalist vision of the racial hierarchy.

This article concentrates on three Mexican scholars and their discussions of Africans (or, in some cases, lack thereof) in their most significant essays. The first two—Jose Vasconcelos and Manuel Gamio—emerged among Mexico's most important intellectuals of the revolutionary period. The third—Octavio Paz—became Mexico's most influential literary figure a generation later. While he criticized many of the previous generation's ideas, he embraced aspects of Gamio and Vasconcelos's arguments. Moreover, in *The Labyrinth of Solitude*, widely considered the definitive work on Mexican character, Paz continued both the trend of integrating indigenous people as

---

<sup>1</sup> I borrow the term "North Atlantic" from Nancy P. Appelbaum et al (2003) to refer to ideas emanating from the United States and Europe.

a means of ultimately eliminating them, and of “lightening” Mexico’s racial stock by avoiding acknowledging the presence of people of African descent in Mexico’s population and history.

This study consciously focuses on three individuals who at various times in their lives worked for branches of the Mexican government (usually educational) and in some cases even founded government institutions based on their ideas. Despite their anti-imperialist, nationalist mentalities, all three spent periods of time living in the United States, often seeking refuge when their ideas fell out of favor with their own government. Both their experiences in the U.S. and the influence of North Atlantic ideas on their educations are significant for understanding each of these men’s assertions about race, and particularly their decision to render invisible Afro-Mexicans by writing them out of treatises on Mexico’s future. In contrast to the *científicos* who worked during the *Porfiriato*, these 20th century Mexican intellectuals considered themselves nationalists and intended their visions of the Mexican people’s future to counter the white supremacist ideology supported by Social Darwinism and embraced by U.S. intellectuals. Yet in ignoring the historical presence of Africans throughout Mexican history, Mexican intellectuals reified the North Atlantic vision of a racial hierarchy with Anglo-Europeans and Anglo-Americans at the top and Africans and indigenous Americans at the bottom. Many recent scholars have pointed out the racism inherent to the concept of *mestizaje*.<sup>2</sup> However, these critiques have focused on Mexican intellectuals’ treatment of indigenous people. Emphasizing the exclusion of Africans from the racial narratives underlines the nuances of Mexican racism in the first half of the 20th century. It also suggests how firmly entrenched North Atlantic ideas about race had become in Mexico by the 20th century.

### Anti-African Sentiment

The history of Africans in Mexico spans as far back as the history of Europeans there. Africans took part in the conquest of Mexico and were present throughout the colonial period. Often they held significant intermediary roles as overseers, skilled craftsmen, and merchants. Both free and enslaved Africans could be found in colonial Mexico. As the colonial period progressed, Spaniards imported more African slaves to work as unskilled laborers in the semi-tropical sugar-producing regions around Veracruz, Acapulco, and parts of Guerrero and Oaxaca. Because more male than female slaves were imported, interracial unions regularly occurred in the colonial period, particularly between indigenous women and African men. As a result of the decline of slavery combined with racial mixing, by the time of independence only a small portion

---

<sup>2</sup> In addition to the authors listed above, see Alan Knight (1990) and Marilyn Grace Miller (2004).

of Mexico's population was considered "black," although a significant portion of the mixed-race population likely had some African heritage (Meyer 164-6).

Prejudice against people of African descent had a long history in Mexico and Latin America in general, but gained new strength in the late 19<sup>th</sup> century. In the period between 1880 and 1930 an export dominated economy emerged and prevailed throughout Latin America. The regimes that corresponded with the lucrative export economies were responsive to the small population that controlled export money, and no longer had to give lip service to the concerns of common people, especially common people of color, in the way they had during the independence period (Andrews 118). Just as the Latin American elite exported raw materials en masse during this period, it also imported ideas from the North Atlantic countries that justified the subjugation of indigenous and African peoples in new ways. The pseudo-scientific racism in vogue in the United States and Europe came to dominate Latin American thought and policy in the second half of the 19<sup>th</sup> century. In Mexico positivism, the belief "societies were evolving toward a final stage marked by a scientific outlook" (Trillo 1164), became particularly influential, and paired with pre-existing negative views of indigenous people and people of African descent served to further marginalize these two groups.

