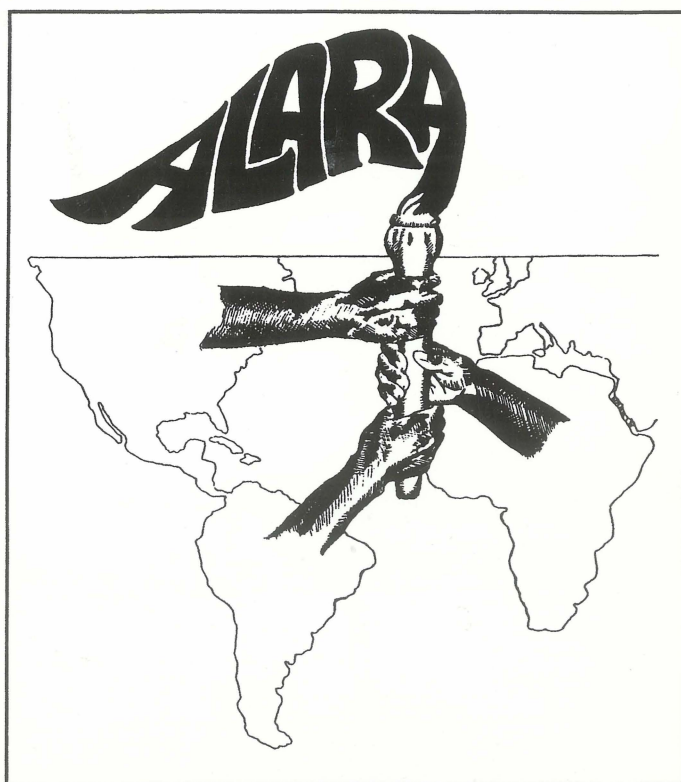


ISSN: 1093-5398

PALARA

Publication of the
•
Afro-Latin/American
•
Research
•
Association

2004
FALL



• Number 8

Publication of the Afro-Latin/American Research Association

FOUNDERS

Deborah Atwater
David Covin
Clélia Reis Geha
Ana Beatriz Gonçalves
Marvin A. Lewis
Alice Mills
Edward J. Mullen

Mary Jo Muratore
Laurence E. Prescott
Henry Richards
LaVerne Seales Soley
Carlos Guillermo Wilson
Caroll Mills Young

EDITORS

Marvin A. Lewis, Romance Languages, University of Missouri, Columbia
Laurence E. Prescott, Spanish, Italian, and Portuguese, Pennsylvania State University

EDITORIAL BOARD

Patricia Bell-Scott, University of Georgia
James Davis, Howard University
Cary Fraser, Pennsylvania State University
Russell G. Hamilton, Vanderbilt University
Blas Jiménez, Santo Domingo-República Dominicana
William Luis, Vanderbilt University
Antonio Gabriel Marques, Salvador-Bahia-Brasil
Alice Mills, Université de Caen
Michael Mitchell, Arizona State University
Henry Richards, State University of New York-Buffalo
Arlene Torres, University of Illinois-Urbana
Doris Turner, Kent State University
Carlos Guillermo Wilson, San Diego State University

The Publication of the Afro-Latin/American Research Association (PALARA), a multi-lingual journal devoted to African diaspora studies, is published annually by the Afro-Romance Institute of the University of Missouri-Columbia, and the Department of African and African American Studies of the Pennsylvania State University. PALARA is multi-disciplinary and publishes research and creativity relevant to diaspora studies in the Americas. Manuscripts should conform to the latest style manual of the individual discipline and may not exceed twenty pages in length. The original and a copy must be submitted, accompanied by a self-addressed envelope, along with return postage. It is our policy to have all manuscripts anonymously refereed; therefore, please omit any identification of authorship from the typescript. Neither the editors nor the sponsoring universities can be responsible for damage to or loss of such manuscripts. Opinions expressed in the journals are those of the individual writers and do not necessarily represent the views of the editors, staff or financial supporters.

All correspondence regarding subscriptions as well as manuscripts for submission should be addressed to: The Editor, PALARA, Romance Languages, University of Missouri, 143 Arts and Science Building, Columbia, Missouri 65211 USA. FAX: 573-884-8171.

Subscription rates are: \$12.00 per year for individuals \$20.00 per year for institutions

Checks made payable to: PALARA

©ALARA

PALARA

Number 8

Fall 2004

Table of Contents

Essays on the Canon

- Nicomedes Santa Cruz frente al canon literario peruano:
argumentos para su inclusión
por Martha Ojeda 5
- Towards the Canonization of Loida Maritza Pérez's
Geographies of Home
by Mónica G. Ayuso 20
- Los demonios y testimonios en la memoria colectiva de
El fusilamiento del diablo y El diablo en Texas
por Maribel Lárraga 27
- La figura del afrodescendiente mexicano en *Astucia o
los hermanos de la hoja o los contrabandistas de la rama* (1865-66)
de Luis Gonzaga Inclán (1816-1875)
por María Zalduondo 34
- El son callejero de los negros y los de color quebrado:
el teatro nacional mexicano de protesta
por Marco Polo Hernández Cuevas 45
- Nancy Morejón and the Spanish American Literary Canon:
A Discussion of Aesthetics, Politics, and Ideologies
by Janice Nolan 62

Articles

- Sadism, Scopophilia, and Masochism in Adolfo Caminha's *Bom-Crioulo*
by Thomas Wayne Edison 73
- The Interplay of Doubles in Edwidge Danticat's Fiction
by Alice Mills 86

Book Reviews

- Margarite Fernández Olmos and Lizabeth Paravisini-Gebert,
*Creole Religions of the Caribbean: An Introduction from Vodou
and Santería to Obeah and Espiritismo.*
Reviewed by Flore Zéphir 100
- Miriam DeCosta-Willis, ed., *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers.*
Reviewed by Dawn F. Stinchcomb 105
- Jerome Branche, ed., *Lo que teníamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén.*
Reviewed by Paulette Ramsay 107

Preface

The first six essays of this issue of *PALARA* address "canonicity" and aspects of the black literary experience in the Americas. These studies evolved out of the National Endowment for the Humanities Seminar, "Afro-Hispanic Literature and the Canon," which was held—under my direction—at the University of Missouri, Columbia, during the summer of 2003.

The purpose of the Seminar was to examine the extent to which literary quality is a factor in the exclusion of Afro-Hispanic writers from traditional reading lists, curricula, and scholarly studies. *Ignorance* seems to be more of a factor than *quality* when these decisions are made.

The essays included here exemplify a variety of approaches to the process of canonization. Martha Ojeda and Janice Nolan argue for greater recognition by Hispanists of the works by Nancy Morejón and the late Nicomedes Santa Cruz. Both are already well-known and advocated for by Afro-Hispanic literary critics. Maribel Lárraga and Mónica Ayuso embark upon comparative approaches to the problem of inclusion/exclusion by exploring thematic and conceptual similarities of writers of different nationalities. Aristeo Brito and Manuel Zapata Olivella are the subjects of the Lárraga study, while Ayuso compares Loida Maritza Pérez and Rosario Ferré. María Zaldondo and Marco Polo Hernández Cuevas analyze the role of Afro-Mexicans as objects and subjects in the literature during early efforts at nation-building. Luis Inclán is the focus of the Zaldondo historical/critical study, while Hernández Cuevas explores the role of popular theatrical traditions in defining and distilling Mexican culture.

Overall, these six aforementioned essays foreground some current problems in contemporary Spanish American literary historiography and criticism while offering some viable solutions. The articles by Thomas Edison and Alice Mills, as well as the book reviews by Flore Zéphir, Dawn Stinchcomb and Paulette Ramsay, further exemplify *PALARA*'s ongoing commitment to excellence in the dissemination of knowledge related to African diaspora studies in the Americas.

A special thank you to Mary Harris and Flore Zéphir for their assistance with the preparation of this special issue of *PALARA*.

Marvin A. Lewis

Nicomedes Santa Cruz frente al canon literario peruano: argumentos para su inclusión

por Martha Ojeda

Nicomedes Santa Cruz (1925-1992), poeta, musicólogo, folclorista, periodista, cuentista y ensayista afroperuano es una figura señera en el panorama literario-cultural peruano. Es el máximo representante de la negritud en el Perú por ser el primer poeta en tratar el tema negro desde una perspectiva afrocéntrica resaltando la importante e inequívoca participación del afroperuano en el devenir histórico nacional. La crítica literaria actual, en el Perú, no ha reconocido cabalmente la obra del poeta, y los escasos estudios existentes, salvo excepcionales casos, se han limitado a destacar aspectos aislados de su quehacer artístico. Cabe resaltar sus grandes contribuciones a literatura no sólo por la preservación, renovación y continuación de la décima sino también por la incorporación de una nueva voz que refleja la realidad pluricultural del Perú. Santa Cruz rescató la tradición decimista recopilando y fijando las décimas que circulaban oralmente. Además, desde mediados del siglo XX, fue el representante más importante de dicha tradición, como tal, escribió décimas y otros poemas en cantidades significativas; sin embargo, su aporte a la literatura nacional es poco conocida y poco estudiada.

Este estudio tiene tres propósitos claves: 1) destacar la labor poética de Santa Cruz y su contribución a la legitimación del legado cultural africano, 2) analizar la recepción de su obra literaria dentro y fuera del Perú desde los años 60 hasta el presente, a la luz de los debates teóricos y críticos de Antonio Cornejo Polar, Francisco Carrillo, Estuardo Núñez, y James Higgins; y finalmente, 3) esbozar algunos argumentos para su inclusión en el canon literario peruano tomando como

punto de arranque los argumentos articulados por estudiosos como Schweitzer, Bloom y Mujica.

Entre los años 60 y 70 Santa Cruz publicó cuatro poemarios, dos antologías y algunos cuentos *Décimas* (1960),¹ *Cumanana* (1964), *Canto a mi Perú* (1966), *Ritmos negros del Perú* (1971), *Antología: Décimas y poemas* (1971) y *Rimactampu: Rimas al Rimac* (1972).² En sus primeras décimas dio a conocer la historia invisible del negro desde su llegada al Perú y reivindicó su aporte a la formación de la cultura nacional. En su segundo y tercer poemario, sobresalen los temas de preocupación nacionalista, de marcado tono comprometido (denuncia la marginalización del indio, condena el racismo, el imperialismo y la colonización africana), y finalmente se trasluce un sentimiento integracionista donde aboga por una sociedad pluricultural.³

Si bien es cierto que Santa Cruz tuvo una labor artística notable, no se puede pasar por alto su trabajo periodístico y ensayístico. Publicó un centenar de artículos en los diarios y revistas de mayor circulación en Lima (El Comercio, Caretas y El Expreso) en los cuales dio a conocer las influencias de la cultura africana en las costumbres populares, la historia, los deportes, la educación, el lenguaje, el arte culinario, el baile y la religión. Entre sus trabajos periodísticos se destacan: 'Ensayo sobre la marinera' (1958), 'La décima en el Perú' (1961), 'Cumanana' (1964), 'El festejo' (1964), 'El negro en el Perú' (1965), 'Racismo en el Perú' (1967), y 'De Senegal y Malambo' (1973). Sus ensayos más importantes son: 'Aportes de las civilizaciones africanas al folklore del Perú' (1978), 'Racismo, discriminación racial y etnocentrismo' (1980) y 'El negro

en Iberoamérica' (1988). Estos artículos periodísticos y ensayos son un aporte sustancial al conocimiento del legado cultural afroperuano y sirvieron de vía de concienciación de la situación social del negro en el Perú y en las Américas. Por medio de dichos artículos y de su quehacer poético continuó denunciando el racismo y la opresión de la clase obrera y de los grupos étnicos marginados. En sus décimas "De ser como soy, me alegro," "Soy un negro sabrosón," y "Cómo has cambiado, pelona" afirmó su negritud y criticó a aquellos que desdeñaban su herencia africana. Finalmente, en 'El negro en Iberoamérica,' re-escribió la historia no registrada del negro y destacó sus contribuciones en el mundo hispano.

Antes de la labor de Santa Cruz, la contribución de los afroperuanos a la literatura y cultura había sido ignorada, omitida, e incluso negada. José Carlos Mariátegui, Víctor Andrés Belaúnde, Antonio Cornejo Polar y otros ensayistas y críticos literarios, han estudiado, analizado y teorizado sobre el carácter heterogéneo de la cultura y literatura peruanas sin tomar en cuenta el componente africano como parte integral de dicha realidad heterogénea. Es más, Mariátegui, a pesar de su compromiso con la población indígena, fue cómplice de las ideologías racistas y excluyentes de su época ya que en *Siete ensayos* negó la contribución de los negros a la formación de una cultura nacional:

El aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo

y viviente influjo de su barbarie. (257)

Asimismo Víctor Andrés Belaúnde en su estudio sobre la peruanidad ignora completamente el elemento africano. Nos dice que la "peruanidad nace de la conjunción de dos razas [léase indígena y europea] que no sólo se yuxtapusieron pero que empezaron a fusionarse" (Belaúnde 56). Dichos comentarios evidencian cómo las contribuciones de los afroperuanos han sido sistemáticamente negadas y/o distorsionadas, y destacan las políticas de invisibilidad a la que se le ha sometido al negro peruano. Sin embargo, a pesar de las actitudes racistas y discriminatorias hacia los negros y de su ausencia de los discursos oficiales de la peruanidad, Santa Cruz reivindica su herencia africana. Por medio de su quehacer poético y su labor periodística, contesta y redefine el concepto de 'peruanidad,' resaltando los aportes culturales afroperuanos a la religión: la procesión de Nuestro Sr. De los Milagros (el cristo moreno); a la música: La Marinera (baile nacional del Perú); y a la literatura: la tradición decimista. La cultura oficial se ha apropiado de dichas manifestaciones como símbolos de la peruanidad sin tomar en consideración y sin reconocer el legado africano. De ahí que la labor de Nicomedes Santa Cruz es importantísima porque cuestiona y replantea el carácter heterogéneo de la cultura peruana, subrayando la vital necesidad de insertar al afroperuano como sujeto productor de cultura.

Aunque la producción poética de Santa Cruz en los años 60 y 70 fue predominante en el Perú, ésta no tuvo una amplia resonancia en los círculos académicos y quedó al margen de la crítica salvo excepcionales casos. Ciro Alegría y

Sebastián Salazar Bondy elogiaron y destacaron la originalidad de su quehacer literario pero concentrándose en el aspecto "popular." A principios de los años 70, se le empieza a reconocer como poeta, pero principalmente en el extranjero. En 1970, Kattar-Goudiard y Durand, editan *Nicomedes Santa Cruz, poeta negro del Perú: Presentación y selección de poemas* en Senegal. A mediados de la década, Richard Jackson, el gran pionero de la literatura afro-hispana, coloca la obra de Santa Cruz en el panorama literario en *The Black Image in Latin America Literature* (1976), y *Black Writers in Latin America* (1979), obras claves que permiten diseminar la producción poética santacruciana. Otis Handy escribe la primera tesis de doctorado, "The Spanish American Décima and Nicomedes Santa Cruz" (1979), en la Universidad de California-Berkeley. Dicho estudio se concentra particularmente en la labor de Santa Cruz en recuperar y continuar la tradición decimista.

En los años 80 empiezan a publicarse algunos estudios dedicados exclusivamente a la obra del poeta como el libro de Teresa Salas y Henry Richards, *Asedios a la poesía de Nicomedes Santa Cruz* (1982) y se publican algunos artículos críticos en revistas literarias y capítulos en libros. Por ejemplo, en 1983, Marvin Lewis edita *Afro-Hispanic Poetry, 1940-1980: From Slavery to Negritud in South American Verse*. Lewis es uno de los primeros críticos en ubicar la obra de Santa Cruz dentro del contexto sociohistórico de la realidad afroperuana y en analizar la producción poética santacruciana con amplitud y profundidad. Estuardo Núñez, uno de los críticos literarios más importantes del momento, publica el artículo: 'La literatura peruana de la

negritud' resaltando la importancia de nuestro poeta porque "[d]entro de las letras peruanas, Santa Cruz ha afirmado la nueva conciencia de la negritud" (27). Después de dicho estudio, el proceso de revaloración de su obra literaria se trunca en el Perú. En 1988, aparece *Black Literature and Humanism in Latin America*, donde Jackson destaca la evolución en la poética santacruciana hacia una preocupación integracionista, pluricultural y hemisférica.

Además cabe resaltar que, a finales de los 80, los críticos literarios peruanos empiezan a re-evaluar el carácter definitorio de literatura peruana. En *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), Cornejo Polar se acerca brevemente a lo que él denominará "tradiciones marginales" donde esboza algunas ideas sobre las literaturas indígenas y populares. Sin embargo, sus limitados conocimientos, como él mismo admite en la entrevista con Arroyo, no le permitieron abarcar el tema debidamente. No obstante Cornejo Polar concluye que "hay que reconocer —aunque no se quiera— que la literatura peruana es multilingüe y multicultural. Y esto constituye una recomposición o reformulación del concepto mismo de la literatura peruana" (61). Es más, Cornejo Polar nos da su visión actual de la literatura peruana que según él "es una literatura hecha de contrastes y conflictos" (66). Dicha conclusión se hace eco en la observación de Carlos Arroyo sobre la pluralidad de nuestro proceso literario como "un corpus en donde coexisten sistemas literarios diferentes e incluso se producen simultaneidades contradictorias dentro del mismo sistema hegemónico" (Arroyo 31).

En su introducción a *Hombres de Letras*, Arroyo identifica a Francisco Carrillo

como un crítico literario clave quien “postula un reordenamiento de lo literario a partir de una reivindicación, franca y abierta, de toda esa vastísima literatura que recién se encuentra en proceso de estudio y de recopilación y que va desde las literaturas quechua, aymara, y amazónicas hasta la novelística del mundo negro peruano y lo que se ha dado en llamar la literatura popular u oral” (Arroyo 39). Vale la pena destacar los importantes, aunque limitados, esfuerzos por incorporar a las llamadas “literaturas marginales” dentro del corpus literario nacional. Una problemática esencial que señala Arroyo, en el intento de incorporar dichas literaturas en la literatura peruana es que “las literaturas aborígenes y populares no se habían estudiado con mayor detenimiento no sólo por la falta de recopilación suficiente de textos, sino también por la carencia de un aparato teórico-epistemológico idóneo que no excluya el aporte de la antropología y de otras ciencias sociales y que maneje categorías evidentemente distintas a las que se utilizan para el estudio de la literatura erudita” (Arroyo 39-40).

Se constata la necesidad de establecer métodos críticos y aparatos teóricos no eurocéntricos, ya que los manejados hasta el momento han funcionado como mecanismos de exclusión de las diversas expresiones y tradiciones literarias no occidentales. Nicomedes Santa Cruz es un ejemplo clave; su obra ha sido catalogada como “popular” y desestimada incluso por aquéllos que están cuestionando las premisas básicas y la validez de dichas clasificaciones (Cornejo Polar, Toro Moltavo, Romualdo y Carrillo). Dichas posturas se deben, en parte, al escaso conocimiento y/o la ignorancia de su cuantiosa producción poética que lo han

restringido al decimista de “Cómo has cambiado, pelona” y de “A cocachos aprendí.” Sin embargo, su vasta producción literaria comprueba su hábil manejo de diversas formas estróficas y un amplio registro temático.

Nicomedes Santa Cruz es una voz singular porque su poesía es para el pueblo, se nutre del pueblo, y de la tradiciones orales (africanas, incaicas, e hispánicas); no obstante, esta relación con lo popular no le resta valor literario a su quehacer poético. Santa Cruz, por el uso de un lenguaje coloquial, su tratamiento de temas cotidianos, su vínculo con la tradición oral, y su compromiso social y político es poeta “popular” como lo son Nicolás Guillén, Ernesto Cardenal, y Pablo Neruda. Su talento artístico se evidencia en el tratamiento de una temática variada, su impresionante dominio de la décima glosada y su capacidad de improvisarlas nos da prueba de su vitalidad productiva. Santa Cruz es un poeta autodidacta y culto quien participó en diversos congresos a nivel nacional e internacional. Su participación en las corrientes literarias de su tiempo y su colaboración con los poetas y los escritores más connotados del momento como Léopoldo Sédar Senghor, Quince Duncan, Nelson Estupiñán Bass, Manuel Zapata Olivella, Nicolás Guillén y Rafael Alberti son prueba contundente de su erudición. Ciro Alegría resalta dicha erudición: “Mas he aquí que ha surgido un excelente compositor de décimas...Y por cierto el autor sabe que está componiendo en espinelas, dicho en reconocimiento de sus lecturas, pues Santa Cruz las tiene... [L]a diversidad de temas, la entonación popular y los toques individuales, califican a Santa Cruz como un artista de vigorosa raigambre y singularmente bien dotado”

(10-13).⁴ Queda claro que a nuestro poeta no se le puede encasillar dentro de las categorías de poeta culto o poeta popular exclusivamente, porque cultiva estrofas cultas (décimas, sonetos) al mismo tiempo que escribe para el pueblo con plenitud de conciencia. Sin embargo, vale la pena subrayar la relación osmótica que existe entre la producción escrita 'culto' de Santa Cruz (poesías publicadas en libros, por ejemplo) y su producción oral 'popular' (participación en los medios masivos).

Las reformulaciones sobre los rasgos definitorios de literatura peruana iniciadas en el Perú por críticos literarios, historiadores literarios, y antólogos peruanos, así como la creciente popularidad de nuevas teorías literarias y enfoques críticos como los estudios culturales y estudios postcoloniales, que proponen abrir el canon literario y estudiar autores marginados, han generado un mayor interés en las obras de Nicomedes Santa Cruz. Hacia mediados de los 90 y a finales del siglo XX, en el extranjero, sus poemas empiezan a ser antologados con mayor frecuencia, por ejemplo en *Afro-Hispanic Literature: An Anthology of Hispanic Writers of African Ancestry* (1991) de Ingrid Miller, y *Perú Reader* (1995) de Orin Star et al. Toro Montalvo dedica el cuarto volumen de su *Historia de la literatura Peruana* (1996) a la 'literatura negra en el Perú,' pero aún como una literatura marginal y popular.⁵ Richard Jackson lo incluye en su canon de literatura afrohispana en *Black Writers and the Hispanic Canon* (1997). En 1998, casi veinte años más tarde, Martha Ojeda escribe la segunda tesis de doctorado, "La proyección de la cultura afroperuana en las obras de Nicomedes Santa Cruz (1925-1992)," estudio que, partiendo de un enfoque culturalista, resalta la labor de

Santa Cruz en la reivindicación del legado cultural africano. En los albores del siglo XXI, Pablo Maríñez escribe una biografía literaria de nuestro poeta, *Nicomedes Santa Cruz: Decimista, poeta y folklorista* (2000). Recientemente, en 2003 Ojeda publica, *Nicomedes Santa Cruz: Ecos de Africa en Perú*, el primer estudio comprensivo de la obra poética santacruciana dentro del contexto socio-histórico de la cultura peruana en general y de la afroperuana en particular.

A pesar de esta atención en años recientes y del reconocimiento del carácter pluricultural de la literatura peruana, su exclusión de las antologías generales de literatura sigue siendo una realidad en el siglo XXI. ¿A qué se debe dicha omisión? Santa Cruz afirma que a pesar de su popularidad y la masiva difusión de su obra en los 70, su poesía quedaba fuera del debate literario del momento por los prejuicios existentes hacia la literatura de corte popular, y su formación no académica que lo excluyó de las agrupaciones como Hora Zero. En una entrevista, aún no publicada, realizada por Lewis, Santa Cruz comenta sobre la recepción de su obra:

el mercado al que va dirigido es el pueblo, el pueblo que desconoce a Vallejo y sobre todo el pueblo que desconoce a Rilke, a Rimbaud, a Pound, a Hugo. En fin, el pueblo que no conoce a estos elementos claves está al margen de la literatura. Entonces quedan descalificados para la crítica mi poesía y mis lectores, y fueron parte de algo que pudieron ellos llamar folklore, costumbrismo o tradición.

Jackson y Lewis lo consideran consecuencia de la discriminación hacia la poesía de expresión popular y de la

marginalización racial. Jackson asevera que “[c]ombined with the social and racial messages that Santa Cruz later brought into his poetry, this negative, racially based depreciation of his work delayed his official inclusion in the Hispanic canon...” (*Black Writers* [1997]: 100). Jackson acierta al señalar que la discriminación es “racially based,” sin embargo, una de las razones principales es que el discurso reivindicatorio de Santa Cruz no formaba parte de los discursos oficiales de su momento.

En los 60, el Perú aún no se encontraba en condiciones de asumir y de reconocer su herencia africana más allá del espacio folclórico. A nivel socio político, Santa Cruz abogaba por la inserción del negro como sujeto productor de cultura en los discursos oficiales, y en el plano literario, cuestionaba la división artificial y arbitraria entre poesía culta y poesía popular resaltando el vínculo innegable entre ambos tipos de producción desde épocas inmemoriales. Carlos Orihuela afirma que “[...] Santa Cruz investigated and analyzed the cultural and social reality of Peru, and concluded that his literary work called for a complete re-evaluation of the forms, themes and communication of Afroperuvian poetry” (41). Vemos que ya en los años 60 Santa Cruz replanteaba los conceptos básicos de creación artística.

Es sorprendente que Santa Cruz fuera omitido de las antologías e historias literarias de Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el siglo XX: 1900-1965* (1965), y *Antología de la poesía revolucionaria del Perú* (1966) de Molina, a pesar de continuar en la tradición social y contestataria, y de ser uno de los portavoces más importantes de la ideología velasquista, véase, por ejemplo, su poemario *Canto a mi Perú* (1966). Su

omisión de dichas antologías es injustificable ya que para 1965, Santa Cruz había producido una extensa obra de marcado tono contestatario, véanse por ejemplo los poemarios *Décimas* (1960) y *Cumanana* (1964). En *Hitos de la poesía peruana* (1993), Higgins estudia la poesía peruana desde los años 20 hasta los 70, y en su capítulo, “Una generación contestataria: Los poetas del 60,” señala algunos rasgos predominantes de esta época: “los poetas del 60 enfocaban su situación personal en el contexto de los procesos socio-culturales y, repudiando la herencia del colonialismo, se identificaban con la lucha revolucionaria tanto en el Perú como en el tercer mundo en general” (151). Higgins sólo incluye a Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza, siendo sin embargo, Nicomedes Santa Cruz el ejemplo más óptimo del compromiso social y político del momento. Es más, dicho compromiso trascendió la especificidad histórica y no fue un mero ejercicio literario o una boga literaria como para muchos de sus contemporáneos. En 1959, Santa Cruz publicó “Talara, no digas ‘yes’” para protestar la apropiación estadounidense de los pozos petroleros del norte y en “Canto a mi Perú” proclamó su postura revolucionaria. Los poemas “Pasaje Obrero,” “América Latina,” “Sudáfrica,” “Johannesburgo” y “Congo Libre” evidencian la dimensión hemisférica y continental de su apoyo a los oprimidos y su lucha por la liberación africana. El poeta esgrima con su verso:⁶

Quiero aguda mi rima
como punta de lanza.
Que otra mano la esgrima
si alcanza. (*Cumanana* 84)

Durante los años 70, Santa Cruz participó en Cuba en un congreso sobre la

‘Canción de protesta’ y representó al Perú en Senegal en un coloquio sobre la negritud en Latinoamérica. A pesar de no querer asociarse con ningún grupo político, abogó por la liberación del proletariado y apoyó la ideología velasquista y en la décima ‘¡Patria o muerte!’ dio a conocer su espíritu revolucionario. Según Higgins, la poesía comprometida de estos decenios se expresaba en un lenguaje coloquial y, a veces, prosaico:

[...] los jóvenes poetas repudiaron el elitismo y el academicismo, desechándolos como manifestaciones de un convencionalismo tradicional que les resultaba estrecho y sofocante. Para ellos la poesía era algo vital, arraigado en la vida de todos los días, y de acuerdo con esta actitud la trataban con irreverencia que la desacramentalizaba. Así la nueva poesía rehúsa la retórica, y adopta un tono conversacional y coloquial que a veces es irónico e intencionalmente prosaico. (152)

Por la temática tratada y por el uso de las técnicas predominantes en los años 60, es evidente que Santa Cruz es el óptimo representante de esta tradición literaria en el Perú.⁷

En su capítulo “La democratización de la poesía: La década del 70,” Higgins apunta que los poetas de esta generación eran de ‘extracción humilde y la mayoría de origen provinciano” (191), que se agruparon en Hora Zero y que en sus manifiestos “creían que como poetas tenían la responsabilidad de estar comprometidos con su sociedad y de encabezar la lucha por un nuevo mundo” (192). Es decir que además de “[cultivar] un tono y un lenguaje populares...[t]ambién buscaron comunicar la experiencia cotidiana del Perú de los

años 70 incorporando a su poesía materiales sacados del mundo que los rodeaba” (Higgins 194). Basta leer los criterios arriba citados para notar que la producción poética santacruciana se inscribe perfectamente dentro de las corrientes ideológicas y artísticas del momento.⁸

¿Cómo se explica entonces que aunque el poeta compartía los rasgos definitorios de ambas generaciones literarias de su época no fuera reconocido ni incluido en las antologías poéticas de estos años?⁹ Existen muchos factores que han imposibilitado su incorporación plena tanto en las historias y antologías literarias como en el canon, y en ambos casos, su exclusión se debe a múltiples y complejos factores políticos, culturales y económicos que están vinculados al proyecto de construcción nacional originado en el siglo XIX. El proyecto de nación y de la formación de una literatura nacional se encontraban estrechamente ligados y, como en muchos países latinoamericanos, favorecía el carácter hispánico de la nación.

Según Bárbara Mujica, las antologías “[...] create and reform canons, establish literary reputations, and help institutionalize the national culture, which they reflect” (203-204). En los años 20 los intelectuales peruanos se empezaron a replantear el concepto de nación, llegando a la conclusión de que las culturas indígenas deberían formar parte integral de la peruanidad. Como consecuencia de dicho reconocimiento, se han venido insertando, paulatinamente, a las literaturas indígenas en las antologías literarias. A principios del siglo XX, Mariátegui uno de los más destacados exponentes de la reivindicación del indígena, en ‘el proceso de la literatura peruana,’ anuló la contribución del negro

peruano al desarrollo de una literatura nacional. Los postulados de nuestro connotado ensayista tuvieron un impacto trascendental en las futuras reformulaciones de los rasgos definitorios de nuestra literatura nacional. Su postura frente a la supuesta nulidad de la contribución del afroperuano no fue rebatida frontalmente por ningún crítico literario de su época.

Nicomedes Santa Cruz constituye el primer intento de cuestionamiento de las posturas que invalidan la contribución del negro a la formación de una literatura y cultura peruanas. Desde los años 20, la reivindicación de lo indígena ha sido el principal enfoque en el proceso de reevaluación de la literatura nacional. Cornejo Polar, Edmundo Bendezú y Mirko Lauer, entre otros, enfatizan la imposibilidad de hablar de una literatura peruana sin insertar a las literaturas indígenas en dichas formulaciones. Argumentos similares son válidos y necesarios al hablar de las literaturas afroperuanas, sobre todo porque el proceso de revisión y redefinición de lo que es la literatura nacional permanecerá un proyecto inconcluso si se continúa obliterando las tradiciones literarias afroperuanas. Además, la omisión de dichas tradiciones de las antologías de literatura peruana tiene profundas implicaciones socio-políticas. Mujica comenta al respecto:

New historicists argue that the traditional notion of history of literature is too exclusionist. They reject the concept of "timeless" art and universal truths, alleging that ideals commonly promoted as "universal" are those of the power elite. By canonizing some texts and omitting others, they

argue, professionals propagate and perpetuate the values of the ruling class. Teaching anthologies and histories of literature are actually instruments of indoctrination, they contend, inculcating these values in the next generation and thereby preserving the structure and inequities of society. (208)

Hasta el momento, la literatura afroperuana no ha sido plenamente incorporada en los programas oficiales de literatura, y según Washington Delgado, dicha realidad se debe a que el Perú es:

[...] un país que se divide, por lo menos, en dos grupos principales: uno de dominantes y otro de dominados. Esa es la tensión definitoria del Perú desde la conquista hasta nuestros días. Lo que ocurre en los dos y hasta los tres primeros siglos con la literatura que se imprime y escribe, es que en general esa literatura pertenece al grupo dominante, al que tiene la riqueza, la fuerza y el poder, pero es minoritario. (Montalbetti 54-55)

A la luz de esta realidad, no debe sorprender que la incorporación de Santa Cruz en las historias literarias y en las antologías poéticas se esté llevando a cabo con tal lentitud. Cornejo Polar, al hablar de las 'tradiciones marginales' (literaturas indígenas y literaturas populares), subraya la dificultad de construir y mantener dichas tradiciones ya que son "[...] tradiciones interferidas y segmentadas, sin una institucionalidad que garantice con suficiente firmeza su reproducción, y de alguna manera dependientes de los no siempre claros designios de la cultura dominante" (*La formación* 162). Queda claro, que la labor de Santa Cruz cobra mayor importancia porque significa un

primer intento de construir y sacar a la luz la tradición literaria afroperuana. Además, Santa Cruz nos invita a reformular los conceptos básicos de la literatura que permitan la inserción y la reproducción de dichas tradiciones.

La inclusión de la obra Nicomedes Santa Cruz en el corpus de la literatura peruana como parte integral y no como apéndice ya es un deber impostergable. Es evidente que los argumentos que lo excluyeron clasificándolo de poeta "popular" no son válidos. Un análisis metódico de su producción poética lo ubica entre los más originales y representativos del continente por su dominio del lenguaje, su diversidad de temas, su hábil manejo de las variadas estrofas poéticas, de la rima, el ritmo, y las técnicas retóricas como el humor y la sátira. Sin embargo, de las doce antologías de literatura peruana revisadas para este estudio, publicadas entre 1965 y 1998, Santa Cruz sólo figura en dos de ellas (dedicadas a las literaturas "populares" y/o "negras") y en una historia literaria. Los argumentos presentados por críticos literarios peruanos como Antonio Cornejo Polar, y Fernando Castillo, de un lado, e investigadores como Schweitzer, Mujica y Bloom, del otro, destacan la urgente necesidad de una revisión crítica de la obra de Santa Cruz. Schweitzer, después de resaltar la dificultad de discernir "lo literario" en un sentido puramente estético, señala algunos criterios que han sido empleados para evaluar el valor estético de una obra y para determinar su inclusión en el canon (193-194). A continuación elaboramos seis de los más relevantes para la poética santacruziana. Aunque algunos aspectos ya han sido discutidos a lo largo de este estudio, será necesaria cierta repetición para facilitar la comprensión.

1. Manejo de técnicas poéticas (presencia

de la metáfora, la imagen, el ritmo y la métrica)

Su dominio de las técnicas poéticas se evidencia tanto en su amplio registro temático como en su maestría de múltiples formas estróficas. Es de notar su excepcional dominio de la décima glosada, o *décima de pie forzado* (comparada al soneto por su forma rígida) así como formas del verso clásico y popular español. Su hábil manejo del lenguaje poético sobresale en las décimas de tono irónico y satírico tales como "Fue mucho el tejemaneje" y "Dentro del género humano." Su empleo de metáforas, símiles y anáforas se destaca en los siguientes poemas: "Que mi sangre se sancoche," y "Llanto negro," "Congo Libre," "América Latina," "Ritmos Negros del Perú," "Sudáfrica," y "Meme, neguito."

2. ¿Cómo se adhiere a los requisitos establecidos por el género, y qué grado de innovación presenta?

La décima, forma poética culta trabajada por muchos poetas en la España siglodorista, en Latinoamérica se arraiga en la poesía popular. Santa Cruz, aunque mantiene su estructura rígida, trata temas de índole nacionalista e incorpora elementos nativos. Esta forma poética fue utilizada para catequizar y cristianizar a los indígenas y a los negros, pero ya en la época colonial pasó a ser empleada para criticar las injusticias sociales del régimen colonial. Según Santa Cruz, la *décima de pie forzado* floreció en el Perú durante la última mitad del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX en el que casi desapareció con la muerte de uno de los más valiosos decimistas: Porfirio Vásquez (1902-1971). Santa Cruz se apropia de esta forma poética para rescatar e historiar

la vida del afroperuano y para denunciar los problemas sociales. Dicha apropiación tiene un carácter subversivo porque a través de ellas, Santa Cruz nos presenta un contra-discurso al discurso colonial. Aunque continúa empleando, la décima de pie forzado, forma heredada de sus maestros decimistas, renueva el lenguaje poético incorporando afroperuanismos, neologismos, y quechuismos, además de elaborar nuevos temas y romper con las clasificaciones tradicionales de “a lo divino” y “a lo humano.”