In the late 19<sup>th</sup> century Mexican intellectuals enthusiastically responded to the vogue of scientific racism in Europe and the United States. This treatise, most associated with Herbert Spencer and Social Darwinism, held that Anglo-Saxons dominated the globe, enjoyed the greatest prosperity, and had reached the highest level of technological, scientific, artistic, and philosophical "progress" because they were racially superior. Their very success and global domination was viewed as proof of their biologically determined supremacy. Poorer nations, colonial possessions, and "undeveloped" countries were depicted as weak as a result of their inferior racial makeup. Within this framework a complex racial hierarchy existed with northern and western Europeans at the top, followed by southern and eastern Europeans, West Asians, East and Southeast Asians, Native Americans, and people of African descent (although the exact order of the non-European groups sometimes changed depending on the so-called philosopher/scientist.)

Late 19<sup>th</sup> century Mexican intellectuals jealously regarded the seemingly homogenous populations of the United States and Europe. They associated their whiteness with modernity, and modernity with economic success and political power, and aspired to imitate the "modernization" and "progress" of these countries by whitening their own populations. Whitening and by extension modernizing their countries required bringing in more Europeans through immigration and diluting any pre-existing indigenous and African blood. Intellectuals across Latin America adopted Social Darwinism and scientific racism as weapons to fight the lagging progress of their nations (Andrews 118). In Mexico these intellectuals were known as *científicos*, and many were employed by the dictator Porfirio Díaz. Díaz's *científicos* blamed Mexico's problems on the supposed inferiority of indigenous people (Dawson 330; Weise 753). Their ideas

became policy during the *Porfiriato* as indigenous people were pushed to the margins of society and in some cases became victims of genocidal policy.

Mexico was not unique in adopting North Atlantic racial ideologies. From the late 19th through the early 20th century intellectuals throughout Latin America wrestled with them. Diaz's *científicos* were not unusual in accepting and even expanding upon racist Euro-American constructs of race. Domingo Faustino Sarmiento, for example, wrote extensively on what he saw as the lamentable racial makeup of his country, Argentina. He not only complained about indigenous people and Africans, the two groups that he saw as the greatest polluters of the Argentine nation, but also of Argentina's Spanish heritage, which he believed to be inferior to Northern and Western European stock. His ideas tangibly shaped the modern Argentine nation. Under his presidency and those that followed it Argentina was "whitened" through a massive campaign to encourage European immigration and as a result of the Argentine army's near annihilation of the indigenous population during the final conquest of the desert (Helg).

### **New Treatises on Race in Latin America**

With the onset of worldwide economic depression in 1929 the Latin American export-based economies sank, and with them the elitist regimes that emphasized whitening (Andrews 151, 157). Political instability was replaced by the rise of populist regimes, which emphasized the shared class interest of common people regardless of their race (Andrews 157). The racial ideologies proposed by Gamio, Vasconcelos and Paz were not part of a uniquely Mexican phenomenon. They were part of a larger ideological movement in Latin America known as racial democracy that emerged primarily during the 1930s. Accompanying the populist regimes that rose to power and particularly inspired by the nationalism of the revolutions that occurred in Cuba, Brazil, and Mexico, racial democracy attempted to impart the egalitarian ideals influencing politics on society as well. At its core, racial democracy proposed a kind of color blindness. Beyond that, however, it also preached that the diversity of Latin American countries made them stronger rather than weaker. The exact ideologies varied somewhat by country. Brazilian racial democracy emphasized the positive elements of the African population, while in Mexico it focused on the triumphs of indigenous civilizations, for example (Holt xi). Throughout Latin America, however, new racial treatises preached that racial mixing would contribute to a new and superior race.

This attempt to upset North Atlantic racial ideologies occurred somewhat earlier in Mexico than elsewhere because of the political and economic tumult caused by the onset of the Mexican Revolution in 1910. The Mexican Revolution ushered in a new way of thinking about the nation in Mexico, as well as new ways of thinking about what it meant to be Mexican. Within the North Atlantic white supremacist framework,

Mexicans had no hope of arguing for decent standing (let alone supremacy), descended largely from one of the European groups deemed less evolved and two of the groups at the bottom of the hierarchy. Furthermore, attempts at encouraging European immigrants had proven unsuccessful and despite the anti-Indian policies of the *Porfiriato* indigenous and mixed race people continued to comprise the majority of Mexico's population. This realization as well as the nationalism inspired by the Mexican revolution gave birth to a new understanding of who would be included in and embraced by the Mexican nation. Rather than accepting the intellectual musings of their neo-colonial oppressors as the Porfirian positivists had and forever relegating the vast majority of Mexicans--and by extension the nation of Mexico itself--to an inferior position, following the revolution Mexican nationalist intellectuals (in classic anti-colonial fashion) used the tools of the oppressor to liberate themselves. They attempted to turn arguments for Anglo supremacy on their heads by using the same pseudo-science that had allowed Spencer to "prove" Anglo-Saxon supremacy, instead arguing that Mexico's unique racial makeup predetermined the nation's strength (Minna Stern, 190-191).

Other Latin American intellectuals responded to Eurocentric racial pseudo-science in ways that mirrored the Revolutionary and post-revolutionary Mexican intelligentsia. The intellectual leader of the Cuban revolutionary war for independence, Jose Marti, also argued that the mixed race and multi-racial populations of the island offered the possibility for a stronger nation than the United States and European nations. In the mid 20th century, the Brazilian social scientist Gilberto Freyre argued that Brazil's large population of people of African descent suggested a stronger future than the segregated, Anglo-dominated population of the U.S., which he argued would always have a "negro problem" (Graham 166).

The nationalist ideologies of Marti and Freyre had more in common with those of the Mexican intelligentsia than simply responding to a Euro-American racial hierarchy that destined their populations to secondary standing, however. While attempting to invert Euro-American racism, late 19th and early to mid 20th century Latin American intellectuals in general and the Mexican intelligentsia in particular inadvertently reified many of the racist North Atlantic precepts that they sought to counter. The most obvious--and most discussed--manner in which the Mexican intelligentsia did so was to argue for racial mixing as a means of eliminating segregated indigenous populations, who they believed exhibited characteristics of racial inferiority.<sup>3</sup> Less obvious but nonetheless significant was their tacit approval of the North Atlantic assertion of African racial inferiority by ignoring African heritage in their own country.

Early to mid 20<sup>th</sup> century Latin American intellectuals attempted to reject European and U.S. ideas about race in an effort to champion the merits of their own people. But at their base these new racial ideologies were flawed both because they

---

<sup>3</sup> See Minna Stern (190), for example.

relied on the same sort of pseudo-scientific assertions as North Atlantic ideas and because they failed to challenge many essential notions of the North Atlantic ideologies—namely that Asian, African, and indigenous American peoples were racially inferior to Europeans and their descendents. Another major problem with embracing multiculturalism with the caveat that it involve either miscegenation or the assimilation of perceived “problem” groups to mainstream European based beliefs, practices, and lifestyles is that it does not represent genuine tolerance. In the ideology of *mestizaje*, “problem” groups are viewed as having no merit in their own right. While the achievements of their ancient ancestors might be appreciated, in the present they are either only valuable in what they can contribute to a new, superior mixed race group or can only be salvaged through assimilation to mainstream “mixed” culture, which rarely contains any vestiges of their practices and beliefs. In this respect the Mexican nationalist concept of *mestizaje* differed little from the Social Darwinist ideas of the U.S. and Europe: both devalued the practices and supposed racial characteristics of non-European groups in their own right.