3. *¿Hasta qué punto es representativo de su época literaria?*

Como se ha mencionado anteriormente, Santa Cruz participa de lleno en la tradición poética anterior y propia a los años 60 y 70 en Latinoamérica, continuado en la tradición oral de Porfirio Vásquez (decimista peruano), y Guillén; así como la tradición contestaria y comprometida de Cardenal, y del Neruda de *Canto general* (1950). No obstante, vemos que Santa Cruz privilegia la poesía oral, escribe sobre el pueblo y para el pueblo. Según Richard Jackson, “Nicomedes Santa Cruz was a modern-day storyteller who not only wrote down his works but also used radio and recordings to preserve the oral tradition in the face of oppression and official disdain” (*Black Writers* [1997]: 99). Santa Cruz fue el cronista poético de su pueblo y de su época. Tuvo como meta primordial salvaguardar la memoria colectiva de su grupo étnico, poner su poesía al servicio del pueblo y emplearla como instrumento de liberación de los grupos marginados.

4. *Singularidad / originalidad*

El poeta peruano cumplió una labor singular al recuperar y continuar la

tradición decimista, al cultivar poemas con temática social y contestataria, al reivindicar al negro y su contribución a la formación de una literatura y cultura nacionales. En sus primeros poemarios volvió al pasado colonial, recuperó y reescribió la historia borrada de su grupo étnico, mientras que en los últimos transmitió una marcada conciencia política, una preocupación por la liberación africana, y un fuerte sentimiento integracionista. Su poesía surge de un largo proceso histórico de recuperación del legado africano que ha venido gestándose desde años atrás, y representa la culminación, en el Perú, de la reivindicación de la cultura afrohispanica, movimiento cuyas raíces se las puede buscar tanto en la Negritud caribeña como en el ‘Harlem Renaissance’ estadounidense. Jackson enfatiza que Nicomedes Santa Cruz fue el primer poeta negro en tratar la temática negra en el Perú: “He knew that he was accomplishing a worthy task, because it was the first time such vital questions about Africa and black America had been taken up in Peru by a black writer” (*Black Writers* [1998]: 176). Además Santa Cruz es uno de los primeros poetas en vincular su poesía con una tradición popular africana e indígenas y alcanzar un grado inusitado de originalidad. A través de la performance, de la oralidad, del vínculo de la poesía con la música y el canto, Santa Cruz le devuelve a la poesía sus cualidades primigenias. Las *cumananas*, décimas cantadas con acompañamiento musical, formarán parte de su inconfundible estilo. Por la incorporación de los mitos indígenas y africanos, de las glosas provenientes de *harawies* (canto propio del indígena), y del folclore español, la décima santacruciana representa la coexistencia de tres sistemas

literarios; es decir, el sincretismo de las culturas española, africana e indígena. Si para Harold Bloom, uno de los más fervientes defensores del canon occidental, la originalidad o "strangeness" de la obra es el factor principal que determina la inclusión o exclusión; entonces, la originalidad de Santa Cruz en historiar líricamente la experiencia de la esclavitud, y su cálida simpatía y comprensión humana del pobre le garantizarían su inclusión en el canon literario.

5. Influencia intelectual y literaria en las generaciones posteriores

La labor artística de Santa Cruz ha tenido un profundo impacto en los estudios afroperuanos y ha despertado el interés en el lenguaje, la cultura, y la historia. Dicho interés se evidencia en las siguientes obras: Fernando Romero, *El negro en el Perú* (1987) y *Quimba, fa, malambo, ñeque* (1988); Carlos Aguirre, *Agentes de su propia libertad: Los esclavos de Lima* (1993); y José Antonio del Busto, *Breve historia de los negros del Perú* (2001). Aun más, los neo-decimistas contemporáneos consideran a Nicomedes Santa Cruz como su maestro y su padre literario. Actualmente, son comunes las referencias al poeta en recitales de poesía y las nuevas generaciones de escritores negros lo consideran como el pionero y el primer exponente de la negritud en el Perú.¹⁰

6. Popularidad

Junto con César Vallejo y Pablo Neruda, Santa Cruz es uno de los poetas más recitados y más conocidos por el pueblo. Si la popularidad se mide en términos de mercado, cabe resaltar que en los años 60 y 70 fue uno de los poetas que más poemarios vendió agotando rápidamente

más de una edición de 3,000 a 10,000 tiradas. En nuestros días aún circulan ediciones piratas de la *Antología: décimas y poemas*.¹¹ Debido a la gran demanda por sus poemarios, actualmente se ha puesto en marcha un proyecto de re-edición de sus obras completas así como la publicación de un nuevo poemario intitulado *Canto Negro*.

La paulatina inserción de los afroperuanos en los discursos oficiales de la nación y su incorporación, en el 2001, en el "Comité de Asuntos Indígenas y Afroperuanos," tiene profundas implicaciones socio-políticas y culturales. Se ha comprobado que el proyecto de construcción nacional está estrechamente ligado al proyecto de formación de una literatura nacional. Se necesita rearticular el concepto de peruanidad y para eso se necesita una imagen del negro peruano coherente con el tipo de diseño nacional que se va a crear, ya que dentro del nuevo diseño nacional, las visiones del afroperuano que ha operado hasta el momento ya no funcionan más. Santa Cruz, a través de su producción poética, nos da otra visión del negro peruano: un sujeto productor de cultura y participe en la formación de la cultura nacional. Los próximos decenios del siglo XXI se anticipan como testigos de una creciente atención a la obra del poeta peruano de la inserción plena de las tradiciones literarias afroperuanas en el corpus general de la literatura peruana.¹² Los estudiosos de las literaturas afro-hispanas tenemos la tarea urgente de incorporar a los autores afrohispanos en los espacios literarios canónicos, y de establecer vínculos con los centros académicos latinoamericanos que resulte en una mayor atención crítica dentro de los países hispanos.¹³

Transylvania University

Notas

¹En 1959, aparece una edición no venal de *Décimas* y en 1966 se publica la segunda edición.

²Asimismo, en 1973, Santa Cruz publica una segunda edición, corregida y aumentada, de *Ritmos Negros del Perú*.

³Los programas radiales y televisivos (Así Canta mi Perú y Danzas y canciones del Perú) que dirigió en los años 70 le dieron acceso a un gran público, y a través de la música y de recitales, destacó el aporte de la cultura africana.

⁴Durante mi investigación en España, tuve acceso a la impresionante biblioteca personal de Nicomedes que contiene una vasta colección de libros sobre literatura, música y arte. Su poesía se nutre de sus lecturas sobre la diáspora africana en las Américas. Asimismo, al pasar revista de muchas de las obras queda comprobado que investigó cuidadosa y exhaustivamente para preparar sus programaciones radiales para Radio Exterior de España.

⁵El estudio de Toro Montalvo es una de las primeras historias literarias en dedicar un volumen a la literatura afroperuana. Sin embargo, su mérito principal es haber sacado a la luz la existencia de dicha literatura y haber recopilado diversas manifestaciones culturales afroperuanas. Lamentablemente, el editor cita una serie de estereotipos racistas que divulgaron algunos críticos y sociólogos sobre el africano y su supuesto barbarismo sin cuestionarlos.

⁶En eso Santa Cruz, seguía la fórmula del escritor revolucionario expresada por uno de los intelectuales de la Revolución Cubana, Manuel Galich, quien, en 1960, en *Casa de las Américas*, sugirió dos tareas para el intelectual comprometido. Primero, los intelectuales debían dedicarse a compartir su educación con los trabajadores y los campesinos, despertando la conciencia de clase, oponiéndose a los valores de la burguesía con los cuales los sistemas reaccionarios tratan de impresionarlos, y,

segundo, debían comprometerse a defender los valores culturales como un baluarte contra el imperialismo. Para mayor información véase la obra de Judith Weiss.

⁷Véase el capítulo 2 (Poesía comprometida) de *Nicomedes Santa Cruz: Ecos de Africa en Perú*.

⁸Nicomedes Santa Cruz, por sus fechas de nacimiento y fechas de publicación se encuentra a caballo entre estas dos generaciones; no obstante, por su temática, su ideología y su tratamiento del lenguaje y estilo poético se le podría incorporar en ambas generaciones.

⁹Hemos revisado al menos 7 antologías generales de poesía peruana y 5 de épocas específicas.

¹⁰En Agosto del 2003, en la Feria del Libro en Lima, hubo un recital, "Poesía en el puerto," organizado por los poetas Santiago Risso y Pedro Rivarola, donde se presentaron poetas de ascendencia africana como Maritza Joya, quien considera a Nicomedes como su maestro literario. Es significativo que tuviera consigo el poema "Ritmos Negros del Perú," que según ella, declama en algunos de los recitales en los que participa.

¹¹Además, nuestro poeta figura en antologías personales como "Antología poética: los inmortales" donde se reúne "la más bella expresión del pensamiento y de la sensibilidad del alma humana." Éstas son las que se venden en los autobuses limeños.

¹²En 2002, con motivo del décimo aniversario de la muerte de Nicomedes Santa Cruz, el Instituto Nacional de Cultura, por medio de una resolución directorial, considera a Nicomedes Santa Cruz 'Digno representante del patrimonio cultural de la nación...otorgándole el más alto reconocimiento póstumo por su valiosa contribución a la cultura peruana' (página web de Nicomedes). Dicho acto muestra el reconocimiento de la contribución de los afroperuanos a la cultura nacional.

¹³El trabajo realizado por M'baré N'gom, de Morgan State University, es un ejemplo clave. Durante su participación en el

programa Fulbright en el 2001, dictó cursos sobre Literatura Afrohispana, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Ricardo Palma despertando el interés de los participantes en continuar la investigación en el campo. Este tipo de intercambio permitiría que las obras de escritores afrohispanos adquieran mayor atención crítica dentro de sus propios países.

Bibliografía

- Aguirre, Carlos. *Agentes de su propia libertad: Los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud 1821-1854*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- Albornoz, Aurora de y Julio Rodríguez-Luis. *Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante (Antología)*. Madrid: Orígenes, 1980.
- Alegría, Ciro. "El canto del pueblo." *Décimas*. 2nd. ed. Por Nicomedes Santa Cruz. Lima: Librería Studium S. A., 1966. 9-13.
- Arroyo, Carlos, ed. *Hombres de Letras: Historia y Crítica Literaria en el Perú*. Lima: Ediciones MemoriaAngosta, 1992.
- Belaúnde, Víctor Andrés. *Peruanidad*. 3th ed. Lima: Ediciones Librería Studium, 1965.
- Beltrán Peña, José. *Antología de la poesía peruana: Generación del 70*. Lima: Editorial San Marcos, 1995.
- Bloom, Harold. *The Western Canon: The books and school of the ages*. New York: Riverhead Books, 1995.
- Busto Duthurburu, José Antonio del. *Breve historia de los negros del Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2001.
- Carrillo, Francisco. *Las 100 mejores poesías peruanas contemporáneas*. Lima: Antologías de la Rama Florida, 1961.
- Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- . "La formación de nuestra tradición literaria." in *Hombres de Letras: Historia y Crítica Literaria en el Perú*. Carlos Arroyo, Ed. Lima: Ediciones MemoriaAngosta, 1992.
- Cyrus, Stanley. *El cuento negrista latinoamericano: Antología*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973.
- Escobar, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. vol. II: (1960-1973). Lima: Ediciones Peisa, 1973.
- Fernández de la Vega, Oscar y Alberto N. Pamies. *Iniciación a la poesía afroamericana*. Miami: Ediciones Universal, 1973.
- Higgins, James. *Hitos de la poesía peruana: siglo XX*. Lima: Editorial Milla Batres, 1993.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, trad. Carlos Pujol. Barcelona: Ariel, 1975.
- Handy, Otis. "Nicomedes Santa Cruz and the Spanish American Décima." Diss. U of California -Berkeley, 1979.
- Jackson, Richard. *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque, NM: U of New Mexico P, 1976.
- . *Black Writers in Latin America*. Albuquerque, NM: U of New Mexico P, 1979.
- . "Afro-Hispanic Literature: Recent Trends in Criticism." *Afro-Hispanic Review* 7.1-3, (1988): 32-5.
- . *Black Literature and Humanism in Latin America*. Athens, GA: U of Georgia P, 1988.
- . *Black Writers and the Hispanic Canon*. New York and London: Twayne Publishers, 1997.
- . *Black Writers and Latin-America: Cross-Cultural Affinities*. Washington, DC: Howard UP, 1998.
- Kattar-Goudiard, Jeannette y René L. F. Durand. *Nicomedes Santa Cruz, poeta negro del Perú: Presentación y selección de poemas*. Dakar: Centre de Hautes Études

- Afro-Ibéro-Amériques, Université de Dakar, 1970.
- . "Nicomedes Santa Cruz, poète noir du Pérou." *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar* 7 (1977): 183–208.
- Lewis, Marvin A. "From Cañete to Tombuctú: The Peruvian Poetry of Nicomedes Santa Cruz." in *Afro-Hispanic Poetry 1940–1980: From Slavery to Negritud in South American Verse*. Columbia, MO: U of Missouri P, 1983. 46–80.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria SA, 1955.
- Marfíñez, Pablo A. "Entrevista con Nicomedes Santa Cruz, poeta afroamericano." *Cuadernos Americanos* 7 (1993): 110–24.
- . *Nicomedes Santa Cruz: Decimista, poeta y folklorista afroperuano*. San Luis Potosí: Instituto de Cultura de San Luis de Potosí, 2000.
- Medina, Gabriel Coca. "'Nicomedes y el rey Baltasar.'" *Expreso* [Lima], 31 de julio de 1964.
- Miller, Ingrid W. *Afro-Hispanic Literature: An Anthology of Hispanic Writers of African Ancestry*. Miami: Ediciones Universal, 1991.
- Miró, César. "La familia Santa Cruz," *El Comercio* [Lima], 27 de abril de 1961.
- Molina, Alfonso. *Antología de la poesía revolucionaria del Perú*. Lima: Ediciones América Latina, 1966.
- Montalbetti, Mario y Antonio Cornejo Polar. *Literatura y sociedad en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores, 1982.
- Mujica, Barbara. "Teaching Literature: Canon, Controversy, and the Literary Anthology." *Hispania* (May 1997): 203–15.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1955.
- Núñez, Estuardo. "La literatura peruana de la negritud." *Hispanoamérica* 10.28 (1981): 19–28.
- . *La literatura peruana en el siglo XX: (1900-1965)*. Mexico: Editorial Comarca, 1965.
- Ojeda, Martha. "La proyección de la cultura afroperuana en las obras de Nicomedes Santa Cruz (1925-1992)." Diss. U of Kentucky, Lexington, 1998.
- . "Nicomedes Santa Cruz: Cronología y bibliografía reciente." *Afro-Hispanic Review* 18.1 (1999): 25–8.
- . *Nicomedes Santa Cruz: Ecos de Africa en Perú*. London: Tamesis Books, 2003.
- Orihuela, Carlos. "The poetics of Nicomedes Santa Cruz and its Challenge to Peruvian Hegemonic Literature." *Afro-Hispanic Review* 18.2 (2000): 40–44.
- Ortega, Julio. *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. Mexico: Siglo veintiuno editores, 1987.
- Peñaherrera, Horacio H. "Nueva búsqueda a la poesía de Nicomedes Santa Cruz." *Afro-Hispanic Review* 3.2 (1983): 23–5.
- Ramírez y Ramírez, Enrique. "Poesía afroperuana." *La Prensa* [Mexico City], 1 de abril de 1961.
- Romero, Fernando. *El negro en el Perú y su transculturación lingüística*. Lima: Editorial Milla Batres, 1987.
- . *Quimba, fa, malambo, ñeque: Afronegrismos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1988.
- Romualdo, Alejandro. *Poesía Peruana: Antología general*. 3 vols. Lima: Ediciones Edubanco, 1984. I: *Poesía aborigen y tradición popular*.
- . *Poesía popular de la costa, sierra y selva del Perú: Desde el Tawantinsuyo hasta nuestros días*. Lima: Editec del Perú, S.R. Ltda., 1992.
- Rostworowski, María et al. *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000.
- Salas, Teresa Cajiao y Henry J. Richards. "Nicomedes Santa Cruz y la poesía de su conciencia de negritud." *Cuadernos Americanos* 202 (1975): 182–99.

- y ———. *Asedios a la poesía de Nicomedes Santa Cruz*. Quito: Editora Andina, 1982.
- Salazar Bondy, Sebastián. "Nicomedes Santa Cruz, poeta natural." *La Prensa* [Lima], 4 de junio de 1958
- . "Nicomedes Santa Cruz ante su enigma." *El Comercio* [Lima], 24 de mayo de 1964
- Sánchez, Luis Alberto. *Panorama de la literatura del Perú desde sus orígenes hasta nuestros días*. Lima: Editorial Milla Batres, 1974.
- Santa Cruz, Nicomedes. *Antología: Décimas y poemas*. Lima: Campodónico Ediciones SA, 1971.
- . "Aportes de las civilizaciones africanas al folklore del Perú," in *Négritude et Amérique Latine: Colloque de Dakar: 7-12 janvier 1974*. Dakar: Nouvelles Éditions Africaines, 1978: 369-80.
- . *Canto a mi Perú*. Lima: Librería Studium, 1966.
- . *Cumanana: Décimas de pie forzado y poemas*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1964.
- . "Cumanana." *Estampa* (Revista de *Expreso*), 24 de mayo de 1964, 5.
- . "La décima en el Perú." *El Comercio*, 1 de octubre de 1961, 2, 11
- . *Décimas*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1960.
- . *Décimas*. Lima: Librería Studium S. A., 1966.
- . "De Senegal y Malambo." *Caretas*, 21 de junio de 1973, 22-4.
- . "Ensayo sobre la Marinera." *El Comercio*, 1 de junio de 1958, 4.
- . "El festejo." *Estampa*, 26 de enero de 1964, 7.
- . "El negro en Iberoamérica." *Cuadernos Hispanoamericanos* 451.452 (1988): 7-46.
- . "El negro en el Perú." *Estampa*, 21 de marzo de 1965, 13.
- . "Racismo, discriminación racial y etnocentrismo." in *¿Cómo enfrentar el racismo en la década de los 80?: Consulta de iglesias latinoamericanas*. Ginebra y Lima: Consejo Mundial de Iglesias, Comisión Evangélica Latinoamericana de Educación Cristiana, 1980: 41-54.
- . "Racismo en el Perú." *Estampa*, 24 de setiembre de 1967, 12
- . *Rimactampu : Rimas al Rima*. Lima: Ciba-Geigy Peruana, 1972.
- . *Ritmos negros del Perú*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971.
- Silva-Santisteban, Ricardo. *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Peru, 1994.
- Starn, Orin, Carlos Degregori y Robin Kirk, eds. *The Peru Reader: History, Culture and Politics*. Durham, NC: Duke UP, 1995.
- Schweitzer, Corie. "Publishing 'New' Canons: The ~~Politics~~ Aesthetics of Recovering Texts." *Journal of Scholarly Publishing* 29.4 (1998): 191-211.
- Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura Peruana*. 2 vols. 4th ed. Perú : Librería Studium SA, 1976.
- Toro, César Montalvo. *Historia de la literatura peruana*. 13 vols. Lima: AFA Editores, 1991-1996. IV: *Literatura negra del Perú*.
- . *Antología de la poesía peruana del siglo XX: (Años 60/70)*. Lima: Ediciones Mabú, 1978.
- . *Grandes obras maestras: resúmenes de la literatura peruana*. Lima: Editorial San Marcos, 1998.
- Vichy, Eugenio de. "Décimas de Santa Cruz." *La Prensa* [Lima], marzo de 1960.
- Weiss, Judith A. *Casa de las Américas: An Intellectual Review in the Cuban Revolution*. Madrid: Artes Gráficas Soler, 1977.

Towards the Canonization of Loida Maritza Pérez's *Geographies of Home*

by Mónica G. Ayuso

The debate over the canon, the standards by which some authors and texts are deemed more worthy to be read and discussed than others, has been hailed as "one of the more important events in the history of twentieth-century criticism" (Guillory "Canon" 234). The response of conservatives like Harold Bloom has been to mourn the demise of the Western European canon and argue vehemently for the resurrection of time-honored classics (16-39). Other critics of a liberal bent have proposed relaxing aesthetic standards, thus broadening the canon to include texts repressed or ignored for political reasons (Palumbo-Liú *et al*). Still others like Corie Schweitzer have tried to find a middle ground between these two extreme positions by drawing a set of aesthetic criteria: relationship to established genres; writerly-ness of the prose; degree to which the work represents its literary age; and uniqueness and originality, to name but four pertinent to my analysis. These criteria would allow us to judge objectively works not only of high ideological content but also of high aesthetic value (Schweitzer 194). Meanwhile, scholars without exception struggle to legitimate the best texts in school curricula. The attempt to make what constitutes outstanding literature easily discernible is echoed in the debate over what is worth teaching in Spanish-American literature in particular. Recent works like *Reading U.S. Latina Writers: Remapping American Literature* (2003) focus critical attention on a number of relative newcomers—some well-known writers with considerable commercial success—in order to diversify the literature curriculum and energize it with depictions of life by lesser represented minorities.

Its editor, Alvina E. Quintana, has assembled a collection that provides helpful textual overviews at the same time that it contextualizes seventeen works by Latinas. The chapters provide useful commentary on the historical, biographical, and critical contexts that aid lecture in a variety of classroom situations: English, Women Studies, Romance Languages and Comparative Literature.

But at the same time that collections like Quintana's aim at expanding classroom selections, they also tend to restrict the discussion of important non-canonical texts such as the seventeen above to ideological issues alone. Take, for instance, the limited scope of Quintana's discussion on the huge didactic potential of *Geographies of Home* (1999), the new novel by first-time novelist Loida Maritza Pérez. Quintana rightfully sings the praises of "the powerful prose" (173) and the unconventional depiction of a very atypical east Brooklyn family from the Dominican Republic. She reviews the novel positively, exalting it as a powerful pedagogical addition to a number of situations, but she fails to address the high aesthetic qualities that would make Pérez's novel as appropriate a tool for instruction as any other canonical text of comparable scope. I want to show in this essay why *Geographies of Home* should be canonized. *Geographies of Home* fits with a series of family sagas written in the last two decades by female authors who have appropriated the metaphor of the house as a central place for the construction of identity—both familial and national. As a result, Pérez's novel adheres to the mandates of a well-established genre (Schweitzer 194) at the same time that it

portrays an experience that no other writer has chronicled before. Novels ranging from *The House of the Spirits* (Allende 1982) and *The House on Mango Street* (Cisneros 1984) to *The House on the Lagoon* (Ferré 1995) and *House of Houses* (Mora 1997) trace the complex dynamics of ethnic and gender identities in characters living on besieged borders or in exile. Thus the construction or demolition of houses—the pressure of foreign influence from the outside as well as the complex dynamics among its inhabitants from the inside—has “powerful metonymic force” to address the problem of post-colonial identity (Ashcroft *et al.* 27). In *Geographies of Home*, the most recently published of these, the structure of bricks and mortar undergoes a fundamental transformation. The house as metaphor is displaced by the quest for home as a mental space that replaces physical space but whose foundation will also withstand the poverty and the sometimes unimaginable experiences of immigration. Thus within the family saga this work thematically operates original changes on a well-established ethnic genre (Schweitzer 194).

Comparison with *The House on the Lagoon* by Puerto Rican Rosario Ferré may yield further insights into the writerly-ness of *Geographies of Home*. Writerly-ness is the quality by which language creates ambiguous and even contradictory references that flout conventional associations. Since its publication in English in 1995, *The House on the Lagoon* has been accepted into the canon although it has been called a derivative, not an original novel (Stavans 690; Ruta 28; Bukiet 24). It has been so called because the metonymy of a family as representative of the history of a

country has been used before, and more successfully, by writers of the stature of Gabriel García Márquez and Isabel Allende. Perez’s novel might, then, expect the same criticism. However, in what immediately follows, I intend to show that Perez’s novel so expertly combines the metaphor of the house with changing gender/racial roles of contemporary characters living in border cultures that she escapes the stereotypes of the earlier novels.

The House as Modernist Design:

In Rosario Ferré’s novel, the central metaphor of the house is used a total of four times. The house is built three times literally and one time fictionally. Three times it is designed by men; one time it is designed by a woman. The architect of the first is Milan Pavel, a Polish protégé of Frank Lloyd Wright who flees the U.S. for the island. As a modernist architect Pavel handles the construction without consulting its owners or its tenants. The tacit assumption of the modernist architect is that he has to arrange the lives of his “intellectually underdeveloped” tenants (Hutcheon 27); he prefers to change the existing environment rather than enhance it (Venturi 3). Pavel also wants to realize the aesthetic potential of the setting in the construction, breaking with history (27-8). Two features of the house stand out: the cellar, where the Black servant Petra will establish a solid grounding on Buena-ventura Mendizábal’s house and, by extension, on his family, and the terrace, in which his wife Rebecca will pursue her dancing and her dilettantism. Buena-ventura inherits Pavel’s authority to dispose of the house in modernist terms. When the house too easily accommodates Rebecca’s overstepping the bounds of what is considered appropriate female

behavior, Buenaventura orders it demolished. (Linda Hutcheon cites the example of the modernist Pruitt-Igoe building in St. Louis, a real modernist building blown up when its social failure was acknowledged (27).) However, the cellar and the terrace survive in spite of the demolition.

Several years later Buenaventura himself designs the second modernist house on the lagoon. As a Spanish revival mansion "with Gothic arches and granite turrets" (299), its centerpiece is "a *pièce de resistance*...used to torture the Moors during the Spanish Conquest" (67). The chairs are decorated with "the helmets of Spanish Conquistadores" (210). As Buenaventura finalizes his modern house, he strengthens his hold in the home in two ways: through gender and racial domination. He forces Rebecca to abandon her art (thus silencing her) and to agree to have more children. He circumscribes servants to the cellar, and his adulterous adventures with the Black women of the slums, outside the house, to places like Lucumí. In this way Buenaventura personally updates the imperial practices of the Spanish Bloodline Books. As a modernist structure centrally controlled, the second house on the lagoon extols the virtues satirized by Tom Woolfe when he parodically hailed "the whiteness, the lightness...the cleanliness, the bareness and sparseness" of modernist architecture (Hutcheon 27). "White" and "clean" apply here literally to space and, by implication, to race.

The demolition of the second house on the lagoon and the construction of the third are undertaken by Buenaventura's oldest son, Quentin (299), in an attempt to gain control of the structure and re-direct family destiny. The architect

involved in the design is another plagiarist. Like Pavel, Mauricio Boleslau is Polish, an imitator who fled the U.S. to live incognito in Puerto Rico. This time Quentin replaces Buenaventura as head of household through similarly forceful gender and racial domination. Parallel to constructing the new house, he orders his wife Isabel sterilized and has an affair with Carmelina, a local black beauty from the ghetto, resulting in Willie's birth. By the time this first illegitimate mulatto in the Mendizabal line is born, Petra and Isabel are seriously jeopardizing Quentin's attempts at keeping control of the building and, by extension, of the family. The cellar and the terrace as structural designs representative of their most prominent denizens survive demolition once more, and Quentin's impulse to control internal and external pressure is further debilitated in the family.

In short, the three first houses represent modernist attempts at controlling its tenants—the most subversive of them are women and Blacks—at the will of the architect, always a male. The impulse is to keep them in very stereotypical positions—white women as frustrated wives, spoiled and sexually unfulfilled; black women as sexual goddesses if they are mulatto and one-dimensional servants if they are Black. As a result, the representation of race and gender is quite fixed and one-dimensional.

The House as Transitional Post-Modernist Design: The fourth house on the lagoon is designed by Isabel in spite of Quentin's interventions to derail, stall, and interfere with its design. The house carries metaphorically the self-reflexive dimension of the novel that Linda Hutcheon has extolled as criteria for all historiographic metafiction; that is to

say, it is fiction that reflects upon the process of its own making at the same time that it tells a story as all novels do (5). Discussing canon issues, both Donald Shaw (310) and Suzanne Hintz (358) agree that Ferré's work deserves to be included among the Spanish post-modern and post-Boom worthies, but both ignore the self-reflexive nature of the novel as a criterion for inclusion of the novel in the Spanish and English canons respectively.

Just as the first three houses are built by male architects with a shady reputation for originality until they undertake work on the house on the lagoon, Ferré's metaphorical architecture emerges also within models worked before by Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier and Isabel Allende—acknowledged architects of fiction. Both designs—Ferré's as author and her persona's as narrator—are original in the framework of their literary and personal history. The hidden manuscript, the emerging blueprint for the fictional house appropriately named "The House on the Lagoon," is also the arena of a marital feud for control. As Isabel says to Quentin, "My novel is about personal freedom...not political freedom" (386). The Spanish version is even more emphatic, "Mi novela no es sobre política. Es sobre mi emancipación de ti" (408). Isabel's manuscript marks the transition between modernist and post-modernist design. Even though her design "corrects" events that had been distorted by what Isabel identifies as generations of male self-interest and racial prejudice, the manuscript questions, but does not destroy, the order imposed by the men of the family. The manuscript contains Isabel's and Quentin's versions of the family saga side by side. In Linda Hutcheon's terms, Isabel intentionally

inscribes those left out of the family lineage (41). For instance, she acknowledges Mauricio's forbidden love for Esmeralda Márquez, the grey blue-eyed children of Lucumí, and brings the grey green-eyed Willie "into" the house by adopting him as her own son. More to the point, Willie is instrumental in saving the draft of the only house on the lagoon that survives the wrath of the family. Isabel's design, though centrally controlled, is inclusive of the elements essential to the foundation of what is, by book's end, a crumbling Mendizábal empire.

Now let us turn to *Geographies of Home*. Pérez similarly adopts the metaphor of the house as representative of familial and national identity, but she abandons the metaphor of centrally-controlled architectural design. Unlike any of the inhabitants of the three houses on the lagoon, who adhere to assigned and conventional gender behavior, the East Brooklyn family depicted in *Geographies* is far too individual to be a representative of a monolithic national group. This fundamental difference in characterization from *Lagoon* motivates formal innovation. While Ferré's sequencing of events is predominantly chronological, Pérez's is non-linear. Finally, Ferré's characters adhere to assigned and conventional gender behavior while Pérez's operate a radical critique of gender-role especially through the gender-ambiguous Iliana. In short, the novels fictionalize two fundamentally different notions of home and of identity. While in Ferré's novel home is tightly related to the structure on the lagoon, in Pérez's home is unstable and slippery; it is related to mental more than physical space. In these fundamental shifts lie the possibilities of exploration of the theme

of borders and of the representation of cultural experience on them that would make this work highly representative of its literary age (Schweitzer 194).

The House as Post-Modern Design: *Geographies of Home* fictionalizes post-modern space literally. Hutcheon says that, unlike modernists, postmodern architects do not see themselves outside the experiences of their users (30). The two-story house which the parents of this Dominican family have acquired with great sacrifice and continue to modify according to need is "a bright canary yellow that...drew attention to itself" (27). It is so gutted that the primary materials that go into its construction are laid bare—the "damp, cold stones embedded deep in granite" (27), the exposed bricks in the basement, and the recycled "metal door...father had salvaged and installed at the entrance" (192), all call attention to themselves. Another structure fully described in its squalor is daughter Rebecca's house. The house establishes the dialogue with the past that Hutcheon recognizes as the signature of post-modern architecture (23). This layout keeps the past in mind critically, not nostalgically, by highlighting the bleak difference between the old and the new: "sculpted heads of lions gazed regally from their perch between the windows" (193); "stoops crumbled, and gates leaned precariously; their wrought-iron details twisted out of shape" (194). The dialogue, however, shows the remnants of middle-class, one-family homes of yesteryear displaced by the substandard overpopulated tenements of Black and Hispanic immigrants (84). Also, the relation of houses to the environment is inverted in typical post-modern fashion (Hutcheon 29). Pasi6n's chicken coop is in the

house, and the house is in the city. But in addition, the chicken coop is in the city. In short, the asymmetry of their house contrasts dramatically to the restful harmonies of the house on Ferr6's lagoon as new rooms in P6rez's house are opened to fit the growing demands of a crowded family overflowing into the basement.

The layout of post-modern space brings about a re-structuring of identity further emphasized by a discentered narrative technique and a serious critique of gender roles in ways more consistent with Alice Walker's womanism (sensitive to issues of class and race) than with Rosario Ferr6's feminism (sensitive mostly to issues of gender alone). In the first fifty pages of *Geographies of Home*, the reader gets the mistaken sense that the story will be Iliana's. As he/she reads on, however, Rebecca, Marina, Aurelia and Papi are fleshed out as the off-centers of the third-person partially omniscient narration, a voice far more complex than Ferr6's in *The House on the Lagoon*.

The most radical difference between the female characters of Ferr6's novel and those of P6rez's is not the social class or the country they come from, different as these indeed may be. As P6rez herself makes clear in statements she made about the novel (5), it is individuality that makes each character transcend easy typology. Take Marina, for example. Her unique self-hatred is triggered by the fact that by reason of her looks she does not consider herself to be the desirable woman who will attract males in the U.S. She is obese, hairy, dark, depressed, haunted, and suicidal. Although Frantz Fanon's reflections on the "inferiority complex" as internalized self-hatred of the woman of color (chapter II of *Black Skins/White Masks*) and his description of "the

abandonment neurotic whose characteristic is insatiability" (100) both apply to Marina, her tragedy is of an individual kind. Marina "wanted to stuff full the emptiness inside and to numb her awareness of all that was missing in her life" (100). She felt "ravenous for the sweetness she continued to believe existed in the lives of others" (100). Marina might resemble outwardly Bertha Mason Rochester, Jane Eyre's double, the madwoman in the attic that Sandra Gilbert and Susan Gubar read in the eighties as the character that goes insane after falling prey to a social plot, but she is not like any character I've ever met in fiction. She is too crazy, too bizarre, too distinctive, too irreplaceable to be reduced to any character type.

Her sister Iliana, a foil to the existentially alienated Marina, is no less unique. Unlike Marina, she has not been duped. Even though she faces tremendous challenges, Iliana is a character the reader can be hopeful for. As early as grade school, Iliana defied her classmates—who "presumed to know the inner workings of those of her race and class—their inherent laziness, lack of motivation, welfare dependency and intellectual deficiency" (71). She also defied the authorities who, "as personified by her parents, the doctors and the pastor, were not as knowledgeable as she'd believed" (10). Proof that she continues to be consistently defiant is her adult reaction to "The Virtues of Marriage" sermon. Iliana does not believe the pastor's arguments about female vanity.

Being sexually ambiguous, Iliana escapes invisibility. As the thirteenth child, she should have been a boy since "all her siblings had been born to form pairs of the same sex, a sequence only Iliana disrupted" (4). She is "as self-

seeking as a man" (277), but even Gabriel says in frustration, "If you weren't my sister, I wouldn't know if you were a man trying to be like a woman or a woman trying to be like a man" (106-7). This trait allows her to preempt the inference that she can be judged by her looks, a fact that bears on issues of cultural assimilation.

Finally, Iliana is seeking a university education. She has embraced the tradition of Black hope on education as the solution to social disadvantage since slavery times. She could be one of those whose potential W.E.B. Du Bois envisioned in 1903 when *The Souls of Black Folk* was first originally published. Iliana shows promise and resiliency. When her father reprimands her in the last scene of the book, after he unfairly accuses her of being a slut, the reader is reminded of an earlier scene when Iliana, indignant, stood up to him and was equally unfairly slapped over a disagreement about the cinnamon-scented soap (7-8). As an adult, Iliana thinks: "*I will not let you or anyone else knock me down again*" (313), and she adds, "*This body is mine and mine alone.*" That ownership of herself and her capacity to see through fallacies and outright lies make Iliana an original character likely to survive.