### **Gamio, Vasconcelos and Paz**

Jose Vasconcelos Calderon was perhaps the most influential individual in restructuring Mexican education during and following the revolution. Having already distinguished himself as a promising young intellectual during the *Porfiriato*, he broke with positivism in the academy and supported Francisco Madero’s uprising against Diaz (Meyer et al 127). Under Madero’s rule he led structural changes to the *Escuela Preparatoria*. In 1914 he was appointed minister of education, only to be exiled from 1915-1920 under Venustiano Carranza. When he returned to Mexico in 1920 he began a series of significant positions related to education, first directing *Universidad Nacional Autonoma de Mexico* (UNAM), then creating the Ministry of Public Education and serving as the first Secretary of Public Education under Alvaro Obregon.<sup>4</sup> In that capacity he determined public curriculum, chose new textbooks for Mexico’s pupils, and undertook policies designed to incorporate Mexico’s indigenous citizens into the mestizo mainstream (Meyer 427-29). He published his most well known work, *La Raza C6smica*, at the height of his public service in 1925.<sup>5</sup>

*La Raza C6smica* was significant not only in shaping popular attitudes about race in Mexico but also in shaping public policy. Vasconcelos intended it to be a nationalist, anti-U.S. treatise that would lead to a stronger, more unified and inclusive Mexican society. Central to the creation of a Mexican national character, according to

---

<sup>4</sup> Paz states that Vasconcelos’ influence was “at its strongest...when he became Secretary of Public Education under Alvaro Obregon” (140).

<sup>5</sup> For more on Vasconcelos, see Luis A. Marentes (2000), Francisco Ju6rez Nicandro (1967), and Kelley Swarthout (2001).

Vasconcelos, was miscegenation. While Spencer and other Social Darwinists held that racial mixing destroyed biological strengths leaving miscegenated individuals with the worst characteristics of each group, Vasconcelos maintained the opposite. Miscegenation would allow for the elimination of the weakest characteristics of each race and the continuation of the stronger traits (Vasconcelos 26, 31, 40). Vasconcelos believed that Latin America could be a place where a new race, which he called the cosmic race, supposedly a mixture of all races, could flourish.

Vasconcelos, for all his contention to the contrary, fell victim to the same Eurocentrism he sought to counter. Although he championed racial mixing, he did so at least partially because he viewed it as a means of eliminating Mexico's "race problem"—indigenous people. Likewise, for all his lip service to the greatness of the indigenous past, Vasconcelos furthered negative stereotypes of indigenous people, referring to them as a pre-historic, "Atlantean" race (Vasconcelos 7-8). From his point of view, for all the great achievements of the "red men," they had gone to "sleep millions of years ago, never to awaken" (Vasconcelos 16). Their only potential retribution would be through mixing with other groups, becoming part of the cosmic race, and by extension, becoming extinct.

Though Vasconcelos saw Africans as one of the "four racial trunks" (Vasconcelos 9), he clearly had little regard for them. He rarely mentioned them, and when he discussed them he positioned racial mixing as a "solution" for their undesirable characteristics. Vasconcelos stated, "In the Ibero-American world, the problem,"—by which he means people of African descent—"does not present itself in such crude terms" (26). Racial mixing, Vasconcelos continued, had already begun to and would soon eliminate the problem of Mexico's "very few Blacks" (26). Furthermore, Vasconcelos associated "blackness" with the undesirable characteristics that would gradually be weeded out through what he called "aesthetic eugenics." He compares the "voluntary extinction" of "Blacks" to the "uglier stocks" that "will give way to the more handsome" (32). In the few other instances when Vasconcelos mentioned Africans he did so deplorably, complaining of the "damnation and irreparable decadence of the Black" (34), and their eagerness "for sensual joy, intoxicated with dances and unbridled lust" (21-22).

Vasconcelos clearly was not ignorant of North Atlantic ideas about African racial characteristics. Having grown up along the Mexican border with Texas, middle-class Vasconcelos was educated on the U.S. side of the border (Valdés-Ugalde 594). Although he envisioned the United States and Mexico as diametrically opposed, he seems to have accepted North Atlantic presumption of African racial inferiority, just as he tacitly accepted many other pseudo-scientific racial notions—the inferiority of Asians, the barbarism of indigenous Americans, and the intellectual supremacy of Europeans. And Vasconcelos maintained his negative view of people of African descent even after experiencing U.S. racism first hand, both in his youth and in the years he lived in exile in the U.S. before authoring *La Raza Cós mica*. Whereas Vasconcelos saw

the “raza cosmica” as a solution for the presence of people of African descent in Mexico, he argued that the United States would always face the “problem” of “Blacks” because of Anglo-American refusal to racially intermix (26, 33). This statement, along with the emphasis on “positive eugenics,” demonstrates that despite Vasconcelos’ attempts to counter North Atlantic denigration of Mexico he could not escape from the legacy of anti-Africanism in Mexican society or the influence of North Atlantic racism.

Vasconcelos’ contemporary, Manuel Gamio, was also significant in shaping revolutionary and post-revolutionary thought about racial nationalism. Unlike Vasconcelos, Gamio’s major treatise on race and nation, *Forjando Patria: Pronacionalismo* (*Forging a Fatherland*), came out in 1916, before he had held any significant government posts. After moving to the U.S. in 1925 and denouncing corruption in the ministry of education, Gamio returned to Mexico in the 1930s and held various government positions, including founding and directing the inter-American Indian Institute. Gamio had trained under anthropologist Franz Boas at Columbia University, and was influenced by the idea that culture, rather than race, shaped a people’s development and characteristics (Tenorio Trillo 1175-1178). Recent studies of early 20th century U.S. social science, such as Henry Yu’s *Thinking Orientals*, have demonstrated that the use of “culture” as a tool for understanding society did not eliminate racism, but actually served to perpetuate it, since “culture” became a convenient substitute for “race” in what was supposed to be a society evolving toward color blindness (Yu). Due at least partially to the Boasian influence, but likely to latent racism as well, Gamio did not advocate literal miscegenation, but instead argued that Mexico’s indigenous people should be culturally miscegenated. Gamio believed that what made an Indian an Indian was his culture, not his phenotype.

Like Vasconcelos, Gamio saw his racial theory, usually referred to as *indigenismo*, as nationalist and contrary to U.S. scientific racism. Yet it had much in common with U.S. and European assertions about racial superiority and inferiority. Gamio was an archeologist, most associated with participating in the early excavation of Teotihuacán and the Templo Mayor. His interest in the great pre-Hispanic sites was not purely archeological, however. The architectural triumphs of pre-Hispanic Mexico also offered Gamio a “great past” to tie to the new Revolutionary Mexican nationalism. He criticized the Porfirian relegation of all things indigenous to barbarism as negative for the Mexican psyche (Gamio 102). But this did not mean that Gamio had a positive view of indigenous people living in the present. On the contrary, he viewed indigenous culture, religious tradition, and language as inferior. At best indigenous people possessed all of the merits and shortcomings of Europeans (Gamio 39). Living indigenous people were worthy of study only for the purpose of achieving *mestizaje* and by extension national unity and modernization, according to Gamio.

While Vasconcelos expressed a clearly pejorative view of people of African descent, Gamio simply refused to address their existence in Mexico. Gamio could not have been ignorant of Mexico’s population of people of African descent, yet he found

them unworthy of mention in his vision of a new fatherland. On the one hand he may not have seen them as a problem equally deserving of attention to indigenous people, possibly because of their significantly smaller number. On the other hand his refusal to address people of African descent suggests that he did not consider them sufficiently positive a force to factor into his image of the new Mexican fatherland. Because of his considerable stay in the United States as an adult in graduate school, Gamio, more so than Vasconcelos, was likely influenced by the U.S. positioning of African Americans at the bottom of the racial hierarchy. Even his “liberal” Boasian education would have done little to dissuade this attitude. Boas, Ruth Benedict, and other Columbia anthropologists of their generation concentrated on racial “others” abroad and occasionally on those they viewed as primitives in their midst (such as Native Americans), but paid little heed to the plight of African Americans. Whatever the exact reason, Gamio’s choice to exclude Africans from his discussion of the future of the Mexican nation underlines the perseverance of U.S. influence on Mexican racial thought in the revolutionary period.