Reading *Geographies of Home* in tandem with *The House on the Lagoon* shows that the addition of ideological non-canonical readings can be subordinated to the exploration of aesthetic imperatives. I vigorously dispute the assumption that "political" works should be discussed only as tools to operate changes in an intrinsically unfair world, and that the "aesthetic" belongs in a realm untouched by such discussions. In an age when so many migrations force people to seek refuge in border places, when houses in

fixed locations are displaced by homes “not located in any map” (Pérez 137), home is a “contradictory, contested space” (Boyce Davies 113). Novels that provide the revaluation of particular spaces tied to fluctuating identities are crucial to postmodern realities, “lest we represent peoples of color as static and unchanging” (Christian 243). But doing so does not mean that we stop regarding literature for its artistic and aesthetic merit also. *Geographies of Home* has considerable literary merit. It meets the aesthetic criteria for canonization articulated by Schweitzer, but it is tempting to dismiss it precisely because of its excellence—because its characters are too original and too jarring to be easily assimilated into the racial stereotypes that we all feel safe with.

Works Cited

- Allende, Isabel. *The House of the Spirits*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.
- Ashcroft, Bill, et al. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2nd ed. New York: Routledge, 2002.
- Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. New York: Riverhead Books, 1994.
- Boyce Davies, Carol. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. New York: Routledge, 1994.
- Bukiet, Melvyn Jules. “An Elegant but Lifeless Tapestry: *The House on the Lagoon*.” *The Boston Globe*, 24 September 1995: B-40.
- Christian, Barbara. *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*. New York: Pergamon, 1985.
- Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Books, 1991.
- Ferré, Rosario. *La casa de la laguna*. New York: Vintage Books, 1996.
- . *The House on the Lagoon*. New York: Penguin, 1995.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Guillory, John. “Canon” in *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. (Chicago: U of Chicago Press, 1995): 233-49.
- Hintz, Suzanne. “Freedom to Be Heard, Freedom to Be Chosen: Rosario Ferré and the Postmodern Canon.” *Monographic Review/Revista Monográfica* (1997) 13: 355-363.
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Mora, Pat. *House of Houses*. Boston: Beacon Press, 1997.
- Palumbo-Liú, David, ed. *The Ethnic Canon: Histories, Institutions and Interventions*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1995.
- Pérez, Loida Maritza. *Geographies of Home*. New York: Penguin, 1999.
- Ruta, Suzanne. “Blood of the Conquistadores.” *The New York Times Book Review*. September 17, 1995: 28.
- Schweitzer, Corie. “Publishing ‘New’ Canons: The Politics Aesthetics of Recovering Texts.” *Journal of Scholarly Publishing*, 29, 4 (July 1998): 191-211.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa Hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. Sexta edición expandida. Madrid: Cátedra, 1999.
- Stavans, Ilan. *The House on the Lagoon*. *World Literature Today*. 70, 3. Summer 1996: 690.
- Quintana, Alvina E. (ed). *Reading U.S. Latina Writers: Remapping American Literature*. New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- Venturi, Robert, Scott Brown Denise, and Steven Izenov. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.

Los demonios y testimonios en la memoria colectiva de *El fusilamiento del diablo* y *El diablo en Texas*

por Maribel Lárraga

"El Diablo no es más que un bosquejo de algo muy, muy amplio".

Aristeo Brito

El demonio o el diablo es un tropo literario recurrente en distintas obras dentro de la producción literaria hispánica por lo tanto no es una sorpresa que este tropo se manifieste en dos obras que relatan la historia de dos grupos marginados en el contorno social, político, cultural y literario de Hispanoamérica: *El diablo en Texas* (1976)¹ del escritor chicano Aristeo Brito y *El fusilamiento del diablo* (1986)² del afro-colombiano Manuel Zapata Olivella.

En el presente estudio propongo explorar un diálogo entre dos obras claves que han sido ignoradas por el centro intelectual hispanoamericano y relegadas a la periferia académica. Se examinarán las características de *El diablo en Texas* y de *El fusilamiento del diablo* para argumentar que ambas novelas deben ser seriamente consideradas como parte íntegra del corpus de la "nueva novela". Se delinearán las estrategias discursivas de Brito y de Zapata Olivella con fin de dar a luz cómo ambas obras representan lo que Linda Hutcheon califica de metaficción historiográfica. Veremos cómo, tanto Brito, como Zapata Olivella se valen de acontecimientos históricos verdaderos para la elaboración de sus novelas, su ficción, ya que, citando a Hutcheon, "Historiography metafiction incorporates all three...domains: [literature, history, and theory] that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past" (5, *A Poetics of Postmodernism...*). Es decir, ambos escritores llevan a cabo una tarea creativa

que examina de manera crítica la historia del pueblo con la construcción ficticia de la memoria colectiva.

La historia, en su mayor parte, sangrienta, borrada y marginada del pueblo México-estadounidense ha sido documentada a través de estudios históricos y análisis literarios con un esfuerzo de dar a luz no sólo la experiencia violenta del pueblo y los abusos que experimentó ante el euro-estadounidense una vez que México cediera los terrenos a los Estados Unidos bajo el Tratado de Guadalupe Hidalgo, cuyo acuerdo se firmó el 2 de febrero de 1848, sino también rastrear y rescatar la literatura que floreció después de esta fecha³. Además de la ardua tarea de recuperar y escribir la historia "verdadera" también se ha representado la memoria de la comunidad México-estadounidense a través de obras literarias como producto de la vena creativa de varios escritores chicanos/as⁴.

Las obras literarias abarcan temas como la búsqueda, pérdida y recuperación de identidad; ambivalencia, resistencia, acomodación cultural del mexicano vis á vis la cultura dominante del euro-estadounidense. Vale la pena nombrar a los escritores canonizados Miguel Méndez, Alejandro Morales, Rolando Hinojosa, Tomás Rivera, Rudolfo Anaya y Gloria Anzaldúa. A pesar de que hay vestigios en la narrativa más reciente de un esfuerzo que exhibe una evolución temática con fin de desplazarse del encasillamiento de los temas anteriormente mencionados a una discusión de cuestiones de índole doméstico y familiar como lo logra Pat Mora, Denisse Chávez y Sandra Cisneros

en sus más recientes novelas, *House of Houses* (1998), *Loving Pedro Infante* (2002) y *Caramelo* (2002) respectivamente; el motivo de la memoria entretendida con la comunidad cuyo elemento dominó en la producción literaria de las décadas de los sesenta y setenta todavía está muy latente en la literatura chicana de hoy ya escrita en su mayoría en inglés.

Ante el pueblo México-estadounidense, se torna la atención a otra comunidad, la afro-hispana, que igualmente ha sido ignorada por el discurso oficial en los Estados Unidos y en Latinoamérica y, se agrega, que la herencia africana ha sido igualmente ignorada por los académicos chicanos⁵; no obstante, a pesar de la condición marginada, los afro-hispanos han cultivado una narrativa, semejante a la de los chicanos, con una dimensión íntimamente relacionada a la memoria, la historia y la comunidad. Y los temas que han preocupado el pensamiento chicano representan preocupación semejante para los pensadores afro-hispanos entre ellos el colombiano Manuel Zapata Olivella y el costarricense Quince Duncan.

Ante el lector, se presentan dos obras cuyo crecimiento discursivo expone una realidad histórica, la intrahistoria de la gente y los autores transportan al lector a un espacio ficticio donde resaltan aquellos rasgos literarios calificados como, aludiendo a Hutcheon, un enfrentamiento postmoderno "where documentary historical actuality meets formalist self-reflexivity and parody" (7, *The Politics of Postmodernism...*). En este ambiente discursivo, nos informa Hutcheon, se lleva a cabo una exploración de la manera a través de la cual las narraciones y las imágenes imponen una estructura en torno a cómo nos vemos a nosotros mismos y

cómo construimos las nociones de uno mismo en el presente y en el pasado (7, *Politics...*).

Se toma en cuenta el criterio que decreta Donald L. Shaw en su *Nueva narrativa hispanoamericana* en torno a los elementos que caracterizan "la nueva novela" hispanoamericana, y el criterio incluye los siguientes puntos, que según Shaw caracterizan la nueva novela: a. el abandono de la estructura lineal, ordenada para tomar estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real; b. la subversión del concepto del tiempo cronológico lineal; c. el abandono de los escenarios realistas y reemplazándolos con espacios imaginarios; d. el reemplazo del narrador omnisciente en tercera persona con narradores múltiples o ambiguos; y e. el mayor empleo de elementos simbólicos (250)⁶.

Brito y Zapata Olivella responden a este criterio impuesto por Shaw y de aquí surge la tarea de demostrar cómo caben en este eje crítico. Primeramente, se examina la estructura de la novela chicana: *El diablo en Texas* está dividida en tres partes centrales, 1. Presidio 1883, 2. Presidio 1942, 3. Presidio 1970 y un prólogo y un epílogo⁷. Según Brito, el prólogo y el epílogo están en la voz del narrador, agregamos que es un narrador en primera persona, hombre adulto y las tres partes centrales están narradas en "voz" del feto, su memoria" indica Brito (184, entrevista de Rosamel Benavides). Dentro de esta estructura aparentemente cronológica, se inserta el tiempo psicológico y de ahí surge una "multiplicidad de voces".

A través de la multiplicidad de voces, Brito logra acuñar la historia de don Francisco Uranga, sus tres hijos, Reyes, Jesús y José, y el nieto/el feto en el espacio geográfico de Presidio, Texas y del

pueblo fronterizo mexicano de Ojinaga, Chihuahua, “allá [nos informa el narrador] en los más remotos confines de la tierra [donde hay] sombras que me susurran al oído diciéndome que Presidio está muy lejos del cielo” (121).

Brito y Zapata Olivella construyen la memoria de la comunidad valiéndose de la intrahistoria. Ambos escritores redactan la historia literaria de sus personajes valiéndose de documentos históricos, en el caso de Zapata Olivella con su héroe chocoano Saturio Valencia, y Brito lo hace a través de las entrevistas que llevó a cabo con varios miembros de esta comunidad mexicana/tejana o México-americana.

Concretamente en *El diablo en Texas*, las distintas voces incluyen ánimas en pena de la gente que había muerto quemada en el fortín: “A ver muchachos vamos a darle una porra a don Benito...—¡Don Beniiito! —en el cielo y en infierno, en las tierras de los padres de la Vicke que perdieron en la corte del condado...don benito el hacendado, don benito el soldado...” (155). También surge el murmullo de la gente especulando ante la muerte de Chentito que murió por el trabajo que desempeñaba en las minas de Marfa: “—Sí, entonces. Recuerdo también que el chamaco se enfermó mucho. Llevaba la cara abotagada de tanto toser. —Y ¿qué era? —Pos no se sabe pero dicen que de allí le vino esto. Otros dicen que cogió algo de las minas cuando estuvo allá” (151). Ahora estamos ante Chava, “el idiota” del pueblo entablando conversaciones con los muertos: “Chava siguió picándose la cara...y así pasó unos instantes de seria concentración mas luego empezó a hablar con sus difuntas, la mamá Pancha, la tía Cuca y la novia Rosario” (127). Además, también están presentes los espacios imaginarios y físicos del

diablo: por ejemplo, la cueva—simbólica y verdadera de Presidio y que la leyenda cuenta es la morada del diablo—y el espacio dónde se columpia de Presidio a Ojinaga y viceversa. El uso de las distintas voces responde a una meta específica dentro de la literatura chicana, funciona primordialmente para resaltar la oralidad y no necesariamente por seguir o responder al criterio de la nueva novela que se aludió anteriormente⁸. El mismo Brito indica que hay un esfuerzo por encontrar la verdad de la gente y por ello utilizó los testimonios de la gente de Presidio en la novela (182, de Benavides).

Además de los narradores múltiples están presentes los elementos simbólicos centrados principalmente en la figura del diablo representado metafóricamente en oficiales representantes del gobierno, por ejemplo, el Rinche de Texas, el Alguacil mayor y los oficiales de “la migra”.

Ahora se arquea las cejas puntiagudas con un negro pincel y en seguida estira el brazo para rascar azul de cielo. Este se lo talla en las pupilas. Como último toque a la parte superior del cuerpo, se casca una peluca rubia y un sombrero tejano. Luego busca un traje para cubrirse lo demás y encuentra el verde oscuro, su preferido. Cuando ya se lo puso, a pujidos se mete unas botas que le cubren las patas de gallo.

¡Ah! Allí está. De paso de guiña el ojo en el lago que usa como espejo. Ya afuera, se monta en su columpio ...pero... ¡momento! ¡Por pomo se le olvida! Sin embargo, hay tiempo todavía. De manera que no se preocupa. Se cimbreo alto, alto hasta que alcanza una estrella. De inmediato la arranca y se la prende donde debe palpar el corazón. ¡Listo! El diablo está listo para seguir su chiste eterno. (184-5).

El diablo de *El diablo en Texas* representa estos oficiales gubernamentales; sin embargo, lo diablo o la dimensión negativa se hace presente en toda la realidad de la población de Presidio/Ojinaga: el río, el puente, el fortín, las minas, el tren, la cueva, etc. Este simboliza todo ya que Brito lo representa como el diablo sin sexo: “El diablo se pone juguetón pero por el momento no se le ocurre nada; sólo contemplar su cuerpo en el espejo. Desnudo así, se ve que no tiene sexo” (184). Recalcamos que es un diablo sin sexo ya que simboliza todo⁹. Y entorno a la figura del diablo, Brito habla de desarrollar este símbolo vis a vis las realidades tangibles negativas como el río, el tren, el fortín para generar protesta social, y agregamos, para legitimar el mito popular—la creencia del pueblo que el diablo habita en la cueva de Presidio, Texas. De esta manera, el escritor logra insertar las palabras del grupo marginado e introducir las al centro, al discurso escrito.

Zapata Olivella, igualmente, cultiva una imagen del diablo, pero a lo contrario de Brito, el diablo que presenta el escritor colombiano, es un diablo positivo representado por Manuel Saturio Valencia quien, según Olga Arbeláez, “[es] una figura mítica y legendaria de la historia del Chocó” a principio del siglo XX (23-4, “Oídos del mundo...” y, “el último fusilado «legalmente» en nuestro país [Colombia],” (7, Zapata Olivella)¹⁰. Zapata Olivella presenta la historia dinámica de Valencia y cultiva una técnica que evidencia los criterios narrativos de Shaw en torno a la nueva novela. La estructura de *El fusilamiento del diablo* está íntimamente ligada a las múltiples voces que se externalizan a través de la novela. Según Marvin Lewis, hay una

“intertextualidad cultural...[que intenta] unir las experiencias del pasado y del presente entre los negros chocoanos a través de las imágenes experimentales e históricas y de las metáforas de resistencia y lucha” (18).

Zapata Olivella lleva al lector a conocer a Manuel Saturio Valencia a través de las voces de aquellas personas que lo conocían o que habían escuchado algo de su vida, y desde las primeras páginas de la novela se hacen presentes estas voces que construyen la historia central de la narrativa, la vida, los deseos, la resistencia, las hazañas y la muerte de un héroe que finalmente pertenece a la memoria colectiva de la comunidad chocoana y, quien en las letras hispánicas, en las palabras de Lewis, “se convierte en un ficticio jefe de guerrilla que disfruta de un éxito limitado contra los opresores en *El fusilamiento del diablo*” (18-9). En el segundo segmento de la novela tenemos un narrador omnisciente y las mujeres/parteras externalizan las interpretaciones representativas de sus creencias ante el nacimiento de Saturio: “Las ancianas más viejas opinan y dan consejos. Advierten el peligro que el padre ausente no entierre la placenta si nace el hijo. Sin ataduras que lo amarren a la tierra y a la ley, sería un vagabundo desbordado en crímenes” (11). En el cuarto segmento, Zapata Olivella inserta las palabras del mismo Saturio para ofrecer algunos datos de su persona. No elaborara ya que, siguiendo su estrategia narrativa, posteriormente se desarrollan a fondo estos temas: “¡Pero cálmese! Solo soy Saturio Valencia a secas, el que fue sacristán de la iglesia y secretario de la notaría, hijo de la negra Tránsito y del blanco Valencia. Por eso nací maldito, como todos los bastardos” (15).

En los pasajes anteriores, hay dos

referencias concretas que han predispuerto un futuro negativo para Saturio, un futuro "desbordado de crímenes" y "maldito". Se observa que estas características funcionan para preparar el terreno, por parte de Zapata Olivella, para el momento cuando se concreta la dimensión "negativa" en la leyenda que se desarrolla en torno al personaje ficticio de Saturio como "El diablo" en *El fusilamiento del diablo* porque ante la narrativa, el lector se encuentra a un Saturio desempeñando sus labores de escribano, se encuentra a un hombre común y corriente buscando una vida tranquila, si fuera posible o alcanzable, dentro de una sociedad y un espacio geográfico, la selva, inhóspitas.

También, el lector, se encuentra ante un Saturio Valencia ambivalente en torno a su condición de negro. En el segmento 19, en palabras de su hermana Gertrudis, se revela esta dimensión ambivalente de Saturio:

—¡Tu sobrino se pierde Tía! Por la mañana al levantarse lo primero que hace es mirarse al espejo, se quita ese gorro de media de mujer con que duerme toda la noche para estirarse el pelo engomado. ¿Sabes tú que se echa en el cabello? Esa baba que dan las semillas de guásimo. Deseos que tiene de no ser negro, la 'blanca' Eustaquia lo ha embrujado. No puedo creerlo, antes andaba muy orgulloso de nosotros, no es que diga que nos repudie, pero no cabe duda que es otro. La plata que gana en la notaría es para comprarse zapatos, chaqueta y pantalones blancos. (49)

Ante estas observaciones de Gertrudis, Zapata Olivella guía al lector a una aproximación más íntima de lo que fueron la vida y los deseos de Saturio y se subraya el carácter problemático de la vida

de Valencia. Por una parte, resistiendo la opresión de los blancos y por otra parte, respondiendo a los valores o a las realidades impuestas por esta sociedad blanca.

A pesar de que aquí se pinta un retrato de un individuo que aspira ser "blanco" o por lo menos "comportarse" como tal, otras voces en varios segmentos anteriores y posteriores, reiteran la premisa fundamental de *El fusilamiento del diablo*—la resistencia de la comunidad chocoana en general, y la de Saturio en particular. Se aluden a dos momentos claves de máxima representación de la resistencia de Saturio—de niño se niega a pedirle perdón al niño blanco Arriaga: "—Arrodíllate y pídele perdón al niño Arriaga en presencia de su madre. Apretaba los puños, haciendo esfuerzos para que la azotaína no fuera a hacerle saltar las lágrimas. Tampoco iría a arrodillarse y mantuvo inclinada la cabeza solo por respeto al maestro" (105). Y de la misma manera, Saturio, ya adulto, resiste hasta su muerte al rehusarse confesar: "Mi confesión y perdón serían explotados como arrepentimiento. Mal ejemplo les daría a tantos que aspiran ser libres" (135).

Richard Jackson alude a la complejidad y ambivalencia que los escritores afrohispanos enfrentan y que manifiestan en la literatura ante cuestiones de etnicidad y los sentimientos y la condición de ser negro. En palabras de Jackson:

...understanding the reality of race is just as much our responsibility as readers and critics as appreciating the language that expresses it. In this sense, *complexity* and *complexion* in Latin America are interrelated terms. This is all the more true because in addition to tackling racism and external denial, Black Hispanic writers have also had to

address the complex obstacle of internal denial manifested in the reluctance of some Black people themselves to identify with Blackness. (3)

Se encuentra a un Saturo Valencia atrapado, semejante a los personajes de *El diablo en Texas*, en un infierno. Presidio y Ojinaga arden en el llano árido y caliente fronterizo de Texas y México y el Chocó se sofoca en la selva húmeda colombiana. Los personajes de ambas novelas están ubicados en una naturaleza y sociedad euro-céntricas e inhóspitas que oprimen a los habitantes.

A modo de conclusión, se llama una vez más la atención al hecho que las dos obras, *El diablo en Texas* y *El fusilamiento del diablo*, se destacan por "la multiplicidad de lo real" para aludir una vez más a Donald Shaw. Esta multiplicidad de lo real es lo que Brito y Zapata Olivella resaltan en su estrategia narrativa y es el elemento que dirige ambas obras a la ficción. Los relatos están ligados a una historia "verdadera" sin perder de vista la dimensión legendaria de "los diablos," una construcción metafórica donde resalta la imaginación y la manipulación de la pluma de Brito y Zapata Olivella y que funcionan como un antítesis ya que Brito, en el contexto cultural fronterizo tejano/mexicano de Presidio y Ojinaga, exhibe un Diablo negativo representado por el hombre blanco, mientras que Zapata Olivella, en el contexto cultural del Chocó, Colombia, destaca un Diablo positivo representado por Manuel Saturio Valencia, un hombre negro.

Carlos Fuentes ha indicado en torno a la novela que ésta:

es ante todo una estructura verbal...y se abre a la ventana de mantener, renovar, transformar las palabras de los hombres.

Al hacerlo, multiplica sus auténticas funciones sociales y, también, su real función psicológica, que son de dar vida mediante la construcción y la comunicación verbales, a los diversos niveles de lo real (243, citado por Shaw).

Y estas dos novelas, como se ha trazado, responden a esta definición de lo que es "la nueva novela" y se deben considerar como partes íntegras del canon hispanoamericano para lograr una visión cultural e histórica menos fragmentada, más representativa y fidedigna de las letras hispanoamericanas.

Our Lady of the Lake University

Notas

¹Se trabaja con el ejemplar *El diablo en Texas/The Devil in Texas*. Traducción al inglés de David William Foster (Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1990).

²Se trabaja con el ejemplar *El fusilamiento del diablo* (Bogotá: Plaza & Janés Editores, 1999).

³El lector puede consultar los siguientes trabajos: Rodolfo Acuña, *Occupied America: A History of Chicanos*. 2nd ed. (New York: Harper & Row, 1981); José E. Limón, *Mexican Ballads, Chicano Poems: History and Influence in Mexican-American Social Poetry* (Berkeley: U of California P, 1992).

⁴En el estudio se emplea México-estadounidense, chicano/a y México-americano intercambiablemente. No obstante, vale la pena indicar que algunas personas se auto-identifican exclusivamente como chicanos/as o México-americanos/as, latinos, hispanos, etcétera.

⁵El libro de la antropóloga México-americana Martha Mechanca, *Recovering History, Constructing Race: The Indian, Black, and White Roots of Mexican Americans* (Austin: U of Texas P, 2001) toma en cuenta las raíces negras, junto a las

indígenas y blancas, como parte íntegra de la historia de los México-americanos.

⁶A pesar de que *El diablo en Texas* y *El fusilamiento del diablo* fueron escritas entre cuatro a seis años después de 1972, año que los críticos literarios utilizan para marcar el fin de la nueva novela, y en el caso de *El fusilamiento del diablo*, publicada hasta 1986, la autora del presente estudio considera importante incorporar estas dos obras a la discusión de la nueva novela ya que exhiben características literarias del género, pero más allá de esta observación, representan el pensamiento chicano y afro-hispano en las letras literarias dominantes de la época.

⁷Marvin A. Lewis ha analizado la estructura de la novela. Consúltese: Marvin A. Lewis, "El diablo en Texas: Structure and Meaning". *Contemporary Chicano Fiction*. Ed. Vernon E. Lattin (Binghamton: Bilingual Press, 1986): 246-52.

⁸Tomás Rivera en ...*Y no se lo tragó la tierra* y Rolando Hinojosa en *El Condado de Belken* representan otros ejemplos de cómo el escritor chicano emplea la multiplicidad de voces para grabar la memoria colectiva del pueblo México-americano.

⁹Consúltese el artículo de Justo S. Alarcón, "Las metamorfosis del diablo en *El diablo en Texas* de Aristeo Brito" en *De colores* 5.1-2 (1980): 30-44 para un análisis dedicado concretamente a las distintas transformaciones del diablo.

¹⁰Consúltese el artículo de Olga Arbeláez, "Oídos del mundo oí: Representaciones de la identidad negra e indígena en la tradición oral del Chocó Colombia" (*Afro-Hispanic Review* 18.2, 1999: 22-31) para un estudio conciso e informativo en torno a la condición histórica, social y cultural de las comunidades del Chocó de Colombia. También, se sugiere ver otro estudio reciente de Arbeláez, "El fusilamiento del diablo de Manuel Zapata Olivella: Historia, novela histórica, testimonio y/o mito" (*Afro-Hispanic Review* 23.1, 2004: 17-27) para un análisis revelador e importante.

Obras citadas

- Arbeláez, Olga. "Oídos del mundo oí: Representaciones de la identidad negra e indígena en la tradición oral del Chocó Colombia." *Afro-Hispanic Review* 18.2 (Fall 1999): 22-31.
- Brito, Aristeo. *El diablo en Texas/The Devil in Texas*. Trans. David William Foster. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1990.
- Benavides, Rosamel. "El diablo en Texas: el texto como memoria. Entrevista a Aristeo Brito." *Confluencia* 10.2 (Spring 1995): 179-89.
- Jackson, Richard. *Black Writers and the Hispanic Canon*. New York: Twayne, 1997.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York y London: Routledge, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 2000.
- Lewis, Marvin. "Violencia y resistencia: una perspectiva literaria afrocolombiana." *Revista de estudios colombianos* 6 (1989): 15-20.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom, Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Zapata Olivella, Manuel. *El fusilamiento del diablo*. Bogotá: Plaza & Janés, 1986.

La figura del afrodescendiente mexicano en *Astucia* o *Los hermanos de la hoja* o *los contrabandistas de la rama* (1865-66) de Luis Gonzaga Inclán (1816-1875)

por María Zalduondo

En los años posteriores a la Revolución Mexicana, la novela de Luis Gonzaga Inclán, *Astucia: el jefe de los Hermanos de la Hoja o los charros contrabandistas de la rama* (1865-66) se redescubre como una novela sumamente mexicana por su lenguaje, presentación del charro en su ambiente rural y las costumbres que lo acompañan. La novela, publicada en dos tomos en los talleres del mismo autor, recorre las aventuras de Lorenzo Cabello un muchacho cuyo destino lo hace integrarse a una sociedad de contrabandistas de tabaco, los Hermanos de la Hoja. Pero *Astucia*, que el escritor Mariano Azuela (1873-1952) asegura fue tan popular como *El periquillo sarniento* de Lizardi en su tiempo, no forma parte de la literatura nacional que promueve y reconoce Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) en sus *Revistas Literarias de México* (1868). Esta omisión por parte de Altamirano de la obra de Inclán, arguyo, ocurre porque Inclán no imagina una comunidad mestiza cuya definición es la mezcla de indígena y europeo sino que problematiza el concepto de mestizaje al incluir imágenes del afrodescendiente como parte del paisaje rural social mexicano. Inclán no sólo incluye al afrodescendiente como actor social sino que excluye al indígena de su novela y a su vez critica a la mujer blanca de elevado estatus social en una dicotomía que cuestiona el esquema de civilización y barbarie iniciado en América Latina con la publicación de *Facundo* (1845). Pero a la vez Inclán afirma ciertos aspectos racistas que logran problematizar al afrodescendiente en el imaginario literario mexicano al tratarlo como una figura ambigua que, por un lado, se alaba y, por otro, se deshumaniza

mediante estereotipos crueles.

En este ensayo mi propósito es señalar como Inclán, que precipita estrategias literarias para expresar lo nacional, revela las políticas de exclusión étnica que implicó crear un imaginario mexicano mestizo. También propongo redescubrir a Inclán como autor afrodescendiente que anticipa algunos de los temas luego retomados por escritores afrohispanos en el siglo XX. La representación de dos afrodescendientes (Chepe Botas y el Chango) que forman parte del ambiente rural mexicano en *Astucia* demuestra lo complejo que fue para Inclán el asumir su propia piel.

Altamirano y la comunidad imaginaria nacional

En el siglo diecinueve la nación mexicana fue imaginada y culturalmente articulada a través de las novelas, revistas, y los periódicos que circulaban en las ciudades y pueblos. La novela y el periódico "proveyeron el medio tecnológico para 're-presentar' el tipo de comunidad imaginada que es la nación" (Anderson 25). Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), en las revistas de la época que aparecen después de 1868, se encarga de fomentar una literatura nacional que describiera y representara lo netamente mexicano, como estrategia para crear nación después de la expulsión de los franceses. Es con esta conciencia de la importante relación entre literatura y sociedad que Altamirano publica varios ensayos sobre los autores mexicanos y sus obras.

Declara José Luis Martínez en su prólogo a una colección de artículos sobre la literatura mexicana que Altamirano,

llega al convencimiento de que nuestras letras, arte y ciencias, para que logran ser expresión real de nuestro pueblo y elemento activo de nuestra integración nacional, necesitaban nutrirse de nuestros propios temas y temperamento y de nuestra propia realidad, es decir, convertirse en nacionales. La literatura debería sumarse al conocimiento de nuestras personalidades eminentes y de nuestra historia, al fortalecimiento de nuestra educación y al cultivo de las lenguas indígenas, para lograr en el espíritu popular la afirmación de una conciencia y un orgullo nacionales. (Martínez xii)

Después de haber tomado armas contra las tropas de Maximiliano y haber triunfado la República en 1867, Altamirano se propone reconciliar los partidos invitándolos ambos a participar en *El Renacimiento*, seminario de literatura que él brinda “generosamente...a sus enemigos de ayer los Montes de Oca, los Roa Bárcena (Rueda 112). Altamirano contribuye artículos y ensayos en varios periódicos de la época, y escribe su propia obra literaria para “dar auge a las letras patrias” (Brushwood y Rojas Garcidueñas 35). Entre sus novelas más conocidas resaltan *Clemencia* (1869), *La Navidad en las montañas* (1871) y *El zarco* (novela póstuma 1901). Un hombre muy popular en el mundo de las letras, Altamirano, conocía las obras de sus contemporáneos (José T. de Cuéllar, Vicente Riva Palacio, Juan A. Mateos, José Rivera y Río, José Sierra, etc) como lo demuestra su *Revista Literaria y Bibliográfica* (1867-1882).¹ Su interés como promotor de la literatura nacional era crear una identidad propia para la literatura mexicana que no se definiera a base de modelos europeos:

En cuanto a la novela nacional, a la novela mexicana, con su color americano propio, nacerá bella, interesante, maravillosa. Mientras que nos limitemos a imitar la novela francesa, cuya forma es inadaptable a nuestras costumbres y a nuestro modo de ser, no haremos sino pálidas y mezquinas imitaciones, así como no hemos producido más que cantos débiles imitando a los trovadores españoles y a los poetas ingleses y a los franceses. La poesía y la novela mexicanas deben ser vírgenes, vigorosas originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación (Altamirano 1:13-14.)

Para Altamirano era importante que la literatura mexicana se expresara en su propio lenguaje y modelo. Esta cita que surge de un ensayo publicado originalmente en México en *La Iberia*, para el 30 de junio a 4 de agosto de 1868, establece un diálogo con la literatura mexicana a partir de 1867. Este hecho es importante resaltar porque Altamirano curiosamente omite la mención de la obra de Inclán, *Astucia* (1865-66), en los sumarios sobre literatura mexicana publicada antes de 1867. Sin duda Brushwood también piensa en Altamirano cuando comenta: “(L)os críticos del siglo pasado desaprobaron *Astucia* (sic)” (Brushwood y Rojas Garcidueñas 34). La ironía resta en que unos años *antes* de la llamada de Altamirano a los intelectuales del país para escribir lo mexicano, Inclán escribe una novela que luego es estimada como la obra de máxima expresión mexicana por su lenguaje y representación de costumbres rurales.

Porrás Cruz observa la omisión por parte de los intelectuales de la época, notando que en *Breve noticia de los*

novelistas mexicanos en el siglo XIX de Luis González Obregón (1865-1938) se menciona "muy de paso" la novela de Inclán (14). Porras Cruz atribuye esta "indiferencia" hacia Inclán como consecuencia de la falta de cultura y bajo estatus social del autor: "¿Quién había de fijarse en aquel ranchero, cuya instrucción no pasó del tercer año de filosofía, impresor y litógrafo modesto, ajeno a reuniones y tertulias, anhelando siempre en su destierro urbano el retorno al campo que le vio nacer y hacerse hombre?" (14). Más orientado al ambiente rural mexicano, Inclán no perteneció al grupo de letrados urbanos que como Altamirano llegaron a definir la literatura decimonónica.

¿Quién era Luis Gonzaga Inclán?

De orígenes humildes, la madre de Inclán, Doña Rita Goicoechea era mulata "oriunda del Sur de la República" (Nuñez y Domínguez 72). Jorge Luis Porras establece que el autor de *Astucia* nace "el 21 de junio de 1816, en el rancho de Carrasco, Hacienda de Coapa, jurisdicción del municipio de Tlalpan. Su padre, D. José María, era administrador de la Hacienda Narvarte" (16). Inclán recibe las primeras letras a los ocho años de edad y su padre lo ingresa en el Seminario Conciliar en 1828. Pero después de seis años el joven no sigue sus estudios, presentándose a su padre con el deseo de ser ranchero. Su padre lo envía a trabajar en la hacienda de Borja como "peón colero" o "mozo de tajo" (Porras Cruz 19). Crece entonces entre los rancheros y charros mexicanos. Luego el padre lo instala en la Hacienda de Púcuaro, "propiedad del acaudalado terrateniente D. Vicente Retama, en Michoacán," donde luego permaneció por siete años (en el Valle de Quencio) (Porras Cruz 21). Este lugar será el escenario de la novela

Astucia, porque es la hacienda de Púcuaro donde supuestamente conoce a Lorenzo Cabello, el protagonista de la novela. En su prólogo Inclán informa al lector que su obra es una "corta historia" del jefe de Los Hermanos de la Hoja, Lorenzo Cabello alias, Astucia. Los dos eran amigos cuando trabajaban para las haciendas de Púcuaro (Inclán 6). Se separan en 1838 y no se ven hasta 1863 cuando Cabello le cuenta las vicisitudes que en su vida ocurrieron en los veinticuatro años de ausencia. Aranda Pamplona acepta esta versión de la novela como historia verdadera cuando reporta que en San Felipe del Progreso (antes Obraje) origen de dos de los Hermanos de la Hoja, "existen descendientes de" estos (10).

En 1847 ocurre la invasión de los norteamericanos y en el mismo año compra Inclán una litografía en la calle de San José el Real que sus hermanos administran hasta 1854 cuando la familia se muda para México. Inclán imprime en su taller "numerosas novenas, corridos, canciones y leyendas" (Porras Cruz 25). Imprime también una séptima edición del *Periquillo* (de Lizardi en 1865). Imprime sus propias obras: *Reglas con que un colegial puede colear y lazar* (1860), *Recuerdos del Chamberín* (en verso 1860), y *Regalo delicioso para el que fuere asqueroso* (¿?). De esta última, Porras Cruz ignora la fecha de publicación y cita a Manuel Toussaint que la describe como "(h)oja suelta escrita en verso con lenguaje sucio; uno de tantos juegos escatológicos que siempre han existido" (26).

Astucia, el jefe de los Hermanos de la Hoja o los charros contrabandistas de la rama, edición original es impresa por Inclán en dos tomos (1865 y 1866). Salvador Novo escribe una adaptación teatral de la novela con el título de *El*

coronel Astucia y los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas (se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 12 de julio de 1948). Se pierden dos novelas de costumbres mexicanas por Inclán en un incendio: *Los tres Pepes* y *Pepita la planchadora*. No sabemos su contenido pero por los títulos nos imaginamos que eran novelas que representaban otra visión del México profundo.

Inclán no fue periodista como muchos de sus contemporáneos y no parece haber tomado interés activo en la política, salvo una que otra contribución de versos a periódicos de índole política como *La Cuchara* y *el Cucharón*, de Don Luis G. Iza. Se ganaba la vida como impresor, curiosamente imprimiendo desde retratos de santos hasta versos de lenguaje escatológico. Las imprentas de Inclán tuvieron un lugar importante en la producción cultural del país porque era mediante los papeles sueltos y no el periódico que se enteraban las clases bajas de los acontecimientos: "Como bien se sabe, en aquel tiempo el periódico no era patrimonio de las clases bajas. Ésta se informaba de los acontecimientos del día únicamente por medio de los papeles que salían de las imprentas como la del señor Inclán" (Nuñez y Domínguez, *Poetas Jóvenes* 78). No cabe duda que como impresor Inclán fomentó el imaginario nacional en México, pero tuvo que publicar su propia obra para no permanecer a los márgenes de la sociedad letrada.

Varios críticos se enfocan en la falta de gramática de Inclán como motivo del rechazo de su novela. González Peña lo califica de "escritor incorrectísimo" y un "bárbaro prodigioso" en su obra literaria pero nota un trato diferente a Inclán. Comparándolo con dos hombres de letras de la época, Payno y Florencio M. del

Castillo, González Peña subraya que estos eran más cultos que Inclán pero eran "dos grandes incorrectos a quienes no suele echarse en cara ese pecado" (citado en Chapenel 84-85). Entonces aunque en *Astucia* se crean personajes que utilizan el lenguaje rural mexicano y la obra sea un ejemplo de "acendrado mexicanismo" como lo declara Federico Gamboa (1864-1939) en 1914 a la sombra de la Revolución Mexicana, Inclán es marginado del discurso fundacional del siglo XIX.² *Astucia* no corresponde al imaginario nacional deseado que acepta al mestizo como resultado sincrético de sangre indígena y europea. Al incluir la experiencia del negro o afrodescendiente en el paisaje rural mexicano Inclán ofrece otra visión de lo nacional e introduce otra vertiente social y racial a la categoría de mestizo que Altamirano ignora.

Una de las cualidades sobresalientes de la novela, *Astucia*, comparada con otras obras del siglo diecinueve, es que en ella se traza en primera persona, la vida de un afrodescendiente, Chepe Botas. La historia de Chepe Botas supuestamente relata la vida real de uno de los Hermanos de la Hoja. Otras novelas mexicanas de la época no le dan este tipo de voz al personaje negro.³ Por ejemplo, el negro que Salvador Bueno estudia en *El Periquillo Sarniento* (1816), es parte de la retórica anti-esclavista de Lizardi y es alguien a quien el protagonista conoce en Manila, Filipinas y no en México. Varios estudios se han publicado sobre *Astucia* y su autor pero ninguno de estos críticos o biógrafos se han enfocado en la cuestión de etnicidad que se detecta en la novela a través de varios personajes, específicamente Chepe Botas y el Chango.⁴

La estructura de la novela *Astucia*

La estructura de la novela incluye un prólogo y treinta capítulos que en 1946 la editorial Porrúa publica en tres tomos con algunas de las ilustraciones originales que incluyó el autor. El prólogo de Inclán nos indica que esta es una "historia corta" de la vida de su amigo Lorenzo Cabello, el Jefe *Astucia* de Los Hermanos de la Hoja, una asociación histórica dedicada al contrabando del tabaco. Lorenzo Cabello y el autor, amigos que trabajaban en las haciendas de Púcuaro, se separan en 1838 hasta 1863 cuando se re-encuentran y Cabello le cuenta las vicisitudes que en su vida ocurrieron en los veinticuatro años de ausencia (Inclán 6). Cabello se convierte en uno de los contrabandistas por necesidad, o sea después de un fallido intento de vender agua ardiente, y lo que entendemos es la falta de empleo en las zonas rurales.

Durante las sobremesas u otros tiempos de ocio que acompañan su peligrosa y ardua profesión, *Astucia* invita a los cinco miembros de la sociedad Hermanos de la Hoja a contarle las circunstancias que los llevaron a convertirse en contrabandistas del tabaco. Los "hermanos" son cinco: Pepe el Diablo, Chepe Botas, Tacho Reniego, El Tapatío y El Charro Acambareño y declaran en unión comunitaria ser "todos para uno y uno para todos" (como *Los tres mosqueteros*, 1844).⁵ La cuestión de raza o etnicidad no se debate abiertamente como tal pero surge lentamente como tema central en la vida de Chepe Botas. Incluso en la novela hay momentos claves cuando los personajes se llaman el uno al otro "mi negrito" o "mi negrita." Por ejemplo, doña Remedios, una mujer que participa en el celestinaje, le dice "no tengo ni medio partido por la mitad, negrito mío" cuando El Charro Acambareño necesita dinero prestado

(250). Este uso afectuoso de la palabra no suele asociarse con México sino con el Caribe y creo que confirma la inmigración de negros cubanos artesanos "libres" a México para el principio del siglo XIX (Ochoa Serrano 29).

Otra alusión a la etnicidad se encuentra en la figura de Mariquita, o la Monja Cimarrona (Inclán 337). En la explicación que nos da Inclán sobre el nombre, el autor resalta la condición social que la obliga a alojarse donde se entiende podrían vivir humildes cimarrones: "no faltó que le pusiera ese apodo de la Monja Cimarrona; adecuado el primero a su buena reputación y costumbres, y el segundo a que en el recinto de un miserable cuarto, ha establecido su convento" (339). Aunque la palabra cimarrona parece no tener que ver con la etnicidad de la Mariquita, hace referencia a un espacio histórico y recuerda la experiencia de los esclavos africanos, una sección de la población mexicana borrada y silenciada a través del discurso nacional fundacional decimonónico.

El personaje afrodescendiente en la novela es Chepe Botas y es a través de este personaje que el concepto de civilización y barbarie es invertido por Inclán. A los 40 años Chepe es el mayor del grupo cuando Lorenzo se integra por primera vez a los Hermanos de la Hoja (210). Chepe comienza a narrar su historia al final del segundo tomo en el capítulo veintiuno. Cuando joven el muchacho se convierte en un criado de balde y trabaja en la casa de un vicario. Éste le regala botas ya usadas que el joven cuida, restaura y aprovecha, ganando el nombre de Chepe Botas dice él "para distinguirme de otros Chepes" (403). En una ocasión la hermana del vicario visita y Chepe se maravilla de la reclusa que vive enclaustrada en un convento diciendo: "era una güerita como de

dieciocho años, de muy bonito blanco y finas facciones, sumamente modesta, no hablaba nada, siempre con los ojos bajos..." (405). Muere la madre y Elisa, la hermana del vicario, es obligada a ser ayudanta y se encuentra en un estado miserable (413). El padre de Chepe también muere pero le deja 1,500 pesos en plata que él usa para subarrendar un ranchito y comprar animales para hacer negocio. Piensa también darle educación a su hermana menor Lupe y cuando ve a Elisa le ofrece que ella sea su tutora proponiéndole un "buen sueldo" (414).

Esta situación de una mujer de clase adinerada que, por cambio de fortuna, llega a trabajar para un hombre de clase humilde nos conduce a una dialéctica no sólo sobre clase social sino sobre etnicidad. Ambos conversan sobre la vestimenta que debiera llevar la pequeña Lupe, por ejemplo, y Elisa insiste en que un tápalo (un mantón, chal) "indica que la que lo porta es persona de buena sangre" (2- 416). La sangre (o sea la herencia biológica) determina la clase social y por consecuencia el modo de vestir.

Al pasar el tiempo Chepe se enamora de Elisa y aunque dice estar conciente de sus diferencias sociales, piensa que su noble corazón lo cualifica para ser su esposo y lo declara de la siguiente manera:

Aunque conozco la desigualdad de nuestros nacimientos, me he atrevido a pretenderla porque creo que mis acciones, aunque ranchero, son tan finas como las del más noble caballero; usted niña, con la educación que le dieron, va a mejorar de condición mi raza, ...conque no me desprecie porque me ha visto pobre, ahora gracias a Dios tengo mis medicitos y podré presentarla como usted se merece... (por su distinguida clase) (418).

Ella le responde con el tú informal, marcando la diferencia de estatus social con el lenguaje:

Mira, Chepe- me contestó-, lo de menos era casarme contigo, yo también te aprecio y te vivo muy agradecida; pero soy muy fodonga, tengo muy mal genio, tú has visto mejor que ninguno que me criaron muy consentida, no sé tentar una escoba, ni menos me gusta poner un pie en la cocina; en fin, me acostumbraron a los chiqueos y soy la mujer más inútil (419).

A pesar de sus protestas, se casan y él está muy contento diciéndose "¡Que lindas son las catrinas! ¡Qué chula es mi mujer!" (419). Pero ella no le corresponde con el mismo entusiasmo y le dice: "¡Qué bruto eres y qué barbaán!, cómo se conoce que eres un meco ordinario" (420). La mujer blanca es culta y deseable ante los ojos de Chepe pero él es un inculto para Elisa.

La actitud arrogante de Elisa hacia Chepe no cambia ni con el nacimiento de una hija. Chepe nos confiesa que "la causa de su mal humor cesó, pero el aborrecimiento seguía con más extremo, si le hacía un cariño a la niña me regañaba, se le figuraba que la exprimía, que la desmoronaba entre mis manos de gañán, o entre mis garras de salvaje..." (421). Una vez más Elisa posiciona a Chepe como un bárbaro que no puede ni abrazar a su propia hija. Hasta este punto los lectores asumen que esta representación de Chepe es tal vez un reflejo del ambiente rural, brusco que los rodea y que es una dicotomía basada en género y/o clase social. O sea las mujeres de clase alta son finas y los hombres rurales no adinerados son ásperos y rudos. Pero el texto de Inclán nos revela aún más los matices de estas representaciones

estereotípicas.

Cuando la tía y cocinera de Chepe se va, Elisa levanta la voz en protesta y le asegura a su esposo que ella no piensa poner un pie en la cocina y esta vez marca su diferencia de clase con su biología:

conozco que no sólo eres un meco sino un ente despreciable; mira, mira estas venas azules, por ellas corre sangre noble, compara tu cara con la mía, avergüenzate de tu clase, majadero, yo soy de buena descendencia, mis gentes no han sido gañanes; mira, mira mi pelo más fino que una seda (423).

Estas palabras subrayan el conflicto entre los dos, las diferencias de etnicidad y clase que ahora se articulan por características físicas son la fuente del odio y rechazo que Elisa siente por Chepe. Pero Elisa, como la nación que luego ha de reconocer la presencia negra en su historia y cultura, se muestra ambivalente ante el fruto de su unión con Chepe.

Hay momentos cuando Elisa exhibe cariño por Chepe y le dice: "Mira, Chepe-mira qué chula es mi hija, parece que la escupiste, es tu vivo retrato" (424). Él responde con sarcasmo: "Chula, chula, ¿acaso es zapatera, y luego mi retrato, ¿eh?, pues apenas hay gente más villana, mira mi cara, mira mi pelo, por estas venas prietas corre sangre de burro" (424). Estas señas físicas identifican al personaje como negro o afrodescendiente. En un estudio sobre las obras de Inclán titulada *Luis G. Inclán: Nuevas aportaciones* se declara que Chepe dice tener "sangre morena" ... "sangre de burro" (Charpenel Eyssautier 92). Pero en la consciencia popular mexicana ser prieto es diferente de ser moreno, el último implica mezcla racial o ser moreno de pelo, prieto alude a color de piel negra.

Ante todo este conflicto étnico Elisa termina abandonando a Chepe y a su hija por un pretendiente anterior. Después del abandono, Chepe va a la recámara de Elisa y es aquí donde el autor subvierte "la civilización" que las venas azules de Elisa representan. Su descripción del estado en que se encuentra la recámara de Elisa sacude la historia ante el descubrimiento de Chepe que su noble esposa era todo lo contrario:

Al reformar la casa me encontré con la recámara de mi idolatrada esposa apestando a zahurda de cochinos; la muy puerca no era ni para sacudir su cama, estaba el colchón podrido y lleno de gusanos; por un rincón, pedazos de hamburgo nuevecitos, sucios de la niña; no más cortaba género y en la primera servida lo hacía bola y al rincón; así había allí pañuelos, enaguas, tónicos, tápalos, y cuanto trapo llegaba primero a sus manos; del ropero que escapó de los cateadores no se diga, era un nido de ratones, la bacinica tenía un dedo de sarro, nunca supo lo que era escoba, una tabla entera de botes de pomadas rancias que compraba a los barilleros; hasta el peine era una plasta de mugre con uno que otro diente asomado. Fue tal el horror que aquello me causó que todo lo mandé a sacar al patio y le prendí fuego. Se aplanó y blanqueó la pieza de nuevo y la destiné para pajar, diciendo al ver aquella pocilga: ¡Malditas, malditas sean las catrinas como Elisa! (476)

Con estas escenas Inclán anticipa la ambigüedad del afrodescendiente ante la mujer blanca, una mujer que es deseada pero cuyo estatus social da raíz a una relación compleja. Chepe tiene su eco en futuros personajes como Charles McForbes en *Los cuatro espejos* de Quince Duncan (1973) y Saturio en *El fusilamiento del Diablo* de Manuel Zapata

Olivella (1986). Elisa, mujer blanca de venas azules y codiciada, se asocia en esta obra con el desorden, caos y falta de higiene. Chepe se apiada de ella cuando regresa de sus noches prostituidas años después: ella es una mujer andrajosa, sucia, y enmarañada que se presenta ante él como limosnara. Él no la perdona pero es noble, y como tiene buen corazón le da albergue en una casa aparte. Después de varios años ella se fuga con otro hombre y muere sin saber que su hija vivía. Chepe, al enterarse de su muerte, finalmente la perdona. El hombre negro, supuestamente bruto, es piadoso y la mujer blanca llega a su final como una persona immoral. Pero la ambigüedad de Inclán ante la etnicidad se une a la comunidad de imaginarios de la nación en un discurso racista que afirma ciertas creencias sobre el afrodescendiente.

El Chango es otro personaje que se identifica con la étnia negra y es la razón por la cual creo que la obra es un testamento del trato ambiguo que se dirige al afrodescendiente en la sociedad mexicana. Por una parte, se nota la nobleza y buena voluntad de un hombre humilde que también es de sangre prieta, por otra se hace la más vil caracterización de El Chango. Este personaje es el garbancero (criado) que cocina, es fiel y obra como ninguno para servir a sus amos. El Chango, no tiene la agencia del Changó, el diós africano de relámpago y trueno que Zapata Olivella resucita para la posteridad afrodescendiente.

El Chango aparece como personaje en el capítulo siete del primer tomo. Pepe el Diablo lo describe así: "este Chango, que viene con nosotros, es desertor, y por su cara tan rara y chocante todos le llamaban así y él entiende con ese nombre, no tiene familia, me ha salido fiel, es muy hombre de bien y atrevido" (1-228). Es el

prototipo del fiel sirviente que no conoce otra vida que la del servicio. Astucia ha de llamarle su perro fiel en una muestra de carencia de sutilidad ante la bestialización progresiva de un personaje de color.

Luego cuando Astucia pide que el Chango se haga pasar por él en un ardid, es a la figura del Chango que se describe en los panfletos que circulan ofreciendo 6,000 pesos por su captura:

dijeron que era un hombre de más de cincuenta años; nacido en el rumbo de Acapulco; cargado de hombros, con el pescuezo muy corto, chaparrón, cojo de la pierna izquierda, pelo crespo, cerdoso y cano; frente muy estrecha, ojos enchilados, nariz aplastada y de anchas ventanas, boca grande, con labios carnosos amoratados, barba poca, color trigüeño obscuro, con algunas manchas de pinto azul, y sumamente hoyoso de viruelas (3-230).

Al confundir la identidad de estos dos personajes ante la ley, Inclán hace alusión a las borrosas identidades que emergen en una sociedad donde el mestizaje es parte de la realidad nacional. Hay que señalar también como tan temprano en la literatura se registra lo fácil que es creer culpable de actos criminales a un hombre de color en lugar de un hombre blanco.

Consecuentemente, Inclán proyecta un tono conflictivo ante la identidad negra. En uno de los últimos capítulos de la novela, vemos como Inclán deshumaniza al Chango en boca del Gobernador del estado que visita el hogar de Astucia por primera vez. El Gobernador le da una peseta a Simón, uno de los "perros fieles" de Astucia creyendo que éste había cocinado, pero cuando Simón le dice que fue el Chango quien había preparado la comida, éste (el gobernador) dice:

¿pues qué, tienen ustedes aquí algún orangután?, porque eso sería de ver.

No es extranjero, es criollo. (Simón contesta)

Pues ¿de dónde es?

De por Oaxaca... (Inclán 347)

El Chango sale de la cocina y “con un cuchillo en la mano con que estaba muy afanoso picando una cebolla, casi desnudo, con los ojos enchilados y sudando del calor de la lumbre. El gobernador se quedó estático, le pareció un demonio salido del infierno, y a (sic) no oírlo hablar cree que era un orangután verdadero como antes se había figurado.” (347-48). Esta caracterización en boca del gobernador presagia las políticas de exclusión de la retórica de José Vasconcelos que habría de representar al afromexicano como “inferior y caricaturado” (Hernández 60). Al reproducir estas imágenes no es la intención de esta escritora propagar estas caracterizaciones insensatas sino cuestionar y criticarlas como actos racialistas y prejuiciosos.

Sin duda esta escena demuestra la compleja ambigüedad ante su descendencia africana que exhibe el autor, cuya madre era mulata. Como bien lo articula Jackson “in addition to tackling racism and external denial, Black Hispanic writers have also had to address the complex obstacle of internal denial manifested in the reluctance of some Black people themselves to identify with Blackness” —*además de bregar con el racismo y la negación externa, los escritores negros hispanos han tenido que preocuparse del complejo problema de la negación interior manifestada en la reticencia de alguna gente negra a identificarse con ser negro-* (3). Y a pesar de que no hay evidencia sobre cómo se identificaba Inclán a mediados del siglo

diecinueve, si como afrodescendiente o simplemente mestizo, probablemente la presencia de una madre mulata tuvo que haberle dado una conciencia de la experiencia negra en México que luego hubo de expresar en *Astucia*.

Conclusión

La novela desarrolla un papel importante en la creación de una comunidad unida mexicana especialmente después de la derrota del Imperio de Maximiliano. Al campeonar Altamirano una literatura nacional logró crear un espacio merecido para el indígena pero que excluía la presencia del afrodescendiente en el imaginario nacional mexicano. Es posible que Inclán fue marginado por auto-publicarse en su propio taller y que lo haya hecho durante el Imperio de Maximiliano (con permiso del mismo), y que Altamirano también haya juzgado la escritura de Inclán como inferior para representar los altos y nobles propósitos de la literatura nacional. Pero *Astucia* sobrevive a pesar de haber sido ignorada por Altamirano para ser reconocida como la novela de máxima expresión mexicana del siglo XIX. Esa expresión incluye la presencia del afrodescendiente en el imaginario nacional. En la novela de Inclán, la representación del negro y el afroascendiente se problematiza en un discurso invertido de la civilización y barbarie que el autor retoma en varios aspectos de la novela, uno de ellos marcados en la relación entre una pareja desigual en clase social y etnicidad. Pero el autor confirma estereotipos de caracterizaciones de negros que muestran su ambivalencia antes su representación en la novela, rechazando y afirmando una comunión imaginaria nacional que realmente es efusiva.

Postdata

La publicación en 1969 de una biografía sobre el autor *Luis Inclán*. “*El desconocido*.” sumeramente hace desaparecer a la madre mulata de Inclán para declararla “Española.” El padre antes representado como “criollo” por Núñez y Domínguez, supuesto amigo de Juan Daniel Inclán (el hijo médico), también es re-presentado al mundo como “Español” ante la evidencia de un documento que aparece fotografiado en el texto. ¿Es esta desaparición de la madre mulata otra extensión de la negación de la contribución cultural, histórica e intelectual de los afroascendientes por parte de los mexicanos intelectuales? Se interponen las transmisiones orales (lo que le cuenta el hijo de Inclán a Núñez y Domínguez), con la escrita (documentada) para crear un enigma y problematización sobre la identidad de Inclán. Preguntas emergen sobre esta biografía: ¿Cómo se puede creer esta versión sin una interrogación directa con las fuentes anteriores (pues no hay bibliografía en la obra de Aranda Pamplona). Me sacó de la duda el Dr. Marco Polo Hernández⁶ que durante el NEH Summer 2003 Seminar “Afro-Hispanic Writer and the Literary Canon” me explicó que esta categorización no era indicación de raza o étnia sino aclaraba que el susodicho era “sujeto” de la corona española. Tiene sentido y es así como la necesidad de presentar el documento fotografiado sin explicación alguna por parte de Aranda Pamplona sugiere la reconfirmación de la raza cósmica de Vasconcelos, o sea un México sin su historia africana. Con este ensayo espero lograr reafirmar la presencia de la madre mulata de Inclán y la importancia cultural de los afrodescendientes en México.

Agradecimiento

La autora agradece inmensamente el respaldo en cuanto a tiempo que le atorgó la organización NEH a través del seminario de verano 2003: “Afro-Hispanic Literature and the Canon.” El intercambio de ideas y apoyo intelectual que surgió durante el seminario posibilitó el desarrollo de este artículo.

University of Louisiana-Lafayette

Notas

¹Este artículo publicado originalmente en 1883 por *Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana 1883-1884*, publicado por Manuel Caballero (Martínez xxii) se puede encontrar en el tomo II de *La literatura nacional: Revistas, Ensayos, Biografías y Prólogos* de Ignacio Manuel Altamirano, edición y prólogo de José Luis Martínez. México: Editorial Porrúa, 1949.

²En 1914 Federico Gamboa (1864-1939) menciona a Inclán en una conferencia sobre la novela mexicana y subraya su “acendrado mexicanismo” (Porrás Cruz 15).

³Pienso en *El Fistol del Diablo*, (1845-46) de Manuel Payno y *Calvario y Tabor* (1868) de Vicente Riva Palacio (otro afrodescendiente cuyo abuelo fue Vicente “el Negro” Guerrero, famoso general en las guerras de independencia).

⁴Otros ensayos y obras críticas sobre *Astucia* que he consultado pero no incluido en las obras citadas son: “Luis G. Inclán en la novela mexicana” en *Claridad en la lejanía* de Carlos González Peña (México: Stylo, 1947); “Estructura y significado de *Astucia*, el jefe de los Hermanos de la Hoja o los charros contrabandistas de la rama de Luis Inclán por Manuel Sol en *Texto Crítico* 5.9 (2001): 57-71; y “*Astucia* de Luis G. Inclán, novela ‘nacional’ mexicana?” de Margo Glantz en *Revista Iberoamericana* 63. 178-79 (1997): 87-97.

⁵Debo mencionar que Alejandro Dumas, padre (1802-1870) cuya abuela era una negra esclava de lo que hoy en día es Haití, también escribió *El conde de Monte Cristo* (1844-46). El autor fue más conocido por sus obras teatrales que por sus novelas.

⁶Agradezco que el Dr. Hernández me haya confirmado la cita de esta aclaración. Procede de una biografía que escribe Ubaldo Vargas Martínez sobre José María Morelos y Pavón (1765-1815) titulada, *Morelos: Siervo de la nación*. México, Porrúa, 1966. En una discusión sobre los antecedentes raciales de Morelos, Vargas Martínez declara que “el calificativo de ‘español’ no tenía en aquellos tiempos una conotación racial, sino más bien política y se aplicaba a todos los súbditos del rey de España” (8). Debo mencionar que el Dr. Hernández afirma que es Vicente Riva Palacio, el nieto de Vicente “el negro” Guerrero y no Ignacio Manuel Altamirano, el verdadero “padre de la literatura mexicana.”

Obras citadas

- Altamirano, Ignacio. *La literatura nacional: Revistas, Ensayos, Biografías y Prólogos*. 3 vols. México: Editorial Porrúa, 1946.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*. London: Routledge, 1983.
- Aranda Pamplona, Hugo. *Luis Inclán “El Desconocido.”* México: Manuel Quesada Braneli, 1969.
- Azuela, Mariano. *Cien años de novela mexicana*. México: Ediciones Botas, 1947.
- Bueno, Salvador. “El negro en *El Periquillo Sarniento*: Antirracismo de Lizardi.” *Cuadernos Americanos* 183 (1992): 124-39.
- Brushwood, John S. Jose Rojas Garcidueñas. *Breve historia de la novela mexicana*. México: Ediciones de Andrea, 1959.
- Charpenel Eyssautier, Mauricio Eduardo. *Luis G. Inclán: Nuevas aportaciones*. México: UNAM, 1959.
- Hernández, Marco Polo. “The ‘Afro-Mexican’ and the Revolution: Making Afro-Mexicans Invisible Through the Ideology of Mestizaje in *La raza cósmica*.” *PALARA* 4 (2000): 59-81.
- Inclán, Luis G. *Astucia: el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama*. 3 vols. México: Editorial Porrúa, 1945.
- Jackson, Richard. *Black Writers and the Hispanic Canon*. New York: Twayne Publishers, 1997.
- Martínez, José Luis. “Prólogo.” *La literatura nacional: Revistas, Ensayos, Biografías y Prólogos de Ignacio Manuel Altamirano*. México: Editorial Porrúa, 1949. vii-xxiii.
- Núñez y Domínguez, José de Jesús. *Los poetas jóvenes de México y otros estudios literarios nacionalistas*. México: Librería Vda de Ch. Bouret, 1918.
- . “Selección e introducción.” *Astucia, a través de tres personajes de la novela*. México: UNAM, 1945.
- Ochoa Serrano, Alvaro. *Afrodescendientes: Sobre piel canela*. Zamora: El colegio de Michoacán, 1997.
- Porrás Cruz, Jorge Luis. *La vida y obra de Luis G. Inclán*. Río Piedras: Editorial U de Puerto Rico, 1976.
- Rosado, Juan Antonio de. *Bandidos, héroes y corruptos o nunca es bueno robar una miseria*. México: Ediciones Coyoacán, 2001.
- Rueda, Julio Jiménez. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

El son callejero de los negros y los de color quebrado¹: el teatro nacional mexicano de protesta

por Marco Polo Hernández Cuevas

Tanto la existencia en México de una cuantiosa población africana y afromestiza durante la época colonial como la participación de esta población en manifestaciones musicales son hechos científicamente demostrados; [Sobre la base de] ellos, algunos investigadores mexicanos y de otros países han sostenido que la contribución africana desempeñó un papel de capital importancia en la integración de la música tradicional (...) Los rasgos rítmicos africanos son detectables en géneros musicales cultivados en las costas y en las tierras bajas de México (...) Entre los géneros en que dichos rasgos rítmicos son observables se destaca muy particularmente el *son*, género esencial y básico en la música tradicional mexicana.

Rolando Antonio Pérez Fernández²

El son fue un medio subversivo de comunicación que nació de la inspiración de los negros y los de color quebrado³ en la Nueva España. Desde el siglo XVIII se manifestó como el alma de la fiesta⁴, fandango y carnaval⁵. Durante la Guerra de Independencia, o, mejor dicho, de manumisión (1810-1821), el son fue llevado por el territorio que hoy es México y allende por los insurgentes o chinacos, los forjadores auténticos de la nación mexicana, que lucharon para romper las cadenas que los esclavizaran y derrocar la institución de "castas" que los marcara como infames. El complejo del son "mexicano" está formado por el son jarocho, el son huasteco, el jarabe tapatío, los sonecitos de la tierra, son de tierra caliente, y el son ranchero, entre otros.

El son mexicano ha sido estudiado como género musical "afromestizo", como cantos y danzas profanas del ingenio popular anónimo borrando por omisión su negritud, y como cultura popular "mestiza" con raíces africanas que deslava a sus progenitores. El presente estudio introduce al son callejero como el umbral del género dramático de protesta de la oralitura nacional forjada por los negros y sus descendientes de color quebrado a fines del siglo XVIII y principio del XIX. Lo destaca como parte del acervo histórico de

la experiencia del negro en esa región. Propone que el teatro del son para la "plebe" fue un espejo⁶ desde donde reflejar lo absurdo de su situación.

El presente es un análisis multidisciplinario que aborda el tema desde una perspectiva afrocéntrica⁷. Vincula el hecho de que el son callejero fuera una manifestación de los marginados con su popularidad y con el ímpetu que adquiere para subvertir el discurso opresor y precipitar el ocaso de la colonia española. Permite observar el surgimiento del espíritu de resistencia de los subalternos en un momento clave de la historia del cimarronaje en las Américas.

El estudio se suscribe al entendimiento del "mestizaje" elucidado por el erudito Richard L. Jackson, en donde explica: "el proceso del mestizaje, aunque de valor cuestionable para el desarrollo de la identidad del negro, sin embargo, es un hecho indiscutible de la experiencia del negro en Latino América" (*The Black xv*)⁸.

Debe subrayarse que dentro del entendimiento colonial novohispano todos los descendientes de negro, de hecho o por sospecha, mezclados con otros o no, quedaban marcados por su "sangre impura" o vil. Fue un proceder análogo al de "la gota de sangre" utilizado en los Estados

Unidos para marginar a alguien como “negro” no obstante su apariencia o grado de mezcla con otros. Es menester contrarrestar el discurso plagario posrevolucionario que coloca todo lo mexicano dentro de un tal “mestizaje”, cuando lo que sucedió en México más acertadamente tendría que calificarse como “mulataje”.

Para la finalidad del presente, primero se discute el marco teórico adoptado y se explica la perspectiva de la oralidad suscrita. Seguidamente, se ubica al son “mexicano” como género dramático de la oralitura y se le vincula con África y otros países hispanoamericanos que por más de trescientos años formaron parte de la misma entidad política bajo el yugo español. Luego, se revela la conexión entre el origen negro de estas narraciones dramatizadas y el que fueran percibidas como “cantos y bailes profanos” por los blancos y sus lacayos.

Para concluir, con la información recopilada se reconstruye parte de la experiencia borrada del negro y sus hijos de color quebrado. Mediante una lectura revisionista del collage de la evidencia reunida, se reitera que a fuerza de voluntad y resistencia los subyugados desde el margen erigieron una nación y su nacionalidad, en parte, con el discurso ágrafo del son callejero.

Ian Isidore Smart al analizar el teatro del kaiso trinitario-tobaguense, afirma que “ninguna persona familiarizada con los ritmos distintivos desarrollados por los descendientes de africanos en las Américas, e indudablemente en otros lados, cuestionaría la procedencia africana de esta manifestación cultural” (Nicolás, 17). Lo mismo puede decirse del son que se produce en el territorio que hoy es México. Esta perspectiva lo asocia con otras formas

musicales carnavalescas americanas o *teatros espirituales* que surgieron para subvertir la *Maafo* u holocausto negro. Asimismo, Smart advierte que el Carnaval “por todas las Américas es un drama que involucra la participación masiva” (“Carnival” 63).

En Nicolás Guillén: *Popular Poet of the Caribbean (Poeta popular del Caribe)*, Smart forja un método crítico afrocéntrico apoyado en la *Vox populi* o la voz del pueblo. Con su innovador acercamiento al “texto”, Smart plantea una teoría interna para la lectura de las manifestaciones populares africanas americanas. La calidad de un texto producido por los negros será juzgada conforme al dictamen público de los negros. Smart formula un procedimiento de análisis alterno a las perspectivas tradicionales y las preocupaciones académicas eurocéntricas (Nicolás 8).

Smart señala una poesía popular oral en el Caribe que se encuentra bajo escrutinio y crítica constante. Muestra que la crítica popular es del tipo más elemental y hasta informal a primera vista. Presenta algunas formas musicales afrocaribeñas como “ejemplos de este tipo de poesía popular sujeta continuamente al principio de apreciación del gusto popular, o sea, al lector / escucha caribeño implícito” (Nicolás 9). Así demuestra la existencia de un aparato crítico desde hace tiempo, conformado por el lector/ escucha implícito, que juzga la calidad del arte que llega al público. Ese es el principio en el que se basa la popularidad de todo producto artístico (Smart, Nicolás 9)⁹.

Smart interrelaciona a la poesía de los negros con formas musicales populares caribeñas y continentales: lee a la poesía como un texto cultural cuyo valor estético, o popularidad, depende de la

forma en que sea percibido y recibido por el pueblo (*Nicolás* 9). La estrategia de análisis de Smart, abre la puerta para el estudio del teatro del son mexicano como un texto cultural, o etnotexto.

Hugo Niño da el nombre de etnotexto a la literatura de performance u oralitura que es un medio de comunicación de los dominados. Según Niño, el etnotexto es un medio dinámico cuya estética no es exclusivamente verbal sino "total". Apunta que "dispone de una estilística que pasa por lo verbal, pero que se configura realmente en su performance", y su calidad estriba en la capacidad de los participantes para procesar conceptos (114). Señala Niño que "el resultado estilístico final de cada uno de los textos depende de la actuación del relator, guiada por la recepción del auditorio". En ese momento el estilo del texto narrado se constituye y su efectividad y la autoridad del narrador son reconocidos, pero "no la del texto ya que la de éste depende de la comunidad misma" (114).

Jackson señala que las expresiones literarias iniciales de "la verdadera experiencia del negro" en América Latina se hallan en la literatura folclórica cultivada por los negros oralmente antes de aprender a escribir los lenguajes europeos" (16). Identifica la tradición de protesta de tales manifestaciones bajo la protección del anonimato (Preface xi). Aclara:

Indistintamente de los estratos históricos del folclor de la América negra, si es que fue puramente africano, negro(o *Creole*), o folclor blanco absorbido por los negros, y a pesar de su origen, y si es que vino de África, Europa o aún las fábulas de Esopo, el folclor utilizado por los negros en el nuevo mundo nos dice mucho acerca de la supervivencia del negro reflejando,

como lo hace, su experiencia impar en el nuevo mundo. (16)

Dentro de la oralitura el son es un género para ser representado, así como el drama lo es dentro de literatura. De la manera en que es analizado aquí, el son es un tipo de festividad popular que, mediante "diálogos" verbales y no verbales, revive ritos ancestrales. Proviene de las representaciones del "drama de Osiris" que se celebraron los fines del año en la ribera del Nilo hace miles de años y en los que está arraigado el Carnaval y se ubica el origen del drama griego (Nehusi 81-90). Las festividades callejeras de los subyugados y el "drama culto" de las élites europeas aunque posean raíces comunes presentan diferencias.

Los griegos, sacaron de la calle al carnaval y lo redujeron a locales denominados *theatron* de donde deriva el nombre y concepto de "teatro". Dentro de la percepción eurocéntrica del drama hay un guión establecido para ser actuado en los confines de un estrado y la participación del auditorio es mayormente pasiva. Ian Isidore Smart explica:

el drama griego continúa la tradición de los autos sacramentales iniciada por los africanos desde antes de la historia inscrita. Es un evento similar al Carnaval y es semejante a los eventos de Abidos y Dendera. Sin embargo, los griegos, con su espíritu de *homo faber* introdujeron distorsiones mayores al intentar controlar y manipular los enigmas en lugar de dejarse llevar por ellos. Los africanos siempre han tenido un acercamiento holístico y han tratado de lanzarse de lleno al mundo y sus secretos: los acompañan, se adentran en ellos, los aceptan con todo su ser y todas sus facultades. Viven, cantan y bailan los misterios. Los griegos

trataron de racionalizarlos, de reducirlos a las insignificantes dimensiones del intelecto humano. Así crearon monstruosidades. ("Ultimate" 61)

Al reconocer como "teatro" a las manifestaciones callejeras en donde los negros y los de color quebrado rumbean sus protestas al ritmo de sus sones y jarabes se advierte que ahí es el sitio por donde brota un drama callejero que puede ser llamado propiamente mexicano, producto del mulataje principalmente entre africanos, amerindios, y españoles.

El teatro del son mexicano (como el son en otros lados de Hispanoamérica y los festivales negros con otros nombres en las otras Américas) es una forma de expresión ágrafa que pasa por lo verbal pero cuya estética depende del entendimiento total de la narración (verbal y no verbal) actuada entre los participantes.

Esta representación se compone de mensajes subversivos cantados, bailados, tarareados, aplaudidos, zapateados, silbados, y gesticulados. El drama del son es un arco iris de ideófonos transmitidos con el ritmo de un lenguaje sensual, no verbal mayormente, para producir, mantener y reforzar los lazos culturales entre los actores.

Las letras de los guiones fueron compuestas espontáneamente durante la performance por los agraviados según la queja o burla. La composición quedaba enmarcada por un estribillo que dictaba el ritmo y sentido del humor. Este formato invitaba la participación del público como corista que respondía al llamado de un solista que producía sus coplas en el acto.

Existen cientos de estrofas de algunos de aquellos sones en la memoria colectiva y no se puede decir que ninguna sea la letra "auténtica". Un ejemplo de las múltiples

letras de los guiones del son se encuentra en "Las coplas de La llorona" recopiladas por Flora Botton-Burlá. Comenta: "Se dice (rumor popular de origen indefinido, como todos) que tiene 200 o hasta 300 coplas..." (552).

Aunque omite el origen africano mexicano de estas creaciones, el reporte de Botton-Burlá colecciona 121 estrofas rescatadas de la memoria popular colectiva de varias regiones del país y de distintas épocas.

Manuel Payno en sus *Crónicas de viaje*, escritas durante la generación inmediata a la emancipación, reporta la performance de uno de los etnotextos del son bajo el subtítulo "El coloquio, el lépero, y la china". Si bien se trata de un suceso posterior a la época estudiada, es lo suficientemente próximo para proporcionar una idea de ese tipo de eventos sus actores / receptores implícitos y temática. Payno describe un diálogo en un palenque¹⁰ de Puebla. Está frente a una representación de la vida de la virgen desde que se une con José hasta el natalicio de Cristo en Belén.

Supo de la actividad por un enoñe póster pegado a la entrada de los portales de la plaza mayor. En éste aparecen demonios lanzando llamas entre otras imágenes similares. Al observar la congregación de hombres y mujeres, los señala como "peculiaridades sociales" y los describe como un grupo bronceado de fisionomías raras cuya mayoría son "léperos y chinas" (Payno 73).

Payno se divierte observando al grupo de hombres y mujeres que comen huevos crudos con sal y beben grandes tragos de aguardiente. Según Payno esta dramatización es una parodia del relato religioso. Hay violencia actuada y el público ríe a carcajadas y participa de lleno lanzando insultos. El narrador se siente

ofendido por lo que para él son obscenidades y tonterías dichas respecto a la parte “más poética y delicada” de la religión católica (74).

Payno recuerda con nostalgia los autos sacramentales y hace alusión a una recepción distinta del tema. Juzga a este acto como profundamente inmoral y cree que su única contribución es la de ridiculizar las creencias religiosas y despertar dudas particulares acerca de “las verdades del dogma”. El evento concluye con jarabes y palomos bailados (75-77).

El son surgió como manifestación folclórica dentro del contexto de celebraciones colectivas al aire libre de los negros. Su estructura de llamado-réplica fue traída por los negros del Congo a las Américas (Alén 35). Hugh Thomas, refiriéndose a los bailes de tambor en las plantaciones cafetaleras y azucareras cubanas de mediados del siglo XIX, narra que “en el país la danza más tradicional fue el zapateo, bailada con el arpa o la guitarra, pero cantada por todos los presentes igualmente” (147). Asimismo, con base a información de Fernando Ortiz distingue

la importancia en Cuba de los torneos literarios negros, más para diversión que religiosos, [que son] largas improvisaciones literarias colectivas sobre temas específicos dirigidas posiblemente contra alguna institución o persona que hubiera cometido una ofensa en contra de la forma de vida del negro, [y de los cuales] se desarrollaron algunas de las danzas expresamente no religiosas como la rumba (521).

Otros géneros musicales que forman el complejo del son derivan sus nombres de las festividades de donde provienen (Alén 63). Por ejemplo: la rumba, la bomba, el

tango, la charanga, el merengue, el porro, el vallenato, la cumbia, la cueca, y la marinera. Conforme a Argeliers León:

la expansión del complejo del son por toda su área de origen fue ayudada por el intenso comercio costanero que existió entre Cartagena y Yucatán y entre los puertos del sur de Cuba—incluyendo la Isla de Pinos—y Puerto Rico y la República Dominicana. (Alén 63)

Al Prior y William Cepeda explican la bomba y la plena puertorriqueñas. Citan que la bomba se desprendió de la experiencia colonial de los africanos esclavizados. Expresan que, al igual que en otra música caribeña los estilos de tamborileo, los ritmos, el canto de llamado-réplica y el baile improvisado que forman a la bomba son de origen africano occidental. Dicen que “la bomba es un diálogo dinámico que entrelaza al cantante, al tamborilero y bailarín a la vez en un íntimo y penetrante intercambio musical y visual (2). Prior y Cepeda apuntan que la letra de la plena es improvisada espontáneamente “con estribo del coro (a menudo inspiradas en acontecimientos y personajes locales)” (8).

Los mismos musicólogos puertorriqueños amplían:

Hoy en día como en el pasado no se puede concebir ninguna fiesta, carnaval o celebración pública sin la presencia de la Bomba y la Plena, ambos símbolos importantes de la identidad puertorriqueña [...] Las melodías se entrelazan por dentro de la complejidad rítmica de la percusión como si se tratara de un tejido de colores brillantes. La exhuberancia de estas canciones se siente en los huesos. Esta música es una danza en sí misma, tan colorida y vibrante como los disfraces y máscaras

de carnaval que llevan los bailarines y tan emocionante y simpática como las historias que cuentan. (8-9)

José Vasconcelos documenta la existencia en Yucatán del gato y la bomba ya entrado el siglo XX, dos bailes que llama “pseudo nativos” y que erróneamente juzga “verdaderamente españoles” (185). Recuenta que se trata de danzas colectivas donde el baile es interrumpido de repente por la bomba. Mientras los demás ríen jubilosos, los miembros de una pareja de bailarines se lanzan versos afectuosos antes de continuar el baile (185).

Retornando a la época estudiada, Ricardo Pérez Monfort expone que el concepto y el sustantivo fandango, de origen mandingo, se refieren a convites; revela que los fandangos, pero en particular el baile del jarabe (bailado en el coloquio reportado por Payno), adquirieron una connotación de protesta y también de identificación como mexicanos en el siglo XVIII (22). Narra que durante el movimiento de independencia los insurgentes insistían en la performance de las canciones y bailes de protesta de las castas durante sus festividades: “fue en el México independiente que adquirieron su irrefutable carta de nacionalidad” (22).

Rolando Antonio Pérez Fernández exhibe que el son montuno cubano en el territorio que hoy es México, después de amalgamarse con otras formas que ahí latían, contribuyó al natalicio del son jarocho, son huasteco, jarabe tapatío, son ranchero, son de la sierra y son de tierra caliente, entre otras manifestaciones regionales del son mexicano que aunque difieran en estilo poseen “rasgos africanos” detectables (5, 6).

Los sones jarochos y los sones de mariachi o sones rancheros fueron

escenificados en fandangos. Ambos bailes se llevaban a cabo con un zapateo¹¹ rítmico sobre una tarima o tarimba en áreas abiertas o cerradas. Otras formas africanas hispanoamericanas del son, como el zapateo peruano (*Perú: Música negra*) demuestran semejanzas que apuntan orígenes comunes, pero una de las características particulares de la versión mexicana del son es que se bailaba y baila en tarima:

[L]a tarima es otro instrumento esencial. La tarima es una plataforma de unos treinta centímetros de alto, de las dimensiones aproximadas de una hoja de triplay normalmente hecha con tablas de cedro. Ahí es donde los bailarines zapatean los ritmos interactuando con los músicos, a veces siguiéndolos y otras dictando la dirección de la música [...] existe la creencia, que para los esclavos privados de sus tambores, la tarima fue el sustituto (Carraher 2).

Ochoa Serrano, al referirse a un “mariachi” (sinónimo de fandango), describe una tarima colocada en un pozo de agua para que se produzca el sonido del tambor (148).

Vicente Riva Palacio en *Calvario y Tabor* (1868) incluye una descripción de un “zamba-rumbero” tocado en un fandango de la tierra caliente michoacana:

En un espacioso palenque, que durante la tarde servía para los combates de gallos y se convertía por las noches en salón de baile, un músico con arpa, y otro con una vihuela, preludiaban alegres malagueñas (...). Los músicos tocaban alegremente, descansaban un rato para fumar un cigarro o tomar un trago, y volvían después a su tarea.

De cuando en cuando un hombre se

paraba en medio del palenque, y esforzando cuanto le era posible la voz, se ponía a gritar:

—Mujeres, mujeres, mujeres, mujeres.

Método sencillo, aunque raro y descortés, de llamar a la fiesta al bello sexo.

Por fin la plaza se llenó y comenzaron los bailadores a lucir el garbo.

Jamás baila sino una pareja; allí no hay abrazos, ni apretones de manos, ni cortesías, ni contacto alguno entre el bailador y su pareja.

Uno frente al otro, sin más espacio para mostrar su habilidad, que una tarima de dos varas de ancho por cinco de largo, colocada sobre una excavación que cierra herméticamente para darle la sonoridad de un tambor, aquel hombre y aquella mujer zapatean y se mueven; se acercan, se separan y cambian de colocación, sin llegar a tocarse, hasta que uno de ellos se cansa y se retira a su asiento, dejando a la pareja, sin ninguna especie de ceremonia.

Entonces, si hay alguien que lo reemplace, siguen bailando; y si no, el que ha quedado continúa solo hasta que se canse o se enfade.

Los hombres allí no sacan a bailar a la mujer, el que quiere se dirige a la tarima, se pone a zapatear, y si hay quien lo acompañe bien; si no, le será indiferente (107-8).

Los cantos y danzas de protesta invadieron la colonia para fines del siglo XVIII. Acorde a la perspectiva eurocéntrica se trataba de bailes y cantos profanos¹², pero para los negros y la gente de color quebrado eran sus guiones dinámicos de protesta que se producían y ajustaban según las circunstancias. El *Chuchumbé* cobraba distintos estilos según los manifestantes, lo que desearan exponer, la certeza con que era expuesto, y la

recepción. El *Chuchumbé* según su estribillo era un referente al pene: “En la esquina está parado/ un fraile de hábitos alzados/ enseñando el chuchumbé”.

Conocido también como cumbé, paracumbé, o chanchanmelé, el chuchumbé era una performance erótica cuyas coplas se cantaban mientras las parejas de “mulatos y gentes de color quebrado...” bailaban una danza con ademanes, meneos, zarandeos, abrazos, y rozones de ombligo a ombligo (Son). Lo mismo puede decirse de otros de estos etnotextos como *La maturranga*; *Pan de manteca* (*Shortening Bread* para los afroestadounidenses); *El sacamandú* (traído a Veracruz por un negro de La Habana)¹³; *Toro nuevo, toro viejo*; *El jarabe gatuno*; *El saranguandino*; *Pan de jarabe*; *La cosecha* y *Mambrú*. Algunos de estos guiones de la oralitura africana americana fueron y vinieron entre las diferentes colonias. En algunos casos cruzaron las barreras de los lenguajes europeos sin que los colonizadores notaran sino su significado superficial. Todavía hay aquellos que desconocen que el bamboleo o los ritmos transmiten ideas y por lo tanto son ideófonos¹⁴.

De acuerdo con la versión eurocéntrica, algunos de estos sones, como el Mambrú, son adjudicados de origen europeo. María Águeda Méndez en “La metamorfosis erótica del Mambrú en el siglo XVIII novohispano” concluye que llegó de Francia vía España. Y no habría motivo para cuestionar su nítido estudio excepto que utiliza fuentes como el reconocido racista dominicano Pedro Henríquez Ureña por un lado, y por el otro trata a Mambrú como un caso aislado en un cronotopos donde etnotextos eróticos análogos de la gente de color abundaban y se encontraban subvirtiendo ya la estructura colonial.

Conforme a Arturo Jiménez, “para algunos autores el antecedente del carnaval fue el *Chuchumbé*¹⁵, danza sancionada en 1776 por la Santa Inquisición tanto a causa de sus coplas y bailes lascivos y pícaros, como por los adornos que usaban” (3). Pablo González Casanova¹⁶ identifica al son como parte de *La literatura perseguida en la crisis de la colonia* a fines del siglo XVIII y principio del XIX; sin embargo, omite precisar que los sones son producto del ingenio de los negros y de los de color quebrado.

González Casanova identifica al *Chuchumbé* como uno de los bailes y cantos profanos perseguidos; señala que los sones, y jarabes, entre otras formas de ese complejo musical, “con que se solazan negros y mulatos, soldados, marinos y broza” (65), son las raíces de la sátira popular mexicana (82). Apunta que estas danzas y canciones son únicas no sólo porque fueran perseguidas por la Inquisición sino porque a partir de éstas “cobran nuevo sentido las costumbres, las ceremonias, la enseñanza, las autoridades, las oraciones, la muerte y hasta Dios” (González Casanova 87). Incumbe agregar que la inmensa popularidad de ese discurso oral se debe a que refleja las cosmovisiones de los solazados: los soneros, pachangueros o jueguistas negros y de color quebrado. Refiere González Casanova que como consecuencia de la controversia entre los pícaros anónimos y la Iglesia, la crítica del sistema madura durante el siglo XVIII y “una vigorosa conciencia política es adquirida” (97). Observa que de aquí nace una opinión pública que más allá de referirse a las diferencias personales, a las instituciones y al Estado, se convierte en una posición crítica de alcance político que presagia el advenimiento de la

independencia (98); y se añade: el nacimiento de la nación mexicana en 1821, la eliminación de las clasificaciones racistas en el mismo año señalada en el artículo XII del Plan de Iguala, y la abolición de la esclavitud en 1829, gracias a la intervención de los cimarrones mexicanos.

Desde los mayores líderes de este movimiento hasta los soldados de tropa del ejército insurgente la mayoría eran cimarrones descoloridos, como el “mestizo, dentro de la variedad del mulato” don José María Morelos y Pavón¹⁷ (Vargas 8), don Vicente “el negro” Guerrero, don Juan Álvarez y don Eulalio Guzmán, entre otros morenos cuya ascendencia africana está documentada por el historiador Ted G. Vincent en *The Legacy of Vicente Guerrero, Mexico's First Black Indian President*.

González Casanova indica que las estrofas de *El Chuchumbé* podrían ser consideradas una de tantas manifestaciones aisladas de la profanación religiosa, si es que no hubieran aparecido tendencias contemporáneas similares, y si el edicto que las prohibía no hubiera sido aplicado a la persecución de múltiples bailes y cantos profanos que brotaron a la vez (65).

Las danzas y cantos profanos, que como se verifica aquí son obra de los negros y la gente de color quebrado. Según González Casanova son notables porque de éstos emana un desprecio desafiante hacia la religión y la muerte y porque salvo contadas ocasiones no abandonan el deleite de evocar lo sagrado con formas lascivas del lenguaje no verbal (65). Confiere que las estrofas integradas a la brutalidad de los movimientos de los cuerpos, de fantasías y disfraces irreverentes, a la atmósfera infernal creada por la música, los gritos, y una alegría insolente, forman un todo

destinado a romper la armonía de la música sagrada o de las danzas y cantos piadosos (González Casanova 65).

Estas representaciones materializaron un discurso africano mexicano actuado cuyo objeto fue provocar, abochornar, y desafiar abiertamente a los blancos y sus supuestas “buenas costumbres” mientras mantenía y reforzaba la memoria y la identidad del populacho de color.

El español marcó con el “color negro” a los africanos y a sus hijos. Los codificó como demonios en todos los medios de persuasión a su disposición y codificó como demoníacas sus prácticas culturales, incluyendo sus bailes, cantos y amuletos. Etiquetó sus manifestaciones culturales como viles, vulgares, groseras, ordinarias, profanas, etc. dadas sus continuas alusiones a la sexualidad (como sucede con el “jaiv” de los negros estadounidenses). Inventó asociaciones entre la oscuridad, lo oculto, todo lo peor, lo más bajo y el negro¹⁸. Para el español los negros eran “pingos”¹⁹ o demonios y las negras “hechiceras” y “rameras”, este último sustantivo que significa “puta” viene de “ramas” un referente de hierbas: otro nombre para las hechiceras es yerberas.

“Pingo” es sinónimo de diablo. “Andar de pingo” significa callejear, también se le llama así a una persona que lleva mala vida, desvergonzada, y a una ramera o prostituta (*Larousse*). En la actualidad “pingo” se refiere a una persona moralmente despreciable y en México a un niño muy travieso [o diablillo] (*Porrúa*). Cabe suponer que los españoles tomaron este término del lenguaje vulgar de los negros y se los aplicaron. Un caso similar es el sustantivo “chango” (de Xangó) que hoy significa mono y se asocia con la idea supremacista blanca del físico del negro.

Curiosamente, tanto “pingón” como el

femenino “pinga” del lenguaje lépero o grosero se refieren al pene e indudablemente están relacionados con “pindonga” que en español significa mujer callejera (*Porrúa*) y en lenguaje vulgar pene. Un punto adicional es que los sufijos “inga, ingo, ango, onga” arriba y en otros casos “anga y ongo” hacen eco a otros términos (algunos cuyo origen bantú ya ha sido establecido) encontrados en el lenguaje de los léperos²⁰ como, chilango, chinga, chingo, fandango, mandinga, mandingo, gandinga, tinga, guachinango, ñonga, ñongo, moronga, fodonga, chongo, jorongo, mondongo, tango, (¿gringa?), guanga, ganga, chongo, fritanga, sandunga, guasanga, etc.

Los europeos se justificaron razonando que Lucifer se había apoderado temporalmente de sus almas y los había hecho caer víctimas de la lujuria. Se lavaban las manos acusando a las morenas de brujas, hechiceras y de que pactaban con el diablo. Alejandra Cárdenas analiza un caso de tres “afromestizas” “acusadas de hechicería [...] en el Acapulco de 1621” (13). Aunque el caso sucede siglo y medio antes del surgimiento del teatro del son permite documentar en parte la cosmovisión colonial española. Cárdenas expone:

La hechicería es vista por la iglesia Católica como un estado de ánimo contrario a la voluntad, como una perversión del juicio, provocado por el Demonio [...] Quedar a merced del Demonio significa quedar a merced de las pasiones, los sentimientos y las pulsaciones corporales, es decir, sin razón. Desde esta perspectiva, lo corporal, lo instintivo, lo no racional es asociado con las mujeres [negras] por tanto, la influencia del Diablo aparece desplegada fundamentalmente por

intermediación de las mujeres. (28)

Es menester citar la leyenda colonial de “La mulata de Córdoba”, Veracruz. La historia relata que hace más de dos siglos había una mujer cuyos padres eran desconocidos y por tanto la llamaban “la Mulata” a secas. La Mulata se aparecía en varios lugares de la Nueva España al mismo tiempo. Según la leyenda nunca envejecía, volaba, y era una bruja hechicera cuyo único amo y señor era el diablo. Hechizaba con su diabólica belleza a todos los hombres con que se topaba. Fue denunciada ante la Inquisición y llevada presa a la capital. Ahí, hechizó al guardia y cuando éste se decidió a poseerla ella se escapó subiéndose en un barco que había pintado en la pared. El “pobre” hombre como otros anteriores, quedó loco.

Flora González precisa: “La imagen de la mulata está inextricablemente ligada a la violencia de la mezcla forzada de la africana esclavizada por el esclavista europeo desde el siglo XVI” (990). Desde el siglo XVII novoespañol sentencia Sor Juana: “Hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón/ sin ver que sois la ocasión/ de lo mismo que culpáis. La concepción medieval que nutría esta forma de pensar ambivalente se encuentra pormenorizada en “La esclava” de Manuel Fernández de Álvarez (207-229).

Las negras, vistas como agentes de Satanás por el blanco, debían de ser castigadas y mantenidas penando perpetuamente para lavar el pecado del que supuestamente eran causa. Ana María Prieto Hernández cita a Tomás Gage del siglo XVII acusando: “El vestido y atavío de las negras y mulatas es tan lascivo, y sus ademanes y donaire tan embelesadores, que hay muchos españoles, aun entre los de la primera clase, que por ellas dejan a

sus mujeres” (177).

El teatro del son carnavalesco mexicano al igual que el kaiso descrito por Kimani S.K. Nehusi es una forma de discurso cuyo “colorido, alegría, y espontaneidad” lo torna irresistible y garantiza su inmensa popularidad (83). Es un discurso cuya sexualidad echada en cara y fieras palabras, como chingar²¹, en boca de los mexicanos se vuelven armas [al igual que en el caso señalado por Nehusi (89)] de poderes que aún hoy son desconocidos; un género de la oralitura que, como en el caso del carnaval de Trinidad y Tobago señalado por Smart, más allá del drama (bailado y gesticulado) incluye poesía y prosa oral (Smart, “Ultimate” 67).

Prieto señala que en la ciudad de México:

Los sectores populares tomaban las calles y los sitios públicos. En ellos manifestaban su cotidianidad, su identidad, su modo de ser y de expresarse; vertían su particular concepción de la vida en aquellos rincones y recovecos de la ciudad que les eran permitidos o que invadían. El altar a la virgen albergaba su religiosidad. Las pulquerías, las ferias, las plazas, los mercados, las esquinas y los barrios eran lugares en que se reunían para comentar los acontecimientos cotidianos, escuchar música, comer fritangas, beber pulque o agua de horchata. Ahí se desenvolvían ritos y encuentros; los sujetos creaban así una identidad territorial (112).

Para el siglo XVIII la “leperuza” estaba invirtiendo el discurso español de manera que conduce a suponer una estrategia organizada. Las infinidad de denuncias a la Inquisición por vecinos en Veracruz, Puebla, la ciudad de México, Zacatecas,

Guadalajara y otras entidades apoyan tal determinación y permiten la siguiente reconstrucción. Se presentaban una o dos parejas en alguna de las plazas y se ponían a bailar y a cantar sus sones. Estos léperos y chinas con sus típicas indumentarias “lascivas” se entregaban al ritmo, y movían los cuerpos de manera sensual y libre.

Las instituciones de control social españolas actuaron igual que las británicas en Trinidad y Tobago. Reporta Smart: “las autoridades británicas estaban absolutamente opuestas al guerrillerismo que el carnaval simbolizaba. Lo presentaron como actividad criminal, como proclividad natural de los negros, como pandillaje, algo muy parecido al fenómeno del ‘rap de los gángsteres’[negros] en los Estados Unidos” (“Ultimate 43”).

Desconocidos por sus padres blancos, los “guerrilleros” mexicanos poseyendo a alguno de sus orichas²², confrontaban al europeo por haberlos hecho hijos de la chingada (producto de relaciones “ilícitas” sino es que de violaciones) de haberlos echado al mundo negándoles un nombre humano y marcándolos como animales, plantas o excremento (mulatos, coyotes, grifos, popó, etc.). El teatro del son callejero expresado con el lenguaje del vulgo, era crítica pública a un sistema que “descansaba en la supuesta inferioridad del *otro*, en la desventaja de su color respecto al blanco, en la pureza de la sangre—independientemente de que se tratara de una pureza ficticia o imaginaria—y en la ‘posesión de razón’” (Prieto 57).²³

El son empezó a ser perseguido con vehemencia por las autoridades coloniales desde fines del siglo XVIII. Como reacción directa a su persecución el son y los soneros adquirieron popularidad entre los marginados. Este teatro callejero cundió

por todo el país. Su espíritu carnavalesco pasó a ser el alma de toda celebración en donde participaban los negros y sus mezclas. Se convirtió en el corazón que hacía palpar a los fandangos y pachangueros. Vino a ser el estrado donde salía a rumbear el alma carnavalesca mexicana que, al igual que las de sus congéneres en otras partes de las Américas, “intuye que el universo es un todo orgánico cuyos innumerables elementos constitutivos están relacionados armoniosamente entre sí” (Smart “Ultimate” 51).

El mexicano que nació puso en escena su situación. Sin más vestuario que su “chingado” ser protestó, y con este simple hecho cautivó la atención de sus “carnales” (hermanos de suerte) bastardos y llamó la de los blancos que se negaban a reconocer su obvia paternidad. El sonero acusó al europeo y lo exhibió como el auténtico bárbaro. Los españoles vieron con animada diversión estas dramatizaciones. En el caso análogo de Trinidad y Tobago, Smart explica “la maquinaria colonial británica vio al Carnaval con hostilidad [porque] reconoció que el carnaval era considerado por toda la población de Trinidad y Tobago, y en particular por los descendientes de africanos, como vibrante y vital afirmación de su herencia cultural auténtica” (“Ultimate” 37).

El teatro del son mexicano rompió el silencio “piadoso”, atacó de frente la mentira colectiva y puso en tela de juicio la comedia europea: expuso al padre blanco como farsante. El español se negó a reconocer que esta rebelión de sus hijos bastardos, de madre chingada fuera consecuencia de sus actos. Escandalizado por las dramatizaciones de la experiencia del negro desde la perspectiva del negro, optó por vedarlas y castigarlas.

Paradójicamente, la represión fue tal que popularizó al son callejero al punto de tornarlo arrasador. El europeo se negó a reconocer la humanidad de sus vástagos ilegítimos. En la constitución de Cádiz de 1812, rechazó categóricamente el derecho de ciudadanía que reclamó la gente de color. Con esta negativa los forzó a romper con la metrópoli y crearse una patria y una ciudadanía propias.

Con el teatro callejero del son el imperio de la fuerza bruta fue devastado: el insulto fue combatido con cantos, disfraces y algarabía. El carnaval no fue interrumpido porque el español lo usaba como válvula de escape. Esas festividades proporcionaron salida a las frustraciones físicas y mentales del pueblo por siglos; y factiblemente retrasó la rebelión en masa. El europeo, aún ante el ocaso de su imperio, fue incapaz de darle crédito a seres que consideraba inferiores e incapaces de pensar.

De aquí que no se percatara sino hasta tarde de que se encontraba frente a una guerra psicológica dentro de la cual los seres "inferiores" invertían su discurso mediante la dramatización de lo absurdo de la situación colonial. Con el teatro del son el negro reveló su capacidad de reír y celebrar ante la muerte misma. El sonero pregonaba con su lenguaje lépero que "Para bailar la bamba se necesita una poca de gracia y otra cosita y arriba y arriba..."

Mientras soneaba, pachangueaba, o rumbeaba el "fandanguero lépero" (Prieto 161), se posesionaba con la sapiencia de sus viejos y la concentraba en su ser: se hacía uno con los ancestros y los descendientes, las deidades y la naturaleza mientras coreografiaba alucinantes escenas colmadas de "sabor rumbero". El sonero se revelaba como *muntu*²⁴. Se ponía en transe y se tornaba uno con el universo.

Llegaba al "‘momento pleno’ ese momento eterno de trascendencia cuando el ser humano reconcilia su accidental materialidad con su esencial espiritualidad" (Smart "Ultimate" 31).

El sonero dramatizó lo grotesco de su circunstancia en la plaza pública. Con sus tragicomedias eróticas, atestiguó contra su progenitor blanco. Las performances, en parte, llevaban como finalidad recordarle al español el papel que desempeñó en la trama del famoso "mestizaje". Ahí estaban sus hijas e hijos bastardos formando el grueso de la población. Desempleados, vagando sin rumbo (Aguirre Beltrán, 232), desarrollando el ingenio y haciéndose día a día más pachangueros y pícaros.

¿Qué otra cosa podía esperarse de ellos? Resistieron la tortura; los linchamientos y descuartizadas; la muerte; la esclavitud; la trata; la violación de sus madres, hermanas, hijas y esposas; el trabajo forzado; la dislocación social y psicológica; el hambre; la inmundicia de galeones, barracones, factorías, calabozos y galerones, la persecución de todo signo, real o no, de rebelión; el terrorismo psicológico; la falta de sueño....Aguantaron y como contestación a su experiencia concibieron y alimentaron un teatro de protesta holístico guiado por el espíritu de Carnaval. Con distintos nombres en diferentes lados de las Américas los negros y sus mezclas produjeron el *rhythm and blues*, candombe, tango, kaiso, reggae, cumbia, vallenato, porro, zamacueca, bosanova y el son entre otros etnotextos. África hizo acto de presencia en el área que hoy es México y, al igual que en otros lados, puso a la disposición de sus hijos descoloridos el teatro callejero del son carnavalesco: un género dramático universal de la oralitura cuyos orígenes, en parte, se encuentran en el corazón del

continente negro junto con los de la civilización y los del hombre mismo. Existe una leyenda y un son acerca de "La llorona" (adjudicado origen tehuano) (Botton-Burlá 551), que sale a las calles reclamando "¡Ay mis hijos!".

Una de las coplas populares de La llorona que van al caso dice "Todos me dicen el negro llorona/ Negro pero cariñoso/ Y aunque la vida me cueste llorona/ No dejaré de quererte". El espíritu carnavalesco africano literalmente emanó por los poros de los ancestros de los mexicanos actuales y se apropió del medio: el humor esperpéntico desprendido por los actores embriagó a todos con el aroma de su vitalidad. Otro son que data de aquella época y que en la actualidad es considerado como un himno de identidad para los mexicanos es "El son de la negra".

África se reveló vestida de carnaval en América, su espíritu se materializó con las ideas transmitidas por el baile, los cantos, y la rítmica música; se dejó sentir y ver por todos lados, se apropió de todos y cada uno de sus hijos, los reconoció y les permitió reconocerse en ella, con el son les dio agencia para negociar su situación. Cantaban las castas: "No llores Zamba/ No llores no/ No llores mi alma/ ¡Que aquí estoy yo!".

África, latiendo mediante sus hijos que la mantenían en la memoria y alimentaban con el son, le reclamó al hombre blanco con una fuerza espiritual desconocida para él. El hombre blanco sólo sabía de oro y placeres mundanos y aunque hablaba tanto de un "espíritu santo" nunca había estado frente a éste. Por tanto no reconoció al espíritu carnavalesco que generó la fuerza, ingenio y creatividad necesarios para producir el discurso sonero.

El son fue un medio de supervivencia

entre los subyugados novohispanos. Fue una forma de comunicación subversiva que emanó de la inspiración del pueblo. Fue un teatro de performances callejeras vestidas de los ritmos, humores, gustos y colores de una muchedumbre en su mayoría analfabeta en el español. El teatro del son fue el caldo de cultivo de un discurso literario oral que mediante su popularidad cobró la fuerza para romper las cadenas físicas y psicológicas de los sometidos: ayudó a emancipar de la esclavitud y de la metrópolis a los negros y los de color quebrado, sirvió para forjar la nación y nacionalidad mexicanas y fecundó su sentido del humor picaresco.

Emporia State University

Notas

¹Esta designación colonial española era utilizada para señalar y nombrar a todos los que llevarán "sangre" africana sin importar el grado (Acuña). En este estudio es sinónimo de negro, mexicano, chino, chinaco, mulato, pardo, pinto, lépero, mestizo y de otras clasificaciones aberrantes que han sido utilizadas para marcar a los descendientes de negros.

²(Introducción 3).

³Este trabajo se suscribe a la percepción de que las razas no existen y que todos los seres humanos pertenecemos a un mismo género. Asimismo que el racismo de la supremacía blanca que se nutre de la mitología de la superioridad de unos seres sobre otros, dada la apariencia, sí es real y ha causado infinidad de estragos a partir del siglo XV y que sus consecuencias aún persisten y deben ser contrarrestadas con trabajos como el presente. Estudios para liberar el pensamiento y proveer espacios para la reflexión. Desgraciadamente, para tal cometido es necesario sumergirse en el paradigma mitológico implantado con el

discurso de la supremacía blanca y con el fin de subvertirla utilizar terminología e ideas que, aunque camufladas por la rectitud política actualmente, desde siempre le ha negado agencia e historicidad a la gente considerada "de color".

⁴Con el análisis de las partes pertinentes de *El laberinto de la soledad*, en un ensayo contemporáneo, aún no publicado, intitulado "*The African Mexican Dimension of Carnival: Resisting the Rhetorical Labyrinth of the Discourse on Modern Nation*", exhibo la relación entre la omisión de lo africano de la mexicanidad y el "enigma" del comportamiento mexicano promovido por Octavio Paz. Asimismo, expongo cómo el lente eurocéntrico de Paz desenfoca el significado carnavalesco de la fiesta mexicana al excluir lo africano del mexicano y la mexicanidad; lo cual permite colocar a *El laberinto* como parte del discurso blanqueador de nación. Además, después de explicar la fiesta mexicana dentro del espíritu africano americano del carnaval y vincularla con otras expresiones festivas africanas americanas reviso la historia del carnaval en México.

⁵Se conocen dos vertientes históricas principales del origen del carnaval. Una se centra en Europa y la otra en África. La versión eurocéntrica refiere que el carnaval descende directamente de las fiestas paganas romanas. La perspectiva afrocéntrica coloca la génesis del carnaval en la región del río Nilo con los ritos paganos de fertilidad celebrados en honor a Wosir cuyo nombre en griego es Osiris (Nehusi 82). Señala que estos festivales pasaron de Egipto a Grecia y de ahí a Roma. España desarrolló su carnaval siendo provincia del Imperio Romano. En el ensayo citado en la nota 4 hago un recuento histórico del carnaval mexicano más a fondo. Para los orígenes africanos de la Virgen Morena y de la parte Agustina de la religión cristiana y sus conexiones carnavalescas ver mi ensayo: "La Virgen Morena mexicana: un símbolo nacional y sus raíces africanas". *Afro-Hispanic Review*. Fall (2003): 54-63.

⁶La metáfora del espejo es de Kimani S. K., Nehusi quien explica que el carnaval en Trinidad y Tobago es "la creación de un espejo de la sociedad y un análisis sin piedad de nosotros mismos, una inversión del 'orden', un viaje a lo absurdo para exponer el otro lado de la sociedad y por lo tanto de nuestros propios seres, de nuestra realidad natural, una catarsis mental que es una necesidad psicológica, probablemente para todos pero en especial para los oprimidos (Nehusi, "The Origins" 100).

⁷Este trabajo se suscribe a la idea de que el afrocentrismo es: "El estudio de África y su historia desde una perspectiva que no sea eurocéntrica". Explicado a partir de su punto de moderación "El afrocentrismo significa redescubrir los logros africanos y afroamericanos; restaurando el derecho que le corresponde a África en la historia; y estableciendo su importancia a la par con la historia, cultura y logros europeos" (*Africana*. Kwame Anthony Appiah and Henry Louis Gates Jr., Editores. New York: Basic Civitas, 1999. p.45).

⁸Todas las traducciones del inglés al español en este estudio son más a menos que esté indicado de otra manera

⁹Los párrafos en donde presento y adopto el método crítico de Smart son una paráfrasis de la explicación del mismo publicada en mi ensayo "La Virgen Morena mexicana..." señalada en la nota 5.

¹⁰En México "palenque" fue un lugar en donde el pueblo se reunía para ver peleas de gallo, hacer fiestas o como en este caso, para ver la escenificación informal de actos profanos. Es interesante mencionar que en Colombia es el nombre que se le dio a una de las más conocidas poblaciones de negros cimarrones o esclavos huidos: *El Palenque de San Basilio*.

¹¹El zapateado posee varios paralelos que sugieren su parentesco con la danza *Tap-tap* africano-estadounidense: una forma de arte originaria de los Estados Unidos de América. Se basa en el jazz y combina danzas africanas y europeas con un arco iris de percusiones

complejas y crea un zapateo intricado.

¹²Señala Pérez Fernández que “La sociedad esclavista se veía obligada a permitir [a los esclavos] tocar y bailar los domingos y días de fiestas religiosas, expresiones a través de las cuales la música, el canto y la danza africanos tendían a perdurar” (5).

¹³(González Casanova 69)

¹⁴Recientemente platicaba yo con un crítico respetable y él insistía en que las “jitanjáforas” de la poesía cubana no eran sino sonidos rítmicos que le daban tinte y ritmo al mensaje. Le platiqué que Ian I. Smart y Joseph Kubayanda proponían que dichos ritmos contenían conceptos culturales ancestrales. Le expuse el ejemplo de la mentada de madre tarareada por todo México: es un ideófono poderosísimo que archiva la experiencia colonial del mexicano y que es transmitido con silbidos, zapateo o bamboleo en cosa de segundos “ta...ta-tá-tá-tá-tá”.

¹⁵En el siglo XVIII Chuchumbé era una referencia al pene. Ver Georges Baudot y María Águeda Méndez. “El Chuchumbé, un son jacarandoso de México virreinal:”. *Carav* 48 (1987): 163-171.

¹⁶Joseph Kahal lo identifica como el padre de la sociología en México (135).

¹⁷Uno de los mayores cimarrones del continente americano como se propondrá en un ensayo próximo.

¹⁸James Snead ofrece una excelente explicación acerca de la manera en que opera la codificación del negro mediante la cinematografía. *White Screens Black Images: Hollywood from the dark side*. Eds. Colin MacCabe & Cornel West. London: Routledge, 1994. Su perspectiva aplica a otros tipos de discurso.

¹⁹Ver mi ensayo: “*Memín Pinguín*: la ironía como método de codificación del negro en uno de los cómics mexicanos más populares”. *Afro-Hispanic Review*. Spring (2003): 52-59.

²⁰En mi ensayo aún no publicado “El chango que chinga en *Chin Chin el teporocho*” abundo sobre el tema.

²¹Pérez Fernández propone que “chingar” es de origen kimbundu, una lengua bantú en su “El verbo chingar una palabra clave”. *El rostro colectivo de la nación mexicana*. Morelia: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (1997): 305-24.

²²Explica Zapata Olivella que este es el “nombre dado a las supremas deidades de la religión yoruba. Sinónimo de Vodú, Ogún, Loa, Guede, Zaka, etc. Sólo en el panteón yoruba se conocen más de cuatrocientos orichas a los que constantemente se agregan otros nuevos en África y América” (525).

²³De este estilo de protesta se nutre el *rap* del “neoyorriqueño” Miguel Piñero que amamanta al *rap* de los jóvenes africanos estadounidenses que continúan resistiendo las nuevas instituciones (prisiones, fábricas, escuelas, sistemas de privilegios, etc.) que vienen a sustituir las plantaciones, minas y obrajes de antaño.

²⁴Don Manuel Zapata Olivella explica que “el concepto implícito en esta palabra trasciende la connotación de hombre, ya que incluye a los vivos y difuntos, así como a los animales, vegetales, minerales, y cosas que le sirven. Más que entes o personas, materiales o físicos, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersos en el universo presente, pasado y futuro” (Glosario, 514).

Bibliografía

- Acuña, Don Juan de (Marqués de Casa Fuerte). “Decreto de 1731”. 22 de octubre del 2002 <<http://msnhomepages.talkcity.com/CorporateWay/iguanamex/Decree.html>>.
- Águeda Méndez, María. “La metamorfosis erótica del *Mambrú*”. *Estudios de Folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México, D.F.: El Colegio de México, 1992.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo. *La población negra de México*. 1946. México, D.F.:

- Secretaría de la Reforma Agraria, 1981.
- Alén Rodríguez, Olavo. *From Afrocuban Music to Salsa*. Libro y disco compacto. Berlin: Piraña Records, 1998.
- Botton-Burlá, Flora. "Las coplas de 'La llorona'". *Estudios de Folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México, D.F.: El Colegio de México, 1992.
- Cárdenas, Alejandra. *Hechicería, saber y transgresión: afromestizas ante la Inquisición (Acapulco 1621-1622)*. Chilpancingo, Guerrero: la autora, 1997.
- Carraher, Janice. "La Bamba Explained: Or the Music of Veracruz." *Mexico Connect*. 6 October 1999 <http://www.mexconnect.com/mex/_travel/jcar/jcbamba.html>.
- Cepeda William. *Grupo Afro Boricua from Puerto Rico "Bombazo"*. New York: Blue Jacel Entertainment, 1998.
- Diccionario Porrúa de la lengua española. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2000.
- Fernández Álvarez, Manuel. "La esclava". *Casadas, Monjas, Rameras y Brujas: La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Espasa, 2002.
- González, Flora. "Image of the Mulatta in Latin America and the Caribbean". *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*. Editores: Kwame Anthony Appiah y Henry Louis Gates, Jr. New York: Basic Civitas Books, 1999.
- González Casanova, Pablo. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México, D.F.: El Colegio de México, 1958.
- Jackson, Richard L. *Black Writers in Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1979.
- Jiménez, Arturo. "Una fiesta de la carne a pleno sol". 10 de octubre del 2001 <<http://www.jornada.unam.mx/1999/feb99/990213/cul-carne.html>>.
- Kahal, Joseph A. Trad. Filberto Alonso B., et al. México, D.F.: UNAM, 1986.
- Nehusi, Kimani S.K. "Going Back Home to the Carnival". *Ah Come Back Home: Perspectives on the Trinidad and Tobago Carnival*. Washington, D.C., Old world Press, 2000.
- . "The Origins of Carnival: Notes From a Preliminary Investigation". *Ibidem*.
- Payno, Manuel. *Crónicas de Viaje: Por Veracruz y otros lugares*. Obras Completas I. Boris Rosen Jélomer compilador. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Paz, Octavio. "Todos santos, día de muertos". *El laberinto de la soledad*. México, D.F.: Fondo, 1989 (1a edición, Cuadernos Americanos, 1950).
- Pequeño Larousse Ilustrado*. México D.F.: Larousse, 1989.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio. *La música afromestiza mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990.
- Pérez Monfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano: Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México D.F.: CIESA, 1994.
- Perú, Música Negra: *El Negro Maravilla, cajonero y taxista, de La Victoria a Lima*. France: A.S.P.I.C., 1992.
- Prieto Hernández, Ana María. *Acerca de la pendenciera e indisciplinada vida de los léperos capitalinos*. México, D.F.: CONACULTA, 2001.
- Riva Palacio, Vicente. *Calvario y Tabor: Novela histórica y de costumbres*. México, D.F.: CONACULTA, et al, 1997 (1a ed. 1868).
- Smart, Ian I. "Carnival, the Ultimate Pan-African Festival". *Ah Come Back Home: Perspectives on the Trinidad and Tobago Carnival*. Washington, D.C., Old World Press, 2000.
- . Nicolás Guillén: *Popular Poet of the Caribbean*. Columbia: U of Missouri Press, 1990.
- "El Son". 10 de marzo de 2004 <<http://mx.geocities.com/baldemusic/generospopulares/son....>>
- Thomas, Hugh. *Cuba or the Pursuit of Freedom*. New York: Da Capo, 1998 (1st ed. 1971).

PALARA

- Vargas Martínez, Ubaldo. *Morelos: siervo de la nación*. México D.F.: Porrúa, 1963.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Madrid: Agencia Mundial de Librerías, 1925.
- Vincent, Ted G. *The Legacy of Vicente Guerrero, Mexico's First Black Indian President*. Gainesville: University Press of Florida, 2001.
- Wright, Richard. *12 Million Black Voices*. Text by Richard Wright; Photo Direction by Edwin Rosskam. New York: Thunder's Mouth Press, 1988.
- Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran Putas*. Bogotá: Oveja Negra, 1983.

Nancy Morejón and the Spanish American Literary Canon: A Discussion of Aesthetics, Politics, and Ideologies

by Janice Nolan

"Works are canonical not because they represent a particular ideology or teach moral values, but because they are aesthetically superior and have borne the test of time" (Harold Bloom, as summarized in Mujica 209).

"...A writer's entry into the canon reflects above all else his or her conformity with the ideals of the dominant political and intellectual elite" (Jane Tompkins, as summarized in Mujica 208).

INTRODUCTION

Aesthetics vs. Political Ideology

These two ideologies of Harold Bloom and Jane Tompkins, respectively, taken from Bárbara Mujica's article "Teaching Literature: Canon, Controversy, and the Literary Anthology," reflect the current debate on the process of canon formation in the field of literature between traditionalist literary critics and their contemporary counterparts (208-209). The question of central concern for both groups is whether or not to place post-colonial and postmodern authors-who, historically-speaking, have been left along the margins-into the literary canon because of the universal appeal (or shall we say, "mainstream" aesthetics) of their works *or* because of the ideological climate and political demands of the society in which they reside. In other words, they seek to answer the question, "*Should historically non-canonical authors be placed into the canon because they write really 'good' literature or because to do so would be deemed politically correct and, therefore, socially just?*" Both sides would argue, undoubtedly, for the former. So the question, then, becomes, "What, exactly, is *good* literature?"

In the article, "Publishing 'New' Canons: The ~~Politics~~ Aesthetics of Recovering Texts," author Corie Schweitzer seeks to answer this very

question. Responding to Barbara Herrnstein Smith's assertion in her publication, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, that "the study of literary evaluation has been ...neglected" (192), Schweitzer attempts an examination into the process itself of evaluating works by proposing a specified list of criteria by which a literary text may be judged, and ultimately, deemed "good" (194). Such measures include a.) the writerly-ness of the poetry or prose (i.e., the presence and manipulation of metaphor, sound, imagery, rhythm, meter, etc.), b.) its relationship to established genres (i.e., how well the work adheres to generic mandates and how much it makes formal innovations), c.) the narrative technique used, d.) the degree to which the work represents its literary age, e.) its philosophical utility, f.) its intellectual and literary influence on subsequent generations-the work's lineage from intellectual and literary influences, g.) its popularity, h.) historicity and i.) uniqueness/originality.

Purpose and Proposal of this Study

The purpose of this study is to further this evaluation process of the literary canon in hopes of amplifying it to include those post-colonial/postmodern and contemporary writers, mainly Black and/or female, whose literary works have traditionally been ignored or overlooked by

mainstream literary critics and compilers of anthologies. In the case of Latin America and the Spanish-speaking Caribbean, which are the regions of focus for this particular study, this group of marginalized writers can be narrowed down even further to center on the *Black woman*, whose socio-economic and political status place her at the very bottom of society. As my principal case in point, I focus on the Afro-Cuban woman poet Nancy Morejón,¹ showing how—independent of her ethnicity, nationality and gender—her unique perspective and writing style contribute to her poetry fitting perfectly under the category of “good” literature and asserting that, as such, she and her works should be fully placed into the Spanish American literary canon.

The approach that I take in this study is multifold. First, I begin with an examination of the overall process of canonization, taking a look at its historically exclusivist nature and highlighting the negative effects that such has had and continues to have on Black Hispanic writers. Next, I explore two popular anthologies, *Huellas de las literaturas hispanoamericanas* (2nd edition) by John F. Garganigo et al. and *Texto y vida: introducción a la literatura hispanoamericana* by Bárbara Mujica, both of which include Nancy Morejón’s signature poem “*Mujer negra*” (“Black Woman”), taking a look at the reasons why these specific authors chose to put her into their anthologies (and thus canonizing her to a certain extent). Then, I evaluate her writing style and thematics, taking an in-depth look at her “*Mujer negra*” and judging its literary value according to the previously mentioned aesthetical categories proposed by Corie Schweitzer.

Finally, I conclude with some possible consequences for *not* placing such post-colonial writers like Nancy Morejón into the Spanish- American literary canon and share what I believe this implies for instructors of Spanish American literature.

NANCY MOREJÓN AND THE HISPANIC CANON

The Canon Formation Process (Past and Present)

In his article “Canonicity,” Wendell V. Harris asserts, “The well-known core meaning of the Greek *kanon* is ‘rule’ or ‘measure’ and, by extrapolation, ‘correct’ or ‘authoritative’” (10). One should not be surprised to learn, therefore, that the process of canon formation in the field of literary studies has always been one of exclusion and elitism. Certain authors and their works, deemed by certain critics to be more worthy due to their “supposed” literary and aesthetic value, are chosen for insertion into literary anthologies and are then glorified and historicized for centuries to come. In fact, in “Teaching Literature: Canon, Controversy, and the Literary Anthology,” Bárbara Mujica explains: “Anthologies of Spanish and Portuguese literature have been around for centuries. Ever since King Dennis of Portugal (1259-1325) compiled the *Cancianao de Ajuda*, editors have been gathering together literary selections into collections...[which has] initiated a long-lasting tradition” (203).

What is dangerous about this tradition is that it has institutionalized a national culture that does not always accurately reflect the reality of society, especially American society, for we are not all white, middle-class and male. Thus, in recent

years, the canon and its mainstream exclusivist tradition have come under attack (208). Such literary critics as Richard Jackson and Bill Ashcroft accentuate the racist and discriminatory practices used by those who have created and maintained the canon, associating such practices to colonialism and imperialism. Confronting supporters of the traditionalist canon, like Harold Bloom who asserts that a good writer "breaks into the canon only by aesthetic strength..." (Bloom 27), these post-colonial literary critics argue for the inclusion of more writers who have historically been marginalized and whose works have failed to be recognized for their *aesthetic strength*. But, then again, is beauty not in the eye of the beholder?

Morejón and the Spanish-American Literary Anthology

When one thinks about the lack of inclusion of non-traditional authors and their works into the seemingly fixed and rigid body of works characteristic of the Spanish American literary canon, the issue of political ideology—more so than literary aesthetics—comes to mind, causing one to question the whole process of anthology-making. Such is what I encountered when evaluating the case of Nancy Morejón, whose poetry, in my opinion, greatly compares in quality with those of her white female counterparts, whose literary works have received far more recognition and praise from both traditionalist and post-modern (mainly feminists) literary critics alike. It is interesting that although the literary aesthetics of Morejón's works is equal (and not inferior to) those of her fellow poets, she has still not been *fully*

embraced by the contenders of the Spanish American literary canon.

In his book, *Black Writers and the Hispanic Canon*, Richard Jackson explains this phenomenon that most Black Hispanic writers, including such talents as Quince Duncan and Manuel Zapata Olivella, have had to encounter. Jackson further asserts that although the works of the latter writer have been increasingly more accepted into the Spanish American Canon throughout the years, the majority of Black Hispanic writers themselves still fail to be adequately represented in it (xi), therefore remaining 'invisible' to past, current and future scholars alike. This point is made very clear when examining the literary anthology *Huellas de las literaturas hispano-americanas*, which fails to give Nancy Morejón the recognition that she as a respected poet merits, even though the editors contend that their anthology includes, "...writers heretofore considered marginal, together with innovative contemporary voices that are now breaking the ethnocentric mold" (Preface).

What is ironic is that not only do these editors fail to place Morejón into the first edition of their anthology, even though much of Morejón's work had already been in print at the time of their text's publication in 1997, but when she is included in the second edition, it is done in a haphazard way, rendering absolutely no information on her in the period summary piece and devoting a mere one page to biographical information immediately preceding two selected poems of hers (592-595; 648). As a way of justifying not placing noteworthy writers like Nancy Morejón into their anthology—clearly anticipating possible outcries from supporters of marginalized writers—they

go so far as to declare the following in the section of their book entitled "Epoca contemporánea: Poesía y teatro,":

No existe una unidad que se llame la "poesía hispanoamericana contemporánea", por lo menos no como existe el modernismo o la poesía de la época colonial. Existen poetas y poemas, muchos y de alta calidad, en un locus cultural conflictivo, donde dialogan entre sí y con el mundo de las cosas y los acontecimientos. Sin embargo, este conjunto de escritores y sus obras forma una serie incompleta, no terminada, abierta hacia el futuro. Intentaremos describirla, pero a sabiendas de que mañana puede aparecer un poeta que nos haga poner todas nuestras formulaciones en tela de juicio² (574).

In *Texto y vida: introducción a la literatura hispanoamericana*, on the other hand, editor Bárbara Mujica *does* make an effort to include Morejón in the introductory essay that details the historical moment and literary period in which Morejón writes (580). In the preface of her book, Mujica justifies her selections by asserting that her textbook was "designed to introduce the advanced undergraduate to some of the Hispanic world's most representative authors and to focus on the relevance of their writings to the student's own life...Works were chosen on the basis of their appeal and intelligibility to third-year students, as well as [on] their literary merit" (iii). Mujica presents Morejón as "*La poeta de la Revolución Cubana*" ("The Poet of the Cuban Revolution") (608).

Although Mujica focuses a great deal of attention on Nicolás Guillén³—as do Garganigo and fellow editors in their

anthology—as she begins her discussion of Nancy Morejón, she, in fact, dedicates a full twelve pages to Morejón and five selected poems of hers, including a section on reading comprehension, literary analysis and personal reaction to aid in student comprehension and retention (608-619). It is important to acknowledge that Mujica also makes a very good start in her attempt to reverse the 'invisibility' perception of Black Hispanic writers by reaffirming their existence. She declares, "*la poesía afrohispana ha florecido no sólo en el Caribe sino también en otras zonas en que se encuentran concentraciones de negros...las costas de Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú*"⁴ (609). Mujica goes on further to relate the beginning of Afrohispanic poetry to Luis Palés Matos and names as important writers in this field Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, and Adalberto Ortiz (609-610).

MOREJÓN'S WRITING STYLE AND THEMATICS

Morejón's unique perspective and writing style become evident when examining such works of hers as "*Mujer negra*," which is an epic poem written in free verse. What makes "*Mujer negra*" an epic poem is its long, narrative form addressing a serious topic: the tragic history of Afro Cubans (and of those of African ancestry throughout the diaspora) who were subject to slavery and colonization but who—through their amazing strength—were able to rise up against all odds. In addition, this poem underscores the effects that slavery and colonization have had on subsequent generations of people of African decent. Utilizing the aesthetical categories

proposed by Corie Schweitzer to access the literary value of "*Mujer negra*," I highlight Morejón's writing style and thematics, as evidenced in this poem.

In terms of Schweitzer's categories regarding the narrative technique and writerly-ness of the poetry, Morejón's "*Mujer negra*" proves to be a literary masterpiece. Morejón does not alter syntax in this poem. The stanzas follow the basic, standard subject-verb-object sentence format. Clear and simple grammar and common, everyday vocabulary are used, which aid in the reader's understanding of the poem. The preterit (past tense) verb form is used throughout the poem until the last stanza, which effectively emphasizes a connection to memory.⁵ Generally speaking, the stanzas have relatively long lines ("*Y Su Merced murió a manos de un impecable lord inglés*"—"And His Worship died at the hands of an impeccable English lord") with a strong active verb ("*Anduve*"—"I walked") centered in between each, allowing the subject to be the doer. Morejón's wish is not simply to write a "good" poem, but rather to tell a very important story—one to which she, herself, can relate as an Afrocuban woman.

The accented last syllable of the verbs in simple preterit verb form ("*Bogué*"—"I rode") also frames and centers the poem and its overall meaning, making room for clarity and leaving out doubt. This also influences the overall sound of the poem. The rhythm changes as the reader goes from the last line of a long stanza ("*pero canté al natural compás de los pájaros nacionales*"—"While I sang to the pure beat of native birds") to a short powerful verb ("*Me sublevé*"—"I rose up"). The poem has no rhyme. The reader immediately encounters a poetic "I" who

is not submissive and who does not conform to society, but instead struggles, confronts and rebels against an oppressive institution that robs her of her humanity. Speaking in the first person, she clearly relates her history, taking the reader on a journey in the process. This contributes to the importance of the poem: the liberation of the Black woman (and of Black people in general) from the colonial institution of slavery. It is clear that this poem is about remembering, dispelling myths and, thus, recreating history. This is a collective ancestral memory,⁶ fighting to stay alive.

There is a preoccupation with the senses of smell and sight, which the poetic voice uses to relate to the world. In the *first* stanza, the reader is directly placed into the Middle Passage.⁷ By using the line "*Me dejaron aquí y aquí he vivido*" ("They left me here and here I have lived"), the poetic "I" alludes to how the Europeans just dropped off, traded and abandoned Africans randomly from one port to another and on a continent unknown to them. In fact, she still remembers what she was supposed to have forgotten: all the evils of slavery. She even remembers the smell around her. There is a contrast here, however. Even though she smells the ocean, which she personifies, she cannot remember it. The reader realizes that these lines cannot be taken literally as the central message appears to be that the weight of the memory is just too painful. What the poetic "I" and Morejón do in this stanza is convey the repugnant nature of slavery to the reader.

The line "*Y porque trabajé como bestia, aquí volví a nacer*" ("And because I worked like an animal, here I came to be born") near the end of the first stanza emphasizes how badly the enslaved Africans were perceived and how their European

colonizers treated them like mere property. Again, the poetic "I" is not just talking about herself and other Black women, here. She is rather talking about Black people in general. She puts her finger on the value of the slaves' work and this is why she is born again. Her energy and strength contributed to the development of the world around her. She learned how to live and retain her humanity in her new land even though the conditions under which she lived were *inhumane*. In fact, it was her work that sustained and humanized her as she realized that this work, her labor, was actually creating this new world in which she found herself. So her work was, indeed, useful, and, by extension, so was she.

In this first stanza, and throughout the poem, Morejón dismantles the myth that enslaved Black men and women were valueless, lazy and unworthy. Thus, the reader is shown and, in return, acknowledges that these Black enslaved human beings were fundamental to the creation of a society and totally dependent upon by White people within that society. Yet this very work had been trivialized by the White colonizers, even though it was vital and very visible to them. The poetic voice is born again, but not as a slave. She is now liberated by the "*unconditioning*" of her mind. Understanding this, the reader can detect the sense of hope in the previous lines of this stanza, which set up the scene for freedom. Thus, we see memory coming to play here again. She is clinging to the memory of her ancestors who were *not* enslaved, but rather free, with their own laws and established institutions. She clings on to these memories in order to survive.

At the end of the *first* stanza, the tone changes. The poetic voice reflects, "A

cuánta epopeya mandinga intenté recurrir" ("How many Mandinga epics did I look to for strength"). She sighs in this instance, which reveals the weight and intensity of this memory, summing up the previous lines. She comes to a stop as she considers to the extent to which she has tried to survive. The first lines of this stanza are contained, measured, reflective, paused, going from one memory to the next, collecting images along the way. The last line, however, is of *release*, indicating the length and weight of the journey. There is a meshing of form and content which reflects an external reality.

I rebelled. The *second* stanza opens up to a new space, as the poetic voice describes her circumstances. She was a servant and, as with most Black women in her time, was subject to being raped by the slave master. What is interesting here is the change in topic from that of struggle and rebellion to that of servitude and dominion. In the line, "*Bordé la casaca de Su Merced y un hijo macho le parí,*" she goes so quickly from embroidering her master's coat to bearing his child that the reader almost misses it. Such subtleness confirms the commonality of this practice during slavery. *Me rebelé* is associated with this second stanza. She rebels against a system of exploitation, oppression and injustice.

I walked. The *third* stanza suggests the collective action of the enslaved. This stanza tells just how hard the labor was for the enslaved. What did she do? She says, "*padecí—I suffered...bogué—I rode... sembré—I planted...recolecté—I collected ...*," but she did not eat ("*No comí*"). Here we can connect the phrase "*me sublevé*"—"I rose up" with the actual verb "*canté*"—"I sang." She is not talking about singing out of happiness, of course,

but rather out of hope that one day she and her people will be free.

I rose up. In the *fourth* stanza, the poetic voice invokes her bond to other black people who, like her, were subjected to the colonial legacy of slavery. Theirs is a collective history, a common experience shared by those throughout the African Diaspora. At this point in the poem, it is important to understand the significance of *Guinea*, which came to symbolize the homeland of enslaved Africans throughout the Americas, as during that time, there were no nations on the continent. They believed that their soul would return to their homeland even after death. Morejón takes this opportunity to name the now defined places (nations) in Africa from where millions were transplanted to the Americas, and in naming these places, she plays tribute to the memory of her ancestors, acknowledging her own place of origin and refusing to forget her past.

Yet, the reader may detect here that memory is not very clear for those of African descent, for the poetic voice asks many questions which convey the notion of fragmentation of African history. The truth is, many Blacks simply do not know where they come from exactly because our history was not well tracked during slavery and colonialism. In fact, one of the primary functions of colonialism was to erase the history of Africa from the African's mind. A break is also indicated here to demonstrate the extreme and severe extent to which Africans were cut off from their family members. So there was nothing for them to hold on to, which was another intention of the colonizers.

I worked even harder. The *fifth* stanza presents a different kind of labor; not just physical, agricultural work, but rather spiritually redeeming and connecting

work. She has created a world of humanity, of human value, of hope (*"Fundé mejor mi canto milenario y mi esperanza"*—"I strengthened the foundations of my millenary song and of my hope;" *"Construí mi mundo"*—"I built my own world"). And then, in order to encounter true freedom, she ran away and went to the mountain (*Me fui al monte*), as all the "cimarrones"⁸ did in the attempt to create their own societies, laws and institutions.

In the *sixth* stanza, the poetic voice talks about the *palenque*, these communities where Africans were able to experience freedom during slavery. Here, Morejón weaves the struggle for freedom of her African ancestors with the struggle for independence (*"tropas de Maceo"*—"troops of Maceo") of her revolutionary fellow Cuban countrymen. She is not only a product of the Cuban Revolution, but also an agent, an active part of Cuban history (*"Bajé de la Sierra"*—"I came down from the Sierra"). She takes us on this journey establishing (and affirming) connections along the way.

In the *last* stanza, the reader witnesses the change from the poetic "I" to the collective "we." She affirms Afro-Cuban humanity here and confirms herself in the Cuban Revolution, which has helped Blacks to cultivate and develop their humanity and spirituality because oppression is no longer a factor in a socialist/communist world. There is, rather, equality and social justice (*"Iguales mios"*—"My equals"). The poetic voice has faith in communism and all that it promises to bring to her society: a humane standard of living for all Cuban citizens, regardless of their race, class, religion or gender.

After analyzing "*Mujer negra*," one may

more clearly see its "relationship to established genre", "the degree to which it represents its literary age," and "historicity." Morejón's poetry is Cuban revolutionary. That is, it supports the ideals of the Cuban Revolution, which should come as no surprise since Morejón was indeed a successful product of post-1959 revolutionary Cuban society. Morejón's poetry is the affirmation of Black identity in a post-colonial context. Her "*Mujer negra*" is a poem which contextualizes the Black experience in Cuba from the taking of Africans from the Continent to the Middle Passage to the plantation to the Cuban Revolution. It is, indeed, a long journey.

In terms of the "philosophical utility" and "intellectual and literary influence" of Morejón's work on subsequent generations, this, too, can be easily seen. Nancy Morejón is regarded as a role model for many Black Hispanic and women writers. In *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers* by Miriam DeCosta-Willis, there is evidence of her influence on such young and emerging Black Hispanic women poets as Cristina Rodríguez Cabral from Uruguay, Shirley Campbell from Costa Rica, and Mayra Santos-Febres from Puerto Rico, all who—like Morejón—reflect upon issues of ethnicity, nationality, sexuality, social class, and self-representation, shaping "a revolutionary discourse that questions and subverts historical assumptions and literary conventions" (xiii).

What greatly contributes to the popularity, uniqueness and originality of "*Mujer negra*" is Nancy Morejón's treatment of the Black woman as a *subject* as opposed to an *object*: mute, sexually exploited, spiritually dead...in essence, choked (Garganigo et al., 648). Jackson

reminds us that this poem "...has done more than any other single poem to focus attention not only on the Black female slave in Cuban history but also on contemporary Afro-Cuban women (21). "*Mujer negra*" is exemplary of what Miriam DeCosta-Willis, in her book, *Singular Like a Bird* views as the essential nature of Morejón's work. She contends:

Given the social and political context in which her work was forged, there is seldom a contradiction in Morejón's poetry between artistic expression and revolutionary ideology. Indeed, the strength and beauty of her work often emerges out of the tension between emotion and thought, between feeling and reason, between art and ideology. When she treats political themes such as colonialism, war, racism, violence, and economic exploitation, her best work is profoundly lyrical, deeply intimate, and intensely personal (16-17).

This quote definitely encapsulates what Nancy Morejón is all about: art, struggle, love, growth and revolution.

CONCLUSION

Consequences and Implications

In his book, *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, traditionalist canon critic Harold Bloom asserts, "the issue is the mortality or immortality of literary works. Where they have become canonical, they have survived an immense struggle in social relation, but those relations have very little to do with class struggle. Aesthetic value emanates from the struggle between texts: in the reader, in language, in the classroom, in arguments within a society"

(36). Ironically, Bloom has articulated what many post-colonial critics proclaim. Their central argument, however, is that the aesthetic value of non-canonical works have gone unnoticed by mainstream literary critics and compilers of anthologies who may or may not have acknowledged that such works even exist.

As Schweitzer rightfully asserts, "the debate over the canon is not just a debate over the authorization of a core group of texts or of the aesthetic principles used to authorize them, but over the authorization of a specific vision of literary history (and all the other kinds of histories subsumed within the literary realm)" (197). Mujica clarifies this point: "Teaching anthologies and histories of literature [then] are actually instruments of indoctrination, inculcating [elitist] values in the next generation and thereby preserving the structure and inequities of society" (208). This, of course, is the larger picture that we as educators must keep in mind if we are to really make a change.

When we come to understand the literary canon not necessarily as a body of texts per se, but rather as a set of reading practices (the enactment of innumerable individual and community assumptions, for example about genre, about literature, and even about writing), then we will be better able to understand and embrace our charge as instructors: that of opening up our students' eyes to a truly diverse way of seeing the world in which they live and, in effect, broadening their horizons. Of course, reading literary works by such excellent yet underrepresented authors like Nancy Morejón will allow our students to experience them. Bárbara Mujica reminds us:

In the case of teaching anthologies, as instructors make their favorites

known, point out lacunae, and supplement the textbook, they contribute to the process of reformulation of the canon...the canon [therefore] is not static, but changes and develops as new works become accessible and then subject to critical scrutiny and classroom study" (Mujica, 208-209).

It is indeed these works that—upon becoming institutionalized—will help to truly define our national culture, perpetuating our nation's sense of collective identity (204). Indeed, if we as instructors of Spanish American literature do not insist upon this "broadening" of the Spanish American literary canon to include authors and works from a variety of diverse backgrounds, like the talented and literarily astute Nancy Morejón, we will, in essence, be limiting ours students' world and, by extension, their full participation in it.

Howard University

Notes

¹John Garganigo and the other editors of *Huellas de las literaturas hispanoamericanas* call Nancy Morejón one of the most "original" Latin-American poets of the twentieth century, asserting that her work has transcended inherited models (referring to Guillén), especially where the representation of women is concerned, which in traditional Cuban poetry, is reduced to the stereotypical image of sensuality (648).

²"Contemporary Period: Poetry and Theater": "The entity 'Spanish American Contemporary Poetry' does not exist in and of itself, at least not like 'Modernism' or 'Poetry of the Colonial Period.' [Spanish American] poets and poems do exist, many and of great quality, but in a conflictive

cultural locus in which they dialogue among themselves and with the world about matters and events. Nevertheless, this collection of poets and their works form an incomplete series, unfinished and open to the future. We will try to describe it, keeping in mind, of course, that another poet may appear tomorrow who makes us call into question all of our formulations."

³Nicolas Guillén, who in 1989 unfortunately passed away, was believed to be Nancy Morejón's mentor. In fact, Richard Jackson (referring to the absence of Nicolás Guillén) praises Nancy Morejón as Cuba's new "Black canonical star," as her literary works compare thematically to those of Cuba's national poet (30).

⁴"Afro-Hispanic poetry has not only flourished in the Caribbean, but also in other areas were [high] concentrations of Blacks can be found...the coast of Venezuela, Colombia, Ecuador and Peru."

⁵Here, I refer to "memory" as defined in Gertrude James Gonzalez de Allen's "*Discurso de la memoria*": a.) the act of remembering, b.) the act of performing the past, c.) the raising of consciousness, d.) written and oral discourse with other theoretical traditions and e.) the act of erasure imposed by colonial systems.

⁶Gonzalez explains, "Memory is part of a complex discourse which becomes the pathway to an existence (individual or communal) that for colonized people has functioned as resistance to alienation of self."

⁷According to the encyclopedia *Africana: The encyclopedia of the African and African American Experience*, by Harvard University professors Henry Louis Gates, Jr. and Kwame Anthony Appiah, the "Middle Passage" is a term used to describe the transatlantic slave voyages between Africa and the Americas that claimed the lives of millions of enslaved black Africans over a period of about 350 years.

⁸"Cimarrones" were known as slaves who ran away from the plantations and the evils

of slavery into the mountainous regions of the Americas in order to build their own societies and freely govern themselves.

Bibliography

- Adams, Clementina, R. *Common Threads: Themes in Afro-Hispanic Women's Literature*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1998.
- Appiah, Kwame Anthony and Henry Louis Gates, Jr., eds. *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*. New York: Basic Civitas Books, 1999.
- Ashcroft, Bill, et al. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2nd ed. New York: Routledge, 2002.
- Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. New York: The Berkley Publishing Group, 1994.
- Davies, Catherine. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London and New Jersey: Zed Books Ltd, 1997.
- DeCosta-Willis, Miriam, ed. *Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón*. Washington, DC: Howard University Press, 1999.
- Garganigo, John F., et al. *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1997.
- . *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*. 2nd ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, Inc., 2002.
- González de Allen, Gertrude James. "Discurso de la memoria." Unpublished Paper, NEH Summer Seminar "Afro-Hispanic Literature and the Canon," 2003.
- Harris, Wendell V. "Canonicity." *PMLA*, 106, (1991): 110-121.
- Hernstein Smith, Barbara. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, MA: Harvard

- University Press, 1988: 17.
- Jackson, Richard. *Black Writers and the Hispanic Canon*. New York: Twayne Publishers, 1997.
- Lewis, Marvin A. and Edward J. Mullen, eds. *Afro-Hispanic Review*, vol. 15, no. 1. Columbia: University of Missouri-Columbia, 1996.
- Madsen, Deborah, ed. *Post-Colonial Literatures: Expanding the Canon*. Sterling, VA: Pluto Press, 1999.
- Morejón, Nancy. *Botella al mar*. Zaragoza, Spain: Olifante Ediciones de poesía, 1979.
- . *Grenada Notebook (Cuaderno de Granada)*. Translated by Lisa Davies. New York City: Círculo de Cultura Cubana, 1984.
- . *Richard trajo su flauta y otros poemas*. Visor Madrid: Visor Libros, 1999.
- Mujica, Bárbara. "Teaching Literature: Canon Controversy and the Literary Anthology." *Hispania* (80), May 1997: 203-215.
- (ed). *Texto y vida: Introducción a la literatura hispanoamericana*. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1992.
- Mullen, Edward J. "Early Spanish-American Historiography: A Note on Canon Formation." *Romance Notes* 36.3 (1996): 227-35.
- Reinstadler, Janett & Ottmar Ette, eds. *Todas las islas la isla: Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid: Iberoamerica, 2000.
- Schweitzer, Corie. "Publishing New Canons: The ~~Politics~~ Aesthetics of Recovering Texts." *Journal of Scholarly Publishing*. vol. 29. No. 4. July 1998: 191-211.
- Tompkins, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Weaver, Kathleen, trans. *Where the Island Sleeps Like a Wing: Selected Poetry by Nancy Morejón*. San Francisco, CA: The Black Scholar Press, 1985.

**Sadism, Scopophilia, and Masochism in
Adolfo Caminha's *Bom-Crioulo***

by Thomas Wayne Edison

Adolfo Caminha (1867-1897) was one of Brazil's most controversial writers and his novel *Bom-Crioulo* (1895) was one of his most provocative works. The fact that the central protagonist is a black escaped slave is an important issue but this will not be the central discussion in this work. This study will differ from those of other researchers such as David William Foster and Daniel Balderston because it focuses on other forms of erotic activity beyond the often-cited sexual relationship between the novel's two central male characters. Beyond the homosexual relationship between Amaro and Aleixo, the novel presents scopophilia, sadism, and masochism, acts considered deviant by researchers at the beginning of the twentieth century. The theme of sexuality is a common one in Caminha's works. His first novel *A normalista* (*The Grade-School Teacher*) (1893), revealed the underbelly of the town of Fortaleza, a town filled with illicit love affairs, gossip, and hypocrisy. One of the most provocative elements of the novel is a young girl's seduction by her foster father.

In *Bom-Crioulo* Caminha uses alternative forms of sexual expression to illustrate the decadence of the Brazilian Navy at the turn of the century. One probable factor that fueled his literary attack of the navy was his bitter resignation after he entered into a romantic relationship with the wife of a superior officer. Another motivating factor was his desire to reveal moral corruption, which was a major concern in the Brazilian Navy during the time of the novel's publication. According to Brazilian naval historian Peter Beattie, near the end of the nineteenth century, the navy was the center of controversy because of its high

rate of sexual misconduct. The existence of such scandals damaged the image of the nation's navy to such an extent that it was forced to undergo massive reforms in the 1920's (Beattie 79). One practice that Caminha found especially deplorable was the navy's practice of flogging delinquent sailors. According to historian, Sundj Djata, this form of punishment was legally abolished in 1889, but the law was never enforced until a group of sailors, led by a Black commander, took over a sailing vessel (40).¹ This method of punishment was the theme of one of his earlier newspaper articles entitled *A chibata*. His objection to this practice reappears in his second novel *Bom-Crioulo*. His decision to focus on sexuality has made many critics to distance themselves from his novel; therefore, criticism on the novel is scarce.

Eva Paulino Bueno notes that because of its theme of homosexuality "critics of the end of the nineteenth century ignored the publication of *Bom-Crioulo*" (117). Raul de Sá Barbosa notes in the introduction to the English edition that the novel has been deliberately ignored by critics because of its provocative theme of homosexuality (*Black Man* 5). In his anthology of Latin American gay literature, *Now the Volcano* (1979), Winston Leyland describes Caminha as the father of Gay Brazilian Fiction (82). Literary critic David William Foster credits Caminha with producing the first explicit modern homosexual novel in Latin America (10). Both of these critics have overlooked the other forms of sexual expression that the author uses to reveal another side of the Brazilian Navy. To better understand the novel and its social value it is important to summarize the

major historical events that were taking place around the turn of the century.

Brazil abolished slavery in 1888 and the nation gained its independence from Portugal a year later. During this period of rapid change laws were re-codified, cities were modernized, and the educational system was reorganized. During this same period literature was also undergoing major transitions. The naturalism literary movement climaxed in Brazil in the late nineteenth century and it was greatly influenced by biology and thinkers such as Charles Darwin and his theory of natural selection. Within the naturalist tradition the characters lived in communities that were often unpleasant, difficult, and uncontrollable. Literary critic Claude Hulet acknowledges that Caminha's literature re-creates the ugly contemporary realities of the nation: "Caminha is a naturalist: he depicts reality as he sees it, not photographically, but by recreating it with a decided sense of purpose. He has a reformer's zeal and draws attention to defects of society; he is a moralizer without preachments" (2:33). The naturalism movement looked at human existence from a biological perspective and placed science above romantic illusions. This literary trend emerged from realism, a movement that looked at contemporary social realities. Flora Süssekind notes that in *Bom-Crioulo* Caminha constitutes a contradiction to naturalism because the author "chooses a protagonist [who is] negro, poor and homosexual at the same time [the author] privileges work relations and perverted passions instead of family ties" (quoted in Bueno 139). Süssekind's observation is important because it underscores the writer's commitment to looking at urban and military problems. Alfredo Villanueva-Collado believes that

Bom-Crioulo is an example of social realism: "Latin American 'naturalism' emphasizes environment over heredity, yet characters are time after time depicted as victims of social conditions not of their own making, and novels belong less to naturalism than to social realism" (647). I argue that this novel reflects naturalism and social realism because of his focus on a social situation that he believed needed to be addressed.

Caminha was committed to using his literature to expose national problems with the hope of improving the lack of moral order in the Brazilian Navy. During the novel's production human sexuality was a theme that was being redefined in Europe and began spreading to other parts of the world. These studies created scientific classifications to describe alternative forms of sexual expression. While some of these forms of erotic expression are seen today as acceptable, nineteenth-century scientific views considered them to be socially and morally destructive. Two major scientific theorists whose research regarding sexuality influenced popular thought at the turn of the century were Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) and Sigmund Freud (1856-1939). The three forms of perverse behaviors that will be cited in this study are sadism, scopophilia, and masochism.

Richard von Krafft-Ebing's *Psychopathia Sexualis* (1886) and Sigmund Freud's *Introductory Lectures on Psychoanalysis* (1915-1917) were important texts that investigated human sexuality during the turn of the century. Both researchers played a major role in defining congenital sexual pathologies that were viewed as perversions.² While Krafft-Ebing theorized that sexual perversions were the result of mental instability, Freud later postulated

that sexual behavior and psychological development were the result of childhood nurturing (*Lectures* 310-311). Both investigators considered non-procreative sexual activity to be perverse behavior (Freud, *Lectures* 316; Krafft-Ebing 52-53). One act that the scientist found to be morally destructive was sadism.

Krafft-Ebing defines sadism as "the experience of sexual pleasurable sensations (including orgasm) produced by acts of cruelty, bodily punishment afflicted on one's own person or when witnessed in others, be they animals or human beings" (53). While sadism is not always paired with sexual activity in the novel, it is always connected with erotic activity. Within the novel the use of sadism serves as a form of erotic sublimation for overt sexual behavior and is consistent with Freud's theory (*Lectures* 345).³

Krafft-Ebing posited that the sado-masochist desires to commit or witness cruel and violent acts to derive erotic pleasure (80). The scientist also believed that sado-masochism could serve as a substitute for coitus. He even concluded that individuals unable to control their desire to flagellate or maltreat others should be housed in asylums. Another form of expression that was considered destructive by both researchers is scopophilia.

Scopophilia describes erotic pleasure achieved by *openly* watching a particular scene or event. The term voyeurism will describe the act of *secretly* watching an event to obtain erotic gratification. Sigmund Freud defines scopophilics as people whose "desire it is to look at the other person or to feel him or to watch him in the performance of his intimate actions" (*Lectures* 306). Freud considered voyeurism to originate from the

component scopophilic instinct; (component instincts are the most fundamental elements of sexuality 9, 122). These theories were accepted among many intellectual circles during the turn of the century. In *Bom Crioulo*, the aforementioned alternative forms of erotic activity fulfill the sailors' repressed heterosexual and homosexual desires.

Peter Beattie notes that, like other intellectuals during the period, Caminha was familiar with Krafft-Ebing's research. Caminha's familiarity with Krafft-Ebing's research becomes evident in the manner that he highlights sexual aberrations identified in Krafft-Ebing's groundbreaking study *Psychopathia Sexualis*.

The novel's plot revolves around a black man named Amaro who has enlisted in the Brazilian Navy after escaping from slavery. Amaro's extraordinary muscular frame makes him the central object of the gaze of his peers and superiors. Amaro, nicknamed "Bom Crioulo" by his shipmates, develops a sexual attraction towards a fourteen year-old white cabin boy named Aleixo. As their relationship grows, they move into an apartment in a seedy neighborhood in Rio de Janeiro. During Amaro's extended absence—because of his assignment to another ship—his lover is seduced by their Portuguese landlady named Carolina. As Amaro is separated from the cabin boy, his love intensifies while his health, strength, and mental stability deteriorate, especially when he is hospitalized after being severely punished for insubordination.⁴ When Amaro discovers Aleixo's relationship with a woman, his love grows into an obsessive hate. After he escapes from the hospital, where he is slowly wasting away, he fatally attacks the youth and is led away by the police.

The semi-omniscient narrator plays an important role in the text revealing the erotic thoughts and intentions of the characters and espousing popular scientific beliefs.⁵

The first line of the novel begins its attack that reveals the current deterioration of the nation's naval fleet. The narrator describes an aged warship, which symbolizes the decaying Brazilian Navy:

Avelha e gloriosa corveta—que pena! —já nem sequer lembrava o mesmo navio d'outrora, sugestivamente pitoresco, idealmente festivo, como uma galera de lenda, branca e leve no mar alto, grimpando serena o corcovo das ondas!... (9)

The glorious old corvette, alas, was not even a memory of what she once had been, romantic and picturesque, the very ideal of sprightliness, like those legendary galley-ships of old, light and white on the high seas, calmly climbing the leaping, bucking waves. (25)

This first paragraph sets the scene for the novel's progression, which underscores the moral decline of the Brazilian naval fleet. As the paragraph continues, a parallel is drawn between the declining ship and the inferior quality of the sailors that work on the vessel:

Estava outra, muito outra com o seu casco negro, com as suas velas encardidas de mofo, sem aquele esplêndido aspecto guerreiro que entusiasmava a gente nos bons tempos de 'patescaria. (9)

Nothing remained of the splendid warlike appearance that had swelled people's hearts with pride in the good old days when ships were ships and seamen were seamen. (25)

The narrator notes that the soldiers parallel the deteriorated war ship, thus making them inferior to their earlier counterparts—all except Amaro.

The novel's action begins with punishment being issued to three of the ship's sailors: the protagonist Bom-Crioulo is punished for fighting a superior officer who mistreats Aleixo; the other two sailors are punished for fighting aboard the ship and displaying "unbecoming behavior." The conflict between the latter two sailors arises after both clash while respectively seeking erotic gratification. Their scuffle begins as an unnamed mulatto sailor spies on a white sailor named Herculano masturbating on a secluded deck of the ship. The narrator's tone reflects scientific beliefs that viewed masturbation to be a moral violation against human nature: "cometendo, contra si próprio, o mais vergonhoso dos atentados" (14); "committing the most shameful of offences against himself" (31). The unnamed scopophilic mulatto is described by the narrator as "um mulatinho esperto, que tinha o hábito de andar espiando, à noite, o que faziam os companheiros" (14); "a sly mulatto, who used to go around at night spying on his fellow-sailors, to see what they were doing" (31). This description in itself does not completely support the idea that the sailor finds erotic pleasure in witnessing the actions of fellow sailors, but as the paragraph continues, the reader learns that when the mulatto witnesses Herculano "in the act," he quickly runs to bring his friend Sant'Ana so that together they can share this voyeuristic moment (14; 31). When the mulatto and Sant'Ana return, they miss the sailor's orgasm but they do witness the product of his activity:

“riscando um fósforo, aproximaram-se ambos ‘para examinar’... No convés brilhava a nódoa de um escarro ainda fresco” (14); “lighting a match, they both came up to ‘have a look.’ The spot of still fresh sperm gleamed on the dock in the light” (31). When Herculano discovers that he has been spied upon while committing this immoral act, his humiliation adds to the sailors’ sadistic pleasure and a brawl ensues.⁶ The ship’s guards end the fight and confine Herculano and Sant’Ana to the galley to await their punishment.

As Amaro is brought to the deck of the ship, the narrator notes that his physical strength and his defined muscular build attracts a great deal of attention:

Seguia-se o terceiro preso, um latagão de negro, muito alto e corpulento, figura colossal de cafre, desafiando, com um formidável sistema de músculos, a morbidez patológica de toda uma geração decadente e enervada, e cuja presença ali, naquela ocasião, despertava grande interesse e viva curiosidade: era o Amaro, gajeiro da proa,—o BOM-CRIOULO na gíria de bordo. (15)

The third prisoner followed, a tall, robust giant of a man, a colossal, savage figure, defying, with his formidable set of muscles, the deceased softness and weakness of a whole decadent, enervated generation. His presence there, on this occasion, stirred great interest and lively curiosity: he was Amaro, the prow topwatch, known as Bom-Crioulo in shipboard slang. (33)

This passage places Amaro in a superior position to the men that surround him. Later in the chapter, the narration reveals that the men’s erotic gaze falls upon the

ex-slave from the first moment that they see him undressed:

A bordo todos o estimavam como na fortaleza, e a primeira vez que o viram, nu, uma bela manhã, depois da baldeação, refestelando-se num banho salgado—foi um clamor! Não havia osso naquele corpo de gigante: o peito largo e rijo, os braços, o ventre, os quadris, as pernas, formavam um conjunto respeitável de músculos, dando uma idéia de força física sobre-humana, dominando a maruja, que sorria boquiaberta diante do negro. (20)

Everybody on board liked him just as much as his friends at the fort, and the first time they saw him naked, one fine morning, after the decks had been washed down, relaxing with a salt-water bath, there was an uproar! The great body seemed absolutely boneless—the broad, hard chest, the arms, the stomach, the hips, the legs, all made up a formable set of muscles, giving an impression of almost superman strength, which worked its fascination on the sailors, who stared, smiling and open-mouthed, at the black man. (42)

The narrative inventory of Amaro’s physical attributes replicates the sailors’ scopophilic gaze that objectifies him. The fact that they look upon his naked body in awe illustrates their homoerotic attraction towards their cohort. In addition to provoking a unique form of erotic curiosity, they respect his physical strength that allows him to endure the most severe punishments from the ship’s executioner Agostinho.⁷

The system used on the ship to discipline the men is caning to the back. The master of discipline, Agostinho, envelops a deep sadistic passion for humiliating sailors with his cane. The

narration reveals his hidden excitement as the three prisoners are brought to the deck of the ship: "Ele ali se achava também, no seu posto, à espera de um sinal para descarregar a chibata, implacavelmente, sobre a vítima. Sentia um prazer especial naquilo" (13); "He was there too now, at his post, waiting for a signal to discharge his pitiless cane on the victim's body. He derived a special thrill from doing that" (30). This executioner's attentive and erotic response underscores his sadistic nature. The following passage reveals that the narrator is not surprised by Agostinho's sadistic passion: "que diabo! cada qual tem a sua mania ..." (13); "What the hell! Everybody has his own peculiarities" (30). This response will be echoed later by Amaro and will serve to reconfirm the presence of widespread perverted behavior among the men on the ship.

Before Agostinho begins administering lashes to his first victim, he becomes elated by the possibility of inflicting the maximum amount of pain upon the sailor's flesh. When the Captain orders Agostinho to give Herculano twenty-five lashes, the executioner's sadistic drive is revealed by his verbal response of "Tira a camisa?" (13); "With shirt off?" (30). He knows that by allowing the cane to make direct contact with the sailor's skin, he can inflict the most intense pain and thus experience the most erotic pleasure. As Agostinho is about to begin the caning, the narrator describes his sadistic bliss: "Agostinho vergou o junco e, resolutamente, sem inquirir cousa alguma, com um risinho de instintiva malvedez no canto de boca, desfechou o primeiro golpe" (14); "Agostinho flexed his cane and resolutely, without asking any questions, with a little smile of instinctive

viciousness visible at the corners of the mouth, unleashed the first blow" (32). Agostinho's unbridled enthusiasm toward his task illustrates that for the disciplinarian, doling out public punishments plays a much deeper role than simply reflecting a strong work ethic. While the sailors hold a deep level of contempt against Agostinho for his abusive treatment, they ironically find erotic pleasure watching their peers being punished. Their scopophilic appetites are not completely satiated until the third sailor, Bom Crioulo, is pitted against Agostinho's cane.

As the moment approaches for Amaro's punishment, the crew becomes excited at the thought of watching the humiliation of a *real man*. The caning of the first two sailors only serves as a warm-up for the grand finale, which will feature Amaro against Agostinho's whip:

Agora a cousa era outra, na verdade. O Herculano e o Sant'Ana, de resto, não passavam de uns pulhas, de uns miseráveis marinheiros que dificilmente agüentavam no lombo vinte e cinco chibatadas: uns criançaças!... Queria-se ver o Amaro, o célebre, o terrível Bom-Crioulo. (15)

Now things were really different. Herculano and Sant'Ana were only pipsqueaks, poor wretches of sailors who could barely take twenty-five strokes of the cane; they were just big children! What everyone was waiting to see was Amaro, the famous terrible Bom-Crioulo. (33)

During Amaro's caning, he is able to endure six times the number of lashes than his cohorts; a feat that offers Agostinho a special challenge.

Amaro takes the first forty-nine strokes

without the slightest sign of discomfort, but Agostinho's desire to break his victim drives him to intentionally deliver a severe blow to the sailor's kidney thus causing Amaro to shudder and raise one arm in response. Agostinho's reaction to Amaro's response reveals that he derives pleasure by inflicting the most severe pain on his victim's back: "Por sua vez Agostinho estremeceu, mas estremeceu de gozo ao ver, com uma força extraordinária" (16); "Agostinho trembled too, but he trembled with pleasure to see the triumph of his manual strength at last" (35). This scene is especially exciting for the crew on deck.

During the caning of the first two sailors, the crew intently watches, but during Amaro's punishment they become completely mesmerized:

Houve um sussurro longínquo, um leve, um tímido murmúrio nas fileiras da marinagem, assim como o vago estremecimento que assalta os espectadores de um teatro nas mutações de cenário. (15)

There was a distant humming, a light, timid murmuring in the ranks of the sailors; like the vague, uneasy sensation which takes hold of spectators at a theatre when the sets are being changed. (33)

The narrator reveals that part of the attraction of the scene is its risqué nature that fulfills the sailors' scopophilic desires. The crew's attention to the scene is compared to an audience secretly watching the most intimate moments between acts of a play—activity not intended for public consumption. This sadistic caning session titillates the crew on the deck: "Marinheiros e oficiais, num silêncio concentrado, alongavam o olhar, cheios de

interesse, a cada golpe" (16); "Sailors and officers alike, in an intent silence, followed every blow with the deepest interest" (35). The session ends only after crew members notice the appearance of a red drop that turns into a ribbon of blood (16; 36). Reference to the appearance of blood connects Agostinho with the notorious Marquis de Sade, an eighteenth-century elite who achieved erotic pleasure from a complex combination of cruelty, lust, and blood (Krafft-Ebing 69).⁸ Agostinho and the sailors' shared fascination with this cruel ritual—especially Amaro's climatic beating—reveals that these discipline sessions play a significant role in satisfying the men's repressed sexual urges. The erotic and perverse flogging scenes allow the sailors to legitimately fulfill their repressed erotic feelings. This interpretation is consistent with Freud's theory that excessively strong sadistic sexual impulses are a defense against perverse sexual urges (*Lectures* 309). As the chapter progresses, it becomes clearer that this sexually-charged environment is the result of the leadership of the ship's Captain.

When Captain Albuquerque appears on the ship's deck to oversee the caning scene, the narrator reveals that just below the surface, the sailors possess an unusual erotic curiosity and attraction towards their leader:

Toda a atmosfera parecia vibrar num incêndio universal. E o pano, largo e frouxo, a bater como uma coisa desesperada... Calmaria estúpida! Pensava o tenente consultando os horizontes.—Ele, o grande patesca, a olhar o tempo, sem fazer nada, por causa de um diabo de calma interminável! Raríssimas vezes lhe acontecia aquilo:

era mesmo para denar uma pessoa....
(12)

The silence among the ranks of sailors was total. A special gleam of indiscreet curiosity could be discerned in every eye. A tremor of instinctive cowardice, like an electric current, crossed the features of all those men crowded together there before a single man, whose words always bore a harsh stamp of discipline. (28)

As this passage continues, it reveals the intimate connection between the sailors' acceptance of maltreatment and their loyal devotion to the ship's leader: "Era um respeito profundo chegando às raias da subserviência animal que se agacha para receber o castigo, justo ou injusto, seja ele qual for" (11); "It was a deep respect they felt, bordering on the subservience of an animal that squats and cowers to receive its punishment, just or unjust, whatever it may be" (28). The text's reference to the men's subservience being analogous with that of an animal, underscores the sailors' masochistic pangs that allow them to accept such abusive treatment. While the sailors believe that some of their punishments are unjust, they continue to ingratiate their leader by embracing pain and humiliation.

Throughout the novel, Captain Albuquerque's questionable moral character is revealed as the narrator makes numerous references regarding his rumored sexual relationship with male sailors on his ship (32, 54; 64, 100). Amaro recalls one such rumor as he contemplates his desire to serve under Albuquerque's leadership:

"Tinha um forte desejo ainda: suspirava por embarcar em certo navio, cujo comandante, um fidalgo, dizia-se amigo de todo marinheiro robusto" (20); "He still

had one cherished desire. He longed to embark on a certain ship, whose captain, a member of the Brazilian nobility, was said to be particularly partial to well-built sailors" (43). Amaro appears to dismiss the veracity of such a rumor as he thinks: "ninguém está livre de um vício" (20); "What the hell, *everybody* has some bad habit" (43). Amaro's statement reflects his belief that such behavior is considered the norm among the men on the ship. This statement brings us to Krafft-Ebing's theory that those individuals that practice perverted behavior begin to see such activity as normal and acceptable: "His sexual instinct may be aesthetically very repugnant, but, from his morbid standpoint, it is natural. And again, in the majority of these unfortunates the perverse sexual instinct is abnormally intense, and their consciousness recognizes it as nothing unnatural" (Krafft-Ebing 382-383). Captain Albuquerque symbolizes the high-ranking officials that play a major role in the state of corruption and moral decline in the Brazilian Navy. As the chapter continues, the narration allows the reader to enter the captain's internal thoughts and erotic fantasies.

The narrator reveals that Captain Albuquerque is aware of Amaro's homosexual relationship with Aleixo, but rather than impeding such an immoral relationship, he fantasizes about voyeuristically witnessing the two engaged in sexual activity:

O próprio comandante já sabia daquela amizade escandalosa com o pequeno. Fingia-se indiferente, como se nada soubesse, mas conhecia-se-lhe no olhar certa prevenção de quem deseja surpreender em flagrante.... (21)

Even the captain knew about his

[Amaro's] scandalous friendship with the lad. He feigned indifference, as though he weren't aware of anything, but you could see in his eyes a certain anticipatory gleam, as if he'd love to catch them in the act. (44)

Captain Albuquerque serves as an important symbol of the Brazilian Navy; therefore his deviation from the contemporary norms of acceptable sexual behavior illustrates the navy's inability to display exemplary moral conduct for servicemen to emulate. Eva Paulino Bueno finds this to be one of the ironic inconsistencies in the text:

The navy, in fact, provides the most obvious site of a governing structure, but it does not constitute a central, seamless set of power relations, nor is the navy defined in the text as an institution in any way under direct governmental control. Instead, to take one example, although the navy is 'officially' heterosexual and administers physical and moral punishment to the homosexual sailors, it has a homosexual officer in its high ranks. (168)

The Captain's characterization also illustrates the existing social hypocrisy that allows Herculano to be punished, not for seeking to sexually gratify himself through masturbation, but *for being caught* while performing this "sinful" act.

The overall environment of the ship is one charged with perverse sexual activity therefore when Amaro contemplates his attraction to another man, he concludes that his desires are no different from the erotic activities of other men on the ship:

—É certo que ele não seria o primeiro a dar exemplo, caso o pequeno se

resolvesse a consentir...—alguma coisa dentro de si revoltava-se contra semelhante imoralidade que outros de categoria superior praticavam quase todas as noites ali mesmo sobre o convés.... (24)

Of course he wouldn't be the first person on board to set the example, if the boy were willing to go along with himsomething in him was shocked by the idea of such an immoral act, which, nevertheless, various of his superior officers practised nearly every night right there on deck. (49-50)

This passage again acknowledges the perverted conduct of high-ranking navy officials who—in theory— should serve as role models for the men under their leadership.

Amaro's romantic desires become reality when Aleixo allows himself to be seduced on the deck of the ship. The narrator uses a judgmental tone that parallels popular scientific views toward homosexual activity: "E consumou-se o delito contra a natureza" (30); "And the crime against nature was consummated" (60).⁹ After Amaro promises to care for the youth, Aleixo agrees to share a flat with his mentor. Amaro rents a room in a seedy boarding house on the Rua da Misericórdia. The landlord is a Portuguese prostitute named Carolina.¹⁰ As the relationship between Amaro and the cabin boy develops beyond the confines of the ship, sadism and voyeurism continue to fulfill their erotic desires.

On their first night in the attic apartment, Amaro sadistically forces Aleixo to disrobe so that he can gaze at the youth's underdeveloped body. After a significant amount of coaxing, the boy agrees to disrobe and allows his mentor to

enjoy his young slender womanish frame:

Bom-Crioulo ficou extático! A brancura láctea e maciça daquela carne tenra punha-lhe frêmitos no corpo, abalando-o nervosamente de um modo estranho, excitando-o como uma bebida forte, atraindo-o, alvoroçando-lhe o coração.... Que beleza de pescoço, que delícia de ombros, que desespero!.... (39)

Bom-Crioulo was in ecstasy! The solid, milky whiteness of that tender flesh made his whole body tremble, affecting his nerves in a strange way, exciting him like a strong drink, attracting him, stirring his heart.... What a marvellous neck, what delightful shoulders — it was enough to drive a man crazy! (75)

In spite of the youth's shame, Amaro's scopophilic urge brings him erotic pleasure, while psychologically humiliating his partner. For a year, the two develop a routine of living between their stints on the ship and the attic apartment before Amaro is transferred to serve on a different ship.

After his transfer, Amaro is unable to spend time with Aleixo; in his absence Carolina decides that she must possess the boy's affection, therefore she seduces him. The prostitute ironically espouses scientific views held during the period when she attempts to justify her seduction of Amaro's young lover:

Era uma pena, decerto, ver aquele rosto de mulher, aquelas formas de mulher, aquela estatuazinha de mármore, entregue às mãos grosseiras de um marinheiro, de um negro... Muita vez o pequeno fora seduzido, arrastado. Ela até fazia um benefício, uma obra de caridade... Aquilo com o outro, afinal, era uma grossa patifaria, uma

bandalheira, um pecado, um crime! (59)

It was really a pity, she thought, to see that feminine face, that woman's body, that little marble statue, given over to the rough paws of a sailor, a black man. Probably the lad had been seduced, had been forced into the role. She was actually doing him good; it was an act of charity. What he was doing with the Negro was a villainy, after all, it was an abomination, a sin, a crime! (107)

She later reveals her own selfish goal as she adds that "Se Aleixo havia de se desgracar nas unhas do negro, era melhor que ela, uma mulher, o salvasse" (59); "If Aleixo was going to be ruined at the hands of black man, it was better that a woman, like her, should try to save him" (107). This passage also illustrates the racist stance that the woman takes to justify her actions. Before Carolina begins her seduction, the narrator reveals that Aleixo's voyeuristic gaze had previously fallen upon his landlady:

Uma ocasião Aleixo vira-a em camisa curta, deitada, com as pernas de fora; porque os aposentos da portuguesa davam para o corredor e, nesse dia, ela esquecera fechar a porta....mas, depois, ao lembrar-se do caso, tinha sempre uns arrepios voluptuosos, não podia evitar certa quebreira, certo desfalecimento acompanhado de ereção nervosa. (45)

On one occasion Aleixo saw her lying on her bed in a short slip, with her legs sticking out; because her bed opened on the hallway, and that day she had forgotten to close the door....Later, when he remembered the incident, he always felt little thrills of pleasure; he couldn't suppress a sensation of weakness, a kind of faintness, along with an erection caused by his nervous excitement. (85)

The boy's secret glance at the landlady awakens his heterosexual passion. As their affair develops, Amaro's physical and mental decline becomes more apparent.

Amaro is hospitalized after receiving a severe flogging for his rebellious behavior toward authority. Within the naturalist rubric the pederast must suffer because of his transgressions, therefore Amaro loses his muscular physique and acquires a painful rash over most of his body.¹¹ As he thinks about Aleixo, he questions the youth's faithfulness. His fears are confirmed when the youth does not respond to his request to visit him in the hospital. Amaro's passion turns into a deep sadistic revenge when he discovers that Aleixo has been seeing a woman in his absence. After learning of the youth's romantic activity, he is driven by an intense desire to dominate the youth and to regain his tainted honor. This rage drives him to escape from the infirmary in order to gain pleasure from physically harming the youth:

Agora é que tinha um desejo enorme, uma sofreguidão louca de vê-lo, rendido, a seus pés, como um animalzinho; agora é que lhe renasciam impetus vorazes de novilho solto, incongruências de macho em cio, nostalgias de libertino fegoso ...As palavras de Herculano (aquela história do grumete com uma rapariga) tinham-lhe despertado o sangue, fora como uma espécie de urtiga brava arranhando-lhe a pele, excitando-o, enfurecendo-o de desejo. Agora sim, fazia questão! E não era somente questão de possuir o grumete, de gozá-lo como outrora, lá cima, no quartinho da Rua da Misericórdia:—era questão de gozá-lo, maltratando-o, vendo-o sofrer, ouvindo-o gemer... Não, não era somente o gozo comum, a sensação ordinária, o que ele

queria depois das palavras de Herculano: era o prazer brutal, doloroso, fora de todas as leis, de todas as normas... E havia de tê-lo, custasse o que custasse! (74)

And now he really felt a tremendous desire, a mad longing to see the boy lying, defeated, at his feet, like some small animal. Herculano's words... had stirred his blood, had been a kind nettle that pricked his skin, rousing him, infuriating him with desire. Now he was really going to assert his rights! And it was not just a matter having the boy, of enjoying him as he had done before, up there in the little room on Misericórdia Street—now he was going to have his pleasure with him by hurting him, seeing him suffer, by hearing him moan with pain. No it was not merely the simple pleasure of orgasm...it was brutal, painful pleasure, beyond all laws, beyond all inhibitions. And he was going to have it, whatever the price he had to pay. (131)

His desire to punish the youth is coupled with an intense desire to sadistically achieve erotic pleasure from the event. Rather than finding pleasure in hearing the boy's erotic moans, he longs to hear the boy squeal in intense physical pain. This sadistic desire will eventually be carried out when he encounters the youth near the end of the novel.

As Amaro arrives to the neighborhood of Rua da Misericórdia after escaping from the hospital, he learns of the boy's activities from the gossip neighborhood baker. Just as the jilted lover learns that Carolina is the woman with whom the youth has become romantically involved, Aleixo exits the house and is confronted by an enraged Amaro. A crowd circles as Amaro's rage escalates. Noise from the

onlookers cue Carolina to look out the window and view her young lover lying in a pool of his own blood. The police arrive and carry Amaro away and the novel ends.

While critics have been drawn to focus on *Bom-Crioulo*'s theme of homosexuality, they have overlooked other forms of erotic behavior that were also considered to be perverse and destructive. It is clear that Caminha used elements of naturalism paired with defined forms of sexual pathologies to attack the nation of Brazil, and in particular the Brazilian Navy. This novel applies contemporary scientific theories regarding non-traditional forms of erotic activities to reflect the immoral behavior condoned within the Brazilian Navy. By comparing the novel with the theories of social scientists of the period, it becomes evident that the novel uses erotic activities to serve as symptoms of the Brazilian Navy's lack of moral discipline because of its corrupt and hypocritical leadership. While Aleixo attempts to begin another lifestyle, he cannot escape his fate of death at the hands of his jilted lover. This pessimistic ending underscores the author's bleak outlook regarding homosexual relationships as well as the nation's future; the young white Brazilian youth dies and the ex-slave is imprisoned. In the naturalist tradition, both men *must* suffer as a result of their moral transgressions. However the novel does not present the consequences of the other characters that are involved in scopophilic, sadistic, and masochistic behavior. The novel not only revolves around Amaro and Aleixo and their romantic union and the ensuing consequences, but it also documents sexual perversions that underscore the author's frustration with the Brazilian Navy's lack of moral and social order.

Hanover College

Notes

¹Djata's article details the Brazilian Naval Revolt of 1910 which played a significant role in calling for dramatic changes in the working conditions of sailors, which were mostly Black. His article also details the mutiny, which lasted for four days and was led by a Black commander named João Cândido.

²In this work I will use the term perversion in the same manner that it was used at the turn of the century to describe activities that were viewed as abnormal because of their failure to lead to procreation.

³Freud posits that "Sublimation is, incidentally, only a special case of the way in which sexual trends are attached to other, non-sexual ones" (*Lectures* 345).

⁴The character's decline is consistent with thinking during the time of the novel's publication; waste of seminal fluid was believed to cause physical and psychological degeneration.

⁵While literary critic David William Foster argues that the narrator takes great care to present Amaro's behavior as a result of victimization (21), I suggest that while the character is presented as superior to those around him, his erotic activity is parallel with those of his white counterparts.

⁶In discussing masturbation, Krafft-Ebing posits that "Nothing is so prone to contaminate-under certain circumstances, even to exhaust-the source of all noble and ideal sentiments, which arise of themselves from the normally developing sexual instinct, as the practice of masturbation in early years" (Krafft-Ebing 189). Krafft-Ebing concludes that this act leads the sinner to lose self-confidence and turn to bestiality or individuals of the same sex and later provokes mental instability.

⁷"o seu nome ia ganhando fama em todos os navios.—Um pedaço de bruto, aquele

Bom-Crioulo! Diziam os marinheiros. —Um animal inteiro é o que ele era!" (20); "his reputation was growing in the whole navy. 'A real brute of a man, that Bom-Crioulo is' said the sailors admiringly. 'A real animal, whole and hale, that's what he is!'" (43).

⁸Krafft-Ebing notes that for Sade: "Coitus only excited him when he could prick the object of his desire until blood came" (69).

⁹Krafft-Ebing held a special low regard for homosexuality. He believed that homosexuals were emotionally unstable individuals with a degenerative character (223, 382).

¹⁰Carolina also serves as an example of a departure from societal sexual norms because of her hermaphroditic qualities.

¹¹Krafft-Ebing posits that homosexuals are nervous in general and become ill, especially when they do not practice their evil deed (383). This is consistent with Freud's theory that "People fall ill in one way or another of frustration, when reality prevents them from satisfying the sexual wishes" (*Lectures* 300).

Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Trans. James Strachey. New York: W. W. Norton and Company, 1977.

———. *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 24. London: Hogarth, 1957.

Hulet, Claude L. *Brazilian Literature*. 3 vols. Los Angeles: Georgetown UP, 1974.

Krafft-Ebing. *Psychopathia Sexualis*. Trans. Franklin S. Klaf. New York: Stein and Day, 1965.

Leyland, Winston. *Now the Volcano: An Anthology of Latin American Gay Literature*. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1979.

Villanueva-Collado, Alfredo. "Homoerotic, Heterosexual Relationships in the Latin American Naturalist Novel: Bom-Crioulo and the Hombres sin mujer." *Purdue University Monographs in Romance Languages* 7 (1995): 647-52.

Works Cited

- Beattie, Peter. "Conflicting Penile Codes: Modern Masculinity and Sodomy in the Brazilian Military, 1860-1916." *Sex and Sexuality in Latin America*. Ed. Daniel Balderston and Donna J. Guy. New York: New York UP, 1997. 65-85.
- Bueno, Eva Paulino. *Resisting Boundaries: The Subject of Naturalism in Brazil*. New York: Garland, 1995. Introduction by Raul de Sá Barbosa.
- Caminha, Adolfo. *Bom-Crioulo: The Black Man and the Cabin Boy*. Trans. E.A. Lacey. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1982.
- Djata, Sundj. "Brazilian Naval Revolt 1910." *Journal of Caribbean Studies* 11.1-2 (Winter 1995/ Spring 1996): 39-56.
- Foster, David William. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Austin, 1991.

The Interplay of Doubles in Edwidge Danticat's Fiction¹

by Alice Mills

"The first generation of Haitian writers of the diaspora," Rodney Saint Eloi writes, "were banished from the Haitian literary world for treason, treason in that they had betrayed the place of origin and hence the place of reception of their work. Writers like Anthony Phelps, Emile Ollivier, Paul Laraque, Jean Metellus, René Depestre and Dany Laferrière were the victims of this ethnic perception of literary reality, which qualifies as illegitimate the works of writers of the diaspora. With Danticat's work the betrayal seems complete. Neither place nor language is preserved, because Edwidge Danticat took up writing with an American literary memory, reminiscent of the tone of Maya Angelou, Toni Morrison and the hundreds of female voices that had been erased for centuries. This work was admitted and supported by the literary institutions of the United States, making Danticat's work the epitome of revolt, a literary production denied a passport of authenticity and legitimacy of origin. And ... we can be thankful for that!"²

When the usual criteria are no longer useful in identifying the origins of a body of work, it is no doubt best to let the writing itself suggest them. The importance of the concept of the double in *Breath, Eyes, Memory*, *The Farming of Bones* and *Krik? Krak!*, in the short story *Seven* and the introduction to *The Butterfly's Way* seems to reveal a culture which, before being Haitian or North American, was African. My interest in the presence of the double in Danticat's writing has been primarily inspired by the work of Dominique Diard, Andrée-Anne Kekeh Dika, Angelia Poon, Renée Shea, Nancy Gerber, April Shemak and Marie José N'Zengou-Tayo. My interest differs from theirs, however, in that the theme of

the double is only implicitly or briefly addressed in their articles and does not constitute one of their fundamental aspects. Yet the subject is important enough to justify a detailed examination because of its constant presence and complex nature, and the many forms it takes.

Repetition of identical elements

Among the more obvious expressions of the theme of the double, are its physical representations. Twins appear under their most common guise, that of two children born during a twin birth, but also in the form of characters who give the impression of twin-ness because of their behavior or physical resemblance.³ There is also in Danticat's work a particular form of twin-ness inspired by the marasa tradition, an African religious belief or cultural practice that is deeply entrenched in the Caribbean.⁴

The character of the pregnant woman, the union of two lives and two bodies in one, is also one of the physical representations of the double. Conversely, elements whose duality can be attributed not to the union of two entities but to the division of the original entity can also be included among these representations. In Danticat's universe, mattresses, ceilings, houses, paths, the sky and the world split apart frequently, while machetes cut bodies and faces in two. Hispaniola itself was arbitrarily divided into two nations, each possessing, to a greater or lesser degree, a population divided between a rich and powerful elite and the masses maintained in a state of fear and poverty. Looking at duality in Danticat's writing in the general sense, one notes that she divides some of her texts into bold and normal typefaces.

The two types of characters are used to distinguish between the words of two different narrators in "New York Day Women" and "Children of the Sea," but in *The Farming of Bones* they appear to express the different registers of a single narrator, who is virtually split into two parts, one living in reality, the other in a dream world.⁵ Here the word "shadow" recurs frequently.

Although they differ in essence, one might also cite the situations which, throughout Danticat's novels and short stories, possess a quality of duality because they are repeated in time and space: Haitians flee to the United States in order to escape the murderous police in Haiti, but in America they are assassinated by the local police. Haitian mothers' practice of verifying their daughters' virginity also belongs to the sphere of repetition since the daughters will in turn, and despite the trauma of the experience, proceed to examine their own children in the same way.⁶

Another dual situation is that of characters who in several works insist on the official inscription of their names, their eyewitness accounts or their stories, even though such registration is often absurd or dangerous.⁷ The theme of inscription, a recurrent one with Danticat, offers interesting possibilities for study. Thus, the act of inscribing itself, irrespective of the fact that it is repeated, is often an act intrinsically double in nature. Angelia Poon has noted quite rightly that when Emilie (in "The Missing Peace") insists on writing down the names of the soldier-assassins, it is not only their patronymic that she is making official, but also the memory of their victims.⁸ In much the same way, I would add that when Célianne (in "Children of the Sea")

slashes her face after having been raped, her gesture, instead of plunging her into oblivion, on the contrary, draws attention to her person and serves as a reminder of the assault of which she has been a victim.⁹ Célianne's act also partakes of another type of duality, that of the encoding of atrocity: the mark of the wounds left by the knife on her flesh sends out a message similar to the message conveyed by a pen's marks on paper. Using different media, her character and the narrator perform the same act of inscribing the violence directed against them. Célianne writes her story on her body before throwing it into the sea, the narrator writes his in a notebook that he surrenders to the waves.

For Danticat, scars express the inexpressible, and the collective language of wounds to the flesh often parallels that of the individual word. One after the other, older women remind their granddaughters that a name written on a piece of paper is meaningless and that only the physical presence of a person matters. Yet, the author shows the absurdity of a rivalry which consists in opposing the spoken and the written word, since any distinction between flesh and paper tend to be leveled in fires and massacres, revealing the fragility of both documents and bodies.¹⁰

Opposites

Certain double figures exhibit a mingling of contradictory component parts.¹¹ Thus the heroine's mother in *Breath, Eyes, Memory* is described as a "living corpse" and the heroine views her as:

...two people. Someone who was trying to hold things together and someone who was falling apart.¹²

The mother, speaking about herself, confirms this contradictory duality:

“I am a fat woman trying to pass for thin. A dark woman trying to pass for light. And I have no breasts.”¹³

This mother, androgynous because of her lack of breasts, becomes a part of the imaginary aspect of sexual bi-polarity.¹⁴ The heroine of *The Farming of Bones*, Amabelle Désir, is also marked by a contradictory duality. Her companion¹⁵ describes her as:

“A woman/child with [...] what we see and what we don’t see, the good and the bad.”¹⁶

Amabelle who declares that she has “chosen a living death,”¹⁷ is perhaps also double in the sense that all orphans become their own mothers.¹⁸ Torn between two countries, Haiti and the Dominican Republic, she experiences duality on several levels. She reports that during the 1937 massacre “a crossroad split our trail into two paths”¹⁹ and at that moment the wounded face of a young woman “flapped open.”²⁰ Finally, Amabelle’s life is double because it is organized around the dynamics of the mirror:²¹ the future that the heroine will never experience reflects a past of which she knows nothing:

“All my heirs would be like my ancestors: revenants, shadows, ghosts.”²²

Mirrors

Generally speaking, the dynamics of reflection work as a structuring function within Danticat’s work, since the structure

of certain paragraphs and pages, chapters and short stories, is based entirely on a mirror-like composition.²³ The short story “Seeing Things Simply” makes use of a construction in which the end reflects the beginning. The first sentence: “Get it, kill it!”²⁴ is reflected in the final words of the story: “Get him, kill him.”²⁵ In both cases the pronoun refers to a cock, which has apparently become humanized and gained in virility between the beginning and the end of the story, since “it” has become “him.” The fact that the sentence is repeated in a slightly modified form, however, in no way disqualifies it as a mirror. What we have here is simply an instance of the African tradition of “Signifying” described by Henry Louis Gates as “repetition and difference, repetition and revision in the Anglo African narrative tradition.”²⁶ Many traces of this tradition can be found in Danticat’s writings. The short story “New York Day Women” ends with the words “shame is heavier than a hundred bags of salt,”²⁷ a playful repetition of “salt is heavier than a hundred bags of shame.”²⁸ In the same way, the short story “Caroline’s Wedding” which makes use of the African tradition of questions and answers closes with the answer to a riddle asked several times throughout the text.

The mirror structure also functions because different works refer to one another in the African American tradition of “Signifying,” of the “Talking Book” and of “Speakerly Texts.”²⁹ The last paragraphs in *Breath, Eyes, Memory* mention butterflies and the tears of statues, thereby echoing the short stories “Nineteen Thirty Seven” and “Children of the Sea.” Sometimes, however, the dynamics of the mirror draw their force from an internal narrative development

which is replete with repetition. The epilogue of *Krik? Krak!* repeats the following sentence four times: "You remember thinking while braiding your hair that you look a lot like your mother."³⁰ In *Breath, Eyes, Memory*, the words "his name is Sebastien Onius"³¹ are also repeated four times on a single page, therefore endowing the text with an incantatory rhythm.

Furthermore, since the novel opens with these words, one senses the complexity in this interplay of reflections, which both crystallizes the text and projects it beyond itself.

Multiplicity of discursive modes

Danticat's writing also exhibits what Henry Louis Gates calls "a double voiced narrative mode" since the author interweaves several dual cultural traditions.³² The sentence used for expressing acknowledgments in *The Farming of Bones* is an example of this:

Mèsi anpil, Muchas gracias, Thank you very much³³

Danticat not only makes use of the confrontation on American soil between two parallel discursive spheres—one originating in Africa, the other in Europe—but also uses American English to write narratives inspired by events experienced in Creole, French and Spanish. Within this cultural universe, which is already extremely complex, the French of the Haitians who have remained on their island encounters the French of the Haitians who have emigrated to the United States, those who are called the "traveled" (*les voyageurs*) and who are thought of as cowardly and arrogant.³⁴ Furthermore, the

language of the Haitians who have stayed in the country takes two distinct forms: the silent body language of those who have been tortured and mutilated and the spoken languages of those who have not.³⁵ Thus several types of language are used, each with several linguistic registers.

A study of the two versions of the same short story, i.e. "From the Ocean Floor" and "Children of the Sea," points to an additional level of complexity in Danticat's use of language since the narrative, as it distances itself from Creole and French (the author's native tongues), becomes more pessimistic. Within its American English text, "From the Ocean Floor" includes a number of French expressions, for example, "Haiti est comme tu l'as laissée, same merde, same bullshit." Or again: "It was just his con de tête." In "Children of the Sea," a version of "From the Ocean Floor" expurgated of both its French and colloquial expressions and published a few years later in *Krik? Krak!*, the words "same merde, same bullshit" are transformed into "same hole, same everything," and "It was just his con de tête" becomes "It was just his head."³⁶ This sterilization of the story's language, eliminating both the multiplicity of tongues and linguistic registers since even the colloquial English disappears, is accompanied by a loss of hope: the end of "Children of the Sea" describes the drowning narrator's last thoughts while the possibility of rescue has not been excluded in "From the Ocean Floor."

Looking at duality in Danticat's writing in the general sense, one notes that she alternates bold and normal typeface in certain works. The two types of characters are used to distinguish between the words of two different narrators in "New York Day Women" and "Children of the Sea,"

but in *The Farming of Bones* they appear to express the different registers of a single narrator, who is virtually split into two parts, one living in reality, the other in a dream world.³⁶ Here the word "shadow" recurs frequently.

To continue with the theme of the double voice and to conclude this preliminary analysis, it is appropriate to note, as does Nancy Gerber, that Danticat is both a woman poet and a "woman-speaking-subject."³⁷ As Gerber also says about *Breath, Eyes, Memory* (but the statement could apply to all of Danticat's narratives):

"Sophie's text frames interpolated stories told by the other Caco women.... A polyphonic text [...] the stories themselves [...] mirror the themes ~... that resonate in the larger first person narrative."³⁸

In addition to listing the forms taken by the double, it is interesting to explore some of the specific aspects of their unexpected dynamics.

The deconstruction of traditional associations

Doubles resulting from combinations or associations traditionally perceived as natural (two arms, two eyes, two legs), and those resulting from the association of two components necessary to the creation of an archetypal image (for example, mother plus child = maternity, and man plus woman = couple), appear with Danticat to be the object of a deconstruction of traditional unions or associations. This deconstruction is necessarily related to the notion of struggle and rivalry, leading to the destruction or sacrifice of one of the

components. Thus, arms, which are universally conceived in pairs formed of equal components, lose their equality with Tibon (*The Farming of Bones*); one of his arms is atrophied and the other hypertrophied. The couples formed of lovers, double because they are two but also because they resemble each other physically or psychologically, are inevitably destroyed through the disappearance of one of them. The fate of twins is hardly more enviable: they are suspected of trying to strangle each other in their mother's womb. Note that the possibility of survival is granted only to the feminine component. Lastly, the image of maternity is almost always tragic. Either the child dies in the womb or at birth, the mother herself dies while giving birth, or death takes both the mother and the child. Mothers who have adopted children must also face the death of the child they have welcomed, before, in turn, losing their minds and dying themselves.

It is possible to view these unexpected struggles between elements of a similar or complementary nature as a metaphor for the particular situation of the black population in the Caribbean. The idea of fratricide is explicitly taken up in *The Farming of Bones*, in which the Dominicans kill their own people whom they mistake for Haitians. As a rule, blacks mistreat other blacks. Tibon, the Haitian, regularly beats up a Dominican friend because:

"He won't say what I want him to say, that we're the same, me and him, flesh like flesh, blood like blood."³⁹

In "Children of the Sea," a woman says:

"They treat Haitians like dogs in the Bahamas To them we are not human. Even though their music sounds like ours. Their people look like ours. Even though we had the same African fathers who probably crossed the same seas together."⁴⁰

Another possible reading of the unjust fate reserved for the components of the double could be drawn from African tradition. Esu Elegbara, one of the main characters of African legend, moves on legs of unequal length in order to keep one foot on the ground and one in the sky at all times. Such an interpretation is interesting in that it provides a link with the themes of the real and the imaginary universes already mentioned in relation to the alternating use of bold and normal typefaces.

Non-traditional forms of coexistence

A second form of the unexpected coexistence of the components of a double is due to the exactly opposite scenario, since in Danticat's writing elements usually opposed to one another coexist harmoniously in spite of their intrinsically or culturally incompatible natures. This is particularly true when considered from a western point of view, which is more likely to favor a clear-cut separation than is an African-oriented perspective. With Danticat, the principle of fluidity seems to determine the transfer of one aspect of the double into its opposite and define the coexistence of the trivial and the extraordinary, of the amicable peacefulness and the absolute horror of Haitian everyday life.⁴¹ The reaction of Danticat's characters to parsley is one such example. An

everyday cooking ingredient and soothing medicinal herb, parsley is also used as both a sponge and a cleanser in Haiti and appreciated for its very ordinary qualities. But for all its humble uses, it also has terrifying historical associations since the word parsley was used as a marker to distinguish between Dominicans and Haitians in 1937 when the Dominican dictator, Raphael Trujillo, ordered the massacre of thirty-five thousand Haitians in order to "whiten" or "ethnically cleanse" the Dominican Republic. His soldiers identified Haitians by asking people with dark skin to pronounce the word parsley in Spanish (*perejil*). Haitians who could not pronounce the trilled "r" were slaughtered.⁴²

Yet the references to parsley made by the narrator in *The Farming of Bones* sometimes reveal a surprising degree of calm, given the extreme ambiguity of the plant's symbolism. Her view of its diverse and varied uses is on the whole almost detached. Amabelle, who is taken for dead after having been suffocated with parsley during the massacre, concludes simply:

"We used parsley for our food, our teas, our baths, to cleanse our insides as well as our outsides. Perhaps the Generalissimo, in some larger order, was trying to do the same for his country?"⁴³

In much the same way, Haitian policemen in *The Farming of Bones* wear the uniforms of the Dominican soldiers charged with exterminating them without any apparent scruples. The Haitian president himself sports a medal awarded to him by the Dominican general responsible for the massacre of the Haitian people. The coexistence of the best and the

worst reigns supreme even at the bottom of the mass grave, where for one victim the strangeness of that situation revives the pleasant memory of his young bride's surprise at waking up in his bed for the first time.

No doubt the victims' relative detachment can be explained in part by their shock and confusion but the text does not always say so explicitly. Perhaps also because of the frequency of abnormal occurrences, whether rape, torture or murder, they end up becoming part of the norm. Here again nothing is explicitly stated. The acceptance of the monstrous as part of the everyday could, however, be linked to a culture and religious practices that mix the most contradictory of traditions. Do not Danticat's characters celebrate in Erzulie a divinity who rapes and kills men while preserving the gentleness and chastity of the Virgin Mary?⁴⁴

Perhaps the most remarkable aspect in all this is not so much Erzulie's bi-polarity (after all Khali in India and many other divine figures are similar in nature)⁴⁵, but the union within the same figure of two elements one of which, Christianity is traditionally perceived as excluding all other religious affiliations, in this case, voodoo.⁴⁶ It would appear that the coalescing and mingling of antagonistic values is one of everyday life's realities in Haiti.

Danticat's writing shows that the division of the original entity into two clearly separated elements (bodies, houses, paths cut in two) is only one of the possible forms that the splitting apart can take. Often, the original entity changes progressively, and we witness a reciprocal invasion of spheres considered as mutually exclusive, if not universally at least by

traditional patriarchal communities. This explains the frequent occurrence of the theme of androgyny in Danticat's work, or rather, of a particular form of androgyny, since it originates exclusively in the acquisition of male characteristics by women. They are mutilated and their heads shaved in wartime, their breasts are removed for medical reasons in peacetime. Although the amputation is performed with sharp tools, this operation is not an instance of excision, since the intention is not to affirm through separation the masculine and feminine sexualities. The result tends to become, on the contrary, a symbol of the union of these gender principles by means of the sacrifice to which these women are subjected: they gain in virility without losing the essence of their femininity. Thus, in *Breath, Eyes, Memory* the heroine's mother whose breasts have been removed nonetheless becomes pregnant.

It is interesting to read Danticat in light of Griaule's work on Sudanese mythology or, more recent, the work of Gates on Yoruba culture. Marilyn Houlberg's and Vèvè Clark's research on Haitian voodoo also shows to what extent bisexuality is an essential concept in certain regions of Africa. Perhaps the dynamics on which rests the tradition of the marasa, a derivative of African myths not rooted in the patriarchal tradition, throw light on what, to a Western mind, may seem a disconcerting acceptance of irreconcilable contradictions. According to Clark, the marasa is a Caribbean adaptation of the Mawu Lisa, a divine figure who is both male and female and is one of the creation myths of Benin. This natural coexistence of opposite elements, this bi-polarity, appears, therefore, to be an everyday reality in Caribbean culture.

Danticat's works frequently refer explicitly to the marasa tradition, which prevents Haitians from going completely mad, because it explains the most monstrous acts as a result of the split personality of the people who commit them. Likewise, the human and the inhuman frequently coexist in the personality of politicians:

"There were many cases in our history where our ancestors had *doubled*. Following in the *vaoodoo* tradition, most of our presidents were actually one body split into two: part flesh and part shadow. That was the only way they could murder and rape so many people and still go home to play with their children and make love to their wives."⁴⁷

It would, however, be difficult to interpret Danticat's references to the marasa in terms of her regarding the tradition as capable of providing a satisfactory solution to the contradictions of Caribbean society and the horror of the situation in Haiti.⁴⁸ Probably because of the particular nature of her themes, including the cruelty of human beings towards their fellows, Danticat would appear to be challenging the reader to find a positive meaning or logic in the events she describes. It is just as difficult for the reader to detect any semblance of a narrative resolution. The prospect of a solution is not excluded but nor is it hinted at.⁴⁹

The end of the story: back to the beginning

The study of the endings of Danticat's novels and short stories is particularly interesting, and I return here to the theme of the mirror-like construction, in which the beginning is reflected in the ending.

The author refuses to close her narratives with an event providing the answer to the questions posed by the text as a whole or orienting it in a particular direction. Danticat suggests an ending that opens on to a space offering multiple paths of returns in keeping with African tradition. The idea that, in one way or another, both history and stories repeat themselves, that nothing really ever ends, resonates particularly strongly with an author whose fiction often merges with reality. Renée Larrier justifiably observes that even though *The Farming of Bones* takes the form of a novel it nonetheless contains documentary-like aspects, including the reproduction of a letter from President Stenio Vincent to the Minister of Foreign Affairs George Léger. This impression of reality is further emphasized by the fact that the book is dedicated and signed by Annabelle Désir.⁵⁰ This constant shifting back and forth from fiction to reality is echoed quite naturally in the act that a great number of Haitians are still harvesting sugarcane in the Dominican Republic under terrible conditions, as outlined in the report of the Inter-American Commission for Human Rights.⁵¹

Danticat's fiction is sometimes directly inspired by past and present reality: In Haiti those who oppose the incumbent powers continue to be assassinated and the entire population lives in terror of the "*Père Lebrun*," the flaming tire hung around the neck of troublemakers. But if Danticat's fiction is inspired by reality, it also anticipates certain real events which in turn become a source of inspiration. Thus, the destiny of the imaginary narrator of "Children of the Sea," a radio host in Haiti wanted by the "*Tonton Macoute*" death squads, anticipates the very fate of

Jean Dominique, a journalist for Radio Haiti Inter assassinated in 2000, only a few years after the publication of the short story. Jean Dominique's death, in turn, became the subject of Danticat's preface to *The Butterfly's Way*.⁵² The violence of the country's political framework is matched by the violence of the prevalent diseases, aids and typhoid fever, and of hurricanes that are all the more deadly because of deforestation. In the prevailing climate of fear and uncertainty, perhaps Haitian mothers, like Danticat's characters, take refuge in the strict observance of ancient customs whose rituals provide reassurance but condemn their daughters to ignorance and servitude to men.⁵³

Where does the writer's imagination begin? How can we circumscribe the reality which nourishes her writing? The driving force behind a spiral which mirrors its own curves, Danticat's double feeds on both terror and the feeling of well-being, both real and imaginary.⁵⁴

To paraphrase the final words in *Krik? Krak!*, she bears witness to the way the Haitian people lived, died and lived again.⁵⁵ In so doing, she transforms the figure of duality that animates her novels into a metaphor for the problematic blending (or clashing) of cultures that characterizes Haitian society.

Université de Caen

Notes

¹I first presented the ideas expressed in this article on February 23, 2002 at a conference held at the University of Paris VII organized by the Cercle d'Etudes Afro-Américaines. Since I am not a specialist of the Caribbean, I did so with reservations. Several specialized studies, and in particular

one by April Shemak, have since confirmed my analysis and encouraged me to publish my ideas.

²"L'écriture Bizango," 61 (translated from the French).

³In Renee Shea's "The Dangerous Job of Edwige Danticat," Danticat is quoted as saying "the idea is that two people are one but not quite, they might look alike and talk alike but are, in essence, different people." (385)

⁴See the work of Vèvè Clark and Marilyn Houlberg on Haitian voodoo.

⁵This idea is in keeping with Danticat's introduction to *The Butterfly's Way*: "My country [...] is one of uncertainty. Haiti possesses nine departments on its geographical map and the tenth was the floating homeland, the ideological one which joined all Haitians living in the *Diaspora*." (XIV) Further on she adds, The *Diaspora* are people with feet planted in both worlds." (XV).

⁶See note 50.

⁷The most striking case may be the insistence of the old man in "Children of the Sea" to have his name inscribed on a piece of paper which he knows will immediately be swallowed up by the sea, as he will be himself.

⁸See "Rewriting the Male Text: Mapping Cultural Spaces in Edwige Danticat's *Krik? Krak!* and Jamaica Kincaid's *A Small Place*."

⁹In the case of Emilie and Célianne, there may be an attempt to re-appropriate power through the act of inscription, a desire to "have the last word." The marks left by these characters on paper or on their own bodies tend to free them from the power others have over them. In *Breath Eyes Memory*, Sophie mutilates herself in order to escape the humiliation of the vaginal examination her mother subjects her to. Marie José N'Zengou Tayo, in "Rewriting Folklore," has interpreted the act of writing down the names of the soldier-assassins as a form of magic by which Emilie holds them in her power.

Note that these gestures are an act of volition on the part of the heroines while most characters suffer their mutilation passively.

¹⁰The body as the seat of memory in *The Farming of Bones* is the object of April Shemak's study "Remembering Hispaniola."

¹¹Maybe these figures echo the Haiti described by Haitian writers. In *The Butterfly's Way*, Edwige Danticat, Joel Dreyfus and Marylène Philips take up the idea that Haiti, "the poorest nation of the Western hemisphere" is also a country rich in art, literature and glorious historical events. (XVI, 57,115).

¹²*Breath Eyes, Memory*, 218.

¹³*Breath, Eyes, Memory*, 189

¹⁴Although her component parts are not contradictory here, she is also double because of her pregnancy, her allegiance to two countries, Haiti and the United States, and her conviction that she and her daughter are "two fingers on the same hand. Two eyes on the same head." (98).

¹⁵Her companion, Sébastien, is named after a saint who died twice.

¹⁶*The Farming of Bones*, 3.

¹⁷*The Farming of Bones*, 283.

¹⁸"My parents had drowned, leaving us both to parent our childhood dreams out of ourselves" (*The Farming of Bones*, 27).

¹⁹*The Farming of Bones*, 167.

²⁰*The Farming of Bones*, 168.

²¹The double as reflection calls to mind water, the original mirror. In fact, Danticat's characters like to examine their reflections in water. The short story "Nineteen Thirty Seven" offers an illustration of a doubling split between the image of a little girl and her mother, who resemble each other and together look at their reflection in the river.

²²*The Farming of Bones*, 278.

²³One could argue that the novel *The Farming of Bones* works on this principle. First, the narrative is divided into two parts of equal length: one in which the heroine shows deference to the values of mainstream society, and another in which she is liberated from them. Second, the first chapter opens

with a sentence which is repeated four times in the next-to-last chapter, enhancing the mirror-effect.

²⁴*Krik? Krak!*, 125.

²⁵*Krik? Krak!*, 141.

²⁶*The Signifying Monkey*, XXV.

²⁷*Krik? Krak!*, 154.

²⁸*Krik? Krak!*, 150.

²⁹"Intertextuality represents a process of repetition and revision, by definition. A number of shared structural elements are repeated, with differences that suggest familiarity with other texts (Henry Louis Gates, *The Signifying Monkey*, 60).

³⁰*Krik? Krak!*, 219, 221, 222, 223.

³¹*The Farming of Bones*, 281.

³²*The Signifying Monkey*, 110-113.

³³*The Farming of Bones*, 311. The French version of this novel entitled *La Récolte douce des larmes* adds "Merci" to the sentence.

³⁴Members of the diaspora would be classified—justifiably or not—as arrogant, insensitive, overbearing and pretentious people who were eager to reap the benefits of good jobs and political positions in times of stability in a country they had fled during difficult times. Shamefacedly, I would bow my head and accept these judgments when they were expressed, feeling guilty for my own physical distance from a country I had left at the age of twelve years during a dictatorship that had forced thousands to choose between exile or death." (Edwige Danticat *The Butterfly's Way*, XVI).

³⁵See April Shemak's "Re-Membering Hispaniola: Danticat's *The Farming of Bones*."

³⁶*Krik? Krak!*, 4, 7.

³⁷The doubled female voice of woman-poet-author and woman-speaking-subject," ("Binding the Narrative Thread," 189.)

³⁸Binding the Narrative Thread," 189.

³⁹*The Farming of Bones*, 182.

⁴⁰"Children of the Sea," 14.

⁴¹The general characteristics of water, which is universally perceived as having a dual value since it is a source both of life and

of destruction, are reinforced through the intensity of storms in Haiti and the Dominican Republic. The weather plays a key role in *The Farming of Bones*, in which the heroine loses her parents because of the violence of the rainfall but finds a lover thanks to another storm. History itself helps to further overstate the ambivalence of water. The sea that once brought slaves now carries away desperate boat people, and the rivers mingle Dominican and Haitian blood. The essence of water would be pure cruelty if the tears and the lives they have swallowed were not transformed into holy water, and bodies of water thus become places of meditation, love and communion. Its role in Danticat's writings recalls Gilbert Durand's observation that water, in losing its translucence, becomes thicker and colored, as if haunted by blood. Durand was referring to a geographical body of water which had become almost organic by dint of its thickness, midway between love and horror. Water as a universal symbolic object and because of its inherent duality can be submitted with relative ease to reversals of meaning and to a *doubling*, which together lead to the process of double negation (*Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, 252, 253): We find an illustration of this in "Children of the Sea" where the sea is transformed from a place of refuge—it allows fugitives to escape the "Tonton Macoute" death squads—into a place of menace, the water invading their small craft, before finally returning to being a protective cradle when it embraces the shipwrecked. The narrator's last words before drowning: "I go to them (the children of the sea) now as though it was always meant to be, as though the very day my mother birthed me, she had chosen me to live life eternal, among the children of the deep blue sea, those who have escaped the chains of slavery to form a world beneath the heavens and the blood-drenched earth where you live. Perhaps I was chosen from the beginning of time to live there with Agwe at the bottom of the sea. Maybe this was my invitation to go"

(28). We can see clearly here that being engulfed by the sea does not desecrate but, on the contrary, makes sacred. Water makes euphemizing possible. There is a semantic inversion here, a transfiguration of the meaning and of the objectives of the human beings themselves, although the characters' material and physical destiny remains inescapable. However, the defining principles of water, fluidity and ductility, determine the transfer of one aspect of the double into its opposite.

⁴²Michele Wucker remarks that "in *The Farming of Bones*, parsley comes to represent no less than life itself. Bunches of the humble green herb have a symbolic cleansing power "to shed a passing year's dust as a new one dawned to wash a new infant's hair for the first time and—along with boiled orange leaves—a corpse's remains one final time." Michele Wucker, "Edwige Danticat: "A Voice for the Voiceless," *Americas* vol. 52 (May-June 2000): 40-45.

⁴³*The Farming of Bones*, 203.

⁴⁴According to Henry Louis Gates, "Erzulie" also means "love of mirrors," *The Signifying Monkey*, 227.

⁴⁵See Eliade.

⁴⁶Rodney Saint Eloi, in a short article on Danticat published in 2001 ("L'Ecriture Bizango," 58) also mentions the "Bizango" as a mythical Haitian figure that recalls the *duality* of the subject. Bizango, according to Saint Eloi, "is also a secret society marked, among other things, by a dual attitude and unsuspected mutations of identity on the part of the members of the cult: man/beast, day/night. In fact, the Bizango is a master in the art of reconciling opposites." For Maximilien Laroche, whom Rodney Saint Eloi quotes, the Bizango "refers through anti-phrases, like shadow to the light, to this ever-changing figure of the mythology of the renaissance of Haiti."

⁴⁷*Breath, Eyes, Memory*, 155.

⁴⁸The use of the principle of the marasa raises many questions and might be seen as

legitimizing the expression of cruelty. Vèvè Clark vehemently objects to the idea that the marasa could be viewed as a cultural and religious tradition capable of solving its adepts' problems.

⁴⁹A traditional interpretation would see the dynamics of sacrifice in the disappearance of one of the elements of the double, the annihilation of one of the parts making the survival or self-realization of the other possible. Yet, such a view hardly seems relevant when referring to narratives in which the fate of the survivor often turns out to be worse than death. The same can be said of the notion of borders. In "Remembering Hispaniola," April Shemak has noted with regard to *The Farming of Bones* that "Danticat's text challenges prematurely facile celebrations of borderlands." (87) Shemak argues that Danticat's vision of the border does not totally correspond to Gloria Anzaldúa's theory (*Borderlands: la Frontera, The New Mestiza*) in that according to Anzaldúa borderlands are places of creativity, socialization and freedom, while in Danticat's writing the border, whether concrete or symbolic (i.e., the Massacre river or the hymen of young raped or self-mutilated girls) remains a place of horror and of unresolved tension, even if—I will add—it can be read as a space for communion and love originating in a shared experience of horror.

⁵⁰See Renée Larrier's "Girl by the Shore: Gender and Testimony in Edwige Danticat's *The Farming of Bones*."

⁵¹According to the *Daily News* of October 23, 2000, "most cane-cutting, and much labor is performed by Haitians who are contracted en masse by employment brokers."

⁵²The short story "Seven" published in *The New Yorker*, which mentions the murder of a Haitian in the United States, bears a resemblance to the story of Patrick Dorismond, who was shot down for no justifiable reason by the New York police in 2000. It is also reminiscent of the story of

another Haitian-American, Abner Louima, who was brutalized and raped by a policeman at Brooklyn police headquarters in 1997.

⁵³In "Rewriting Folklore," Marie-José N'Zengou-Tayo writes: "Concerning the importance of virginity [...] Danticat dares to speak about a practice ("the test") that has always been silenced in Haitian culture and society. Bastien documented customs surrounding the "non virginity" of brides and indicated how mothers' honor is at stake [...], but he did not mention preventive practices to ensure the preservation of their daughters' virginity. I tried to obtain confirmation of this practice: though it was implicitly confirmed, I was told that any official answer would be an absolute denial of it. Ira Lowenthal, who documented gender and sex discourse in a small village in the South of Haiti, is also silent on the matter It would be tempting, therefore to dismiss the "test" as a device totally made up by Danticat as a means to denounce women's part in passing on patriarchal customs detrimental to them. Yet [...] some popular sayings [...] lead us to wonder if there is not some (symbolic) truth in Danticat's fiction." Marie-José N'Zengou-Tayo, «Rewriting Folklore», 127, 128.

⁵⁴For Vèvè Clark the tradition of the marasa is binary only at first glance, because it reveals opposites. In fact this tradition is an invitation to go beyond binary opposition towards a cyclical and spiral reading of the elements concerned. Klark's interpretation, which is reminiscent of the theories of Henry Louis Gates and Gilbert Durand, suggests an interesting approach to the analysis of Danticat's narratives.

⁵⁵The sentence itself reads, "and this was your testament to the way that these women lived and died and lived again."

Bibliography

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: la Frontera, The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute, 1987.

- Anglesay, Zoe. "The Voice of the Storytellers: An interview with Edwidge Danticat," *MultiCultural Review*, 1998, Sept., 36-39.
- Bastien, Rémi. *Le Paysan haïtien et sa famille: Vallée de Marbial. (The Haitian Peasant and his family in the Marbial Valley (1951). trans. Linette and André-Marcel d'Ans. Paris: Karthala, 1985.*
- Brazier, Jana-Evans. "Daffodils, Rhizomes, Migrations: Narrative Coming of Age in the Diasporic writings of Edwidge Danticat and Jamaica Kincaid," *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*. 2003, 3 (2), 110-31.
- Brice-Finch, Jacqueline. "Edwidge Danticat: Memories of Maafa," *MaCommere: Journal of the Association of Caribbean Women Writers and Scholars*, 2001, 146-54.
- Clark, Vèvè. "Developing Diaspora Consciousness and Marasa Consciousness," *Comparative American Identities: Race, Sex and Nationality in the Modern Text*. Ed Hortense Spiller. New York: Routledge, 1991, 40-61.
- Danticat, Edwidge. *Breath, Eyes Memory*, New York: Vintage, 1994.
- . *Krik? Krak!*, New York: Vintage, 1995.
- . *The Farming of Bones*, New York, Penguin: 1998.
- . Introduction, *The Butterfly's Way*, Edwidge Danticat ed., New York, Soho, 2001.
- Diard, Dominique. "Exil et migration," (équipe "Voi(es)x de l'exil et des migrations). Caen, *Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines*, numéro special, octobre 2003, 183-196.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (Paris Bordas, 1969 pour la première édition).
- Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. New York: Harper Torchbooks, 1963.
- Gates Jr., Henry Louis. *Figures In Black, Words, Signs and the "Racial" Self*, New York, Oxford University Press, 1987.
- . *The Signifying Monkey, a Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988.
- Gerber, Nancy F. "Binding the Narrative Thread: Storytelling and the Mother-Daughter relationship in Edwidge Danticat's *Breath, Eyes, Memory*," *Journal of the Association for Research on Mothering*, 2000, Fall-Winter, 188-99.
- Goldblatt, Patricia. "The Implausibility of Marriage," *Multicultural Review*, 2001 Sept, 42-48, 73.
- Griaule. *Une Mythologie soudanaise*, Ann. Univ. Paris, XVIIe année, n° 2, 1947.
- Hewett, Heather-Ann. *Diaspora's Daughters. Buchi Emechta, Julie Dash, Edwidge Danticat and the Remapping of Mother Africa*, Dissertation Abstracts, International section-A: The Humanities and Social Sciences, 2002, 62 (7), University of Wisconsin.
- Houlberg, Marilyn. "Magic Marassa: The Ritual Cosmos of Twins and Other Sacred Children," *The Sacred Arts of Haitian Vodou*, ed. Donald Cosentino, Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1995, 267-83.
- Horn, Jessica. "Edwidge Danticat: An Intimate Reader," *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*. 2001 Spring, 19-25.
- Kekeh-Dika, Andrée-Anne. "Entre ville et village: Quelles destinées pour le féminin chez Edwidge Danticat?" in Duboin, Corinne (ed. et introd.). *La ville plurielle dans la fiction antillaise anglophone: images de l'interculturel*, Toulouse, France: PU du Mirail, 2000.
- Lahens, Yanick. "L'Apport de quatre romancières au roman moderne haïtien," *Notre Librairie: Afrique, Caraïbes, Oceanindien*, Janvier 1998, vol 133, 26-36.
- Laroche, Maximilien. *Bizan go, Essai de mythologie haïtienne*, Quebec, Université GRELCA, n° 14, 1997.
- Larrier, Renée. "'Girl by the Shore': Gender

- and Testimony in Edwidge Danticat's *The Farming of Bones*," *Journal of Haitian Studies*, 2001 Fall, 50-60.
- N'Zengou-Tayo, Marie-José. "Rewriting Folklore: Traditional Beliefs and Popular Culture in Edwidge Danticat's *Breath, Eyes, Memory* and *Krik? Krak!*," *MaCommere: Journal of the Association of Caribbean Women Writers and Scholars*, 2000, 123-140.
- Ortiz, Lisa-Marie. "Modes of Auto Ethnography: Genealogical, Auto-biographical and Historical Recovery in the Novels of Alvarez, Cliff and Danticat," Dissertation Abstracts, International section-A: The Humanities and Social Sciences, 2000, Sept, 61(3) 989, Wayne State University.
- Poon, Angelia. "Re-Writing the Male Text: Mapping Cultural Spaces in Edwidge Danticat's *Krik? Krak!* and Jamaica Kincaid's *A Small Place*," *Jouvert: A Journal of Post-colonial Studies*, 2000, Winter, 30 paragraphs.
- Saint Eloi, Rodney. "L'Ecriture Bizango: Edwidge Danticat, le go between," *Notre Librairie: Revue des Littératures du Sud*, Janvier - Mars 2001, 58-61.
- Shea, Renee, H. "Edwidge Danticat," *Belles Lettres* 1995, Summer, 12-15.
- "The Hunger to Tell: Edwidge Danticat and *The Farming of Bones*," *MaCommere: Journal of the Association of Caribbean Women Writers and Scholars*, 1999, 12-22.
- Shemak, April. "Re-Membering Hispaniola: Edwidge Danticat's *The Farming of Bones*," *Modern Fiction Studies*, 2002, Spring, 83-112.
- Tabuteau, Eric. "American Dream, Urban Nightmare: Edwidge Danticat's *Breath, Eyes, Memory* and George Lamming's *In the Castle of My Skin*," *Alizes: Revue Angliciste de la Réunion* 2002, 95-110.
- Watchel, Eleanor. "A Conversation with Edwidge Danticat," *Brick* 2000, Fall, 65-66, 106-119.
- Wucker, Michele. "Edwidge Danticat: A Voice for the Voiceless," *Americas* 2000, May June, 40-45.

***Creole Religions of the Caribbean: An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo.* By Margarite Fernández Olmos and Lizabeth Paravisini-Gebert. New York: New York University Press, 2003, 262 pages.**

Reviewed by Flore Zéphir

In their well researched book, *Creole Religions of the Caribbean*, Fernández Olmos and Paravisini-Gebert offer an insightful description of the great variety of religious practices found in the major islands of the Caribbean region. The authors endeavor to demonstrate how these religions developed as a result of cultural contact