Octavio Paz emerged as the voice of Mexico a generation after Gamio and Vasconcelos. He first experienced the United States in 1943 when he visited on a Guggenheim Fellowship. While firmly committed to literature throughout his life, he regularly held posts in the Mexican government, first as a diplomat to France in 1945, where he wrote his most famous work, *El Laberinto de la Soledad (The Labyrinth of Solitude)*, which first appeared in print in 1950. In 1962 Mexico made him ambassador to India, but he resigned from government service in 1968 in reaction to the Tlateloco massacre.<sup>6</sup> As not only a post-revolutionary but also a post-WWII scholar, Paz, more so than Gamio and Vasconcelos, distanced himself from pseudo-scientific discussions of race. Social scientists and policy makers of Paz’s generation often used “ethnicity” as opposed to “race” and attempted to move away from explicitly discussing racial issues, but the ideas about race underlying their arguments changed little from those of the previous generation (Appelbaum 8).

Although he later claimed, “*The Labyrinth of Solitude* was...something very different from an essay on Mexican-ness or a search for our supposed being” (Paz 215), it nonetheless came to be regarded as the definitive work on the Mexican character, both internationally and in Mexico. Much of what he wrote had little to do with race on the surface, and he even stated that what determines a Mexican is not race but rather mentality. Nonetheless, in discussing the historical factors that contributed to the Mexican condition, Paz emphasized the European and indigenous background while virtually ignoring African heritage. While noticeably more critical of the European influence (both racial and intellectual) than Vasconcelos and Gamio, Paz’s vision for a Mexican who had more in common with humankind in general demonstrates Euro-American influence.

---

<sup>6</sup> For more on Paz, see Silvia Nora Rosman (2003) and James W. Wilkie (1981).

Moreover, although he expressed appreciation of some elements of the indigenous past, his general view of indigenous people was similar to that of Vasconcelos and Gamio. He acknowledged, "After the discoveries of archaeologists and historians it is no longer possible to refer to these societies as savage or primitive tribes," but he nonetheless referred to them stereotypically, emphasizing the false history of human sacrifice and referring to the "fascination or horror they inspire in us" (Paz 89). Furthermore, when comparing it to Rome and Byzantium, he remarked on the relatively short lifespan of the Aztec Empire, calling its collapse "pathetic" (94). And in terms of indigenous people in the present, Paz had little regard for them. While he criticized the other intellectuals of the revolution, he embraced Vasconcelos's dream of a "raza cósmica." In fact, his only critique of Vasconcelos was that his idea remained more theory than practice—that is, that it did not lead to enough racial mixing.

More than his predecessors, Paz's choice to write the African out of the Mexican racial body is apparent. Vasconcelos and Gamio circumvented the "problem" of Africans by avoiding acknowledging them in any meaningful manner. Paz refused to recognize *Afro-Mexicans*, but their absence is highlighted by his reference to "other" Africans. He began Chapter 2 by excluding people of African descent—and for that matter, pure-blooded indigenous people—from the category of "Mexican." He wrote, "The Mexican, whether young or old, criollo or mestizo, general laborer or lawyer..." (29). Creole or mestizo, as though no other category could possibly exist. Yet Paz was clearly aware of an African influence in Mexico, even if he refused to acknowledge the Afro-Mexicans in his present. He discussed people of African descent in two contexts: First, as people who contributed to the category of "Iberian," and who he usually referred to as "Moorish." He only referred to this group in passing, mentioning, for example, "Our Spanish-Arabic inheritance" (36), and calling Mexicans, "Castilian and Moorish with Aztec markings" (153). The second group he discussed he called "blacks" or "African Americans," meaning people of African descent in the U.S. Paz's discussion of African Americans in the U.S. only came up once in the original volume of *The Labyrinth of Solitude*, and he quite pointedly distinguished them and their experiences from anything Mexican. He wrote, "If it is not possible to identify our character with that of submerged groups, it is also impossible to deny a close relationship... Servants, slaves, and races victimized by an outside power (the North American Negro for example) struggle against a concrete reality..." (72) in contrast to the Mexican, who struggled against himself. In the preface to the 1969 edition, Paz again mentioned people of African descent, but only in the United States. He discussed the Civil Rights movement and the "problem" that the United States faced at the time with "their blacks," as though Mexico had no blacks of its own (219). Ironically, he made that statement just paragraphs after calling for "a recovery of our (Mexican) true history" (217).

## WORKS CITED

- Andrews, George Reid. *Afro-Latin America, 1800-2000*. New York: Oxford University Press, 2004.
- Appelbaum, Nancy P. et al, *Race & Nation in Modern Latin America*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2003.
- Castro, Juan E. *Mestizo Nations: Culture, Race, and Conformity in Latin American Literature*. Tucson: University of Arizona Press, 2002.
- Dawson, Alexander S. "'Wild Indians,' 'Mexican Gentlemen,' and the Lessons Learned in the Casa del Estudiante Indígena, 1926-1932." *The Americas* 57.3 (January 2001): 329-361. Print.
- Gamio, Manuel. *Forjando Patria: Pro-Nacionalismo*. Trans. Fernando Armstrong-Fumero. Boulder, CO: University Press of Colorado, 2010.
- Hedrick, Tace. *Mestizo Modernism: Race, Nation, and Identity in Latin American Culture, 1900-1940*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003.
- Helg, Aline. "Race in Argentina and Cuba, 1880-1930: Theory, Policies, and Popular Reaction." *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Ed. Richard Graham et al. Austin: University of Texas Press, 1990. 37-70.
- Holt, Thomas C. "The First New Nations." Appelbaum et al vii-xiii.
- Juárez Nicandro, Francisco. "José Vasconcelos' Theory of the Cosmic Race." Diss. University of California at Los Angeles, 1967. Print.
- Knight, Alan. "Racism, Revolution, and Indigenismo: Mexico, 1910-1940." *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Marentes, Luis A. *José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution*. New York: Twayne Publishers, 2000.
- Meyer, Michael C, William Sherman, and Susan M. Deeds. *The Course of Mexican History*. Ninth edition. New York: Oxford University Press, 2011.
- Miller, Marilyn Grace. *Rise and Fall of the Cosmic Race: The Cult of Mestizaje in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- Minna Stern, Alexandra. "From Mestizophilia to Biotypology: Racialization and Science in Mexico, 1920-1960." Appelbaum et al 187-210.
- Paz, Octavio. *The Labyrinth of Solitude*. Trans. Lysander Kemp, Yara Milos, and Rachel Phillips Belash. New York: Grove Press, 1985.
- Rosman, Silvia Nora. *Being in Common: Nation, Subject, and Community in Latin American Literature and Culture*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2003.
- Swarthout, Kelley R. "'Assimilating the Primitive': Parallel Dialogues on Racial Miscegenation in Revolutionary Mexico." Diss. University of Massachusetts at Amherst, 2001. Print.
- Tenorio Trillo, Mauricio. "Stereophonic Scientific Modernisms: Social Sciences between Mexico and the United States, 1880s-1930s." *The Journal of American History* 86.3. (December 1999): 1156-1187.

- Valdés-Ugalde, Francisco. "Janus and the Northern Colossus: Perceptions of the United States in the Building of the Mexican Nation." *The Journal of American History* 86.2 (1999): 568-600.
- Vasconcelos, José. *The Cosmic Race*. Trans. Didier T. Jaen. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Wilkie, James Wallace, and Albert L. Michaels. *Two Essays on Latin American Political Myths: Octavio Paz and Che Guevara*. Amherst, NY: Council on International Studies, State University of New York at Buffalo, 1981.
- Wise, Julie M. "Mexican Nationalisms, Southern Racisms: Mexicans and Mexican Americans in the U.S. South, 1908-1939." *American Quarterly* 60.3 (September 2008): 749-777.
- Yu, Henry. *Thinking Orientals: Migration, Contact, and Exoticism in Modern America*. New York: Oxford University Press, 2001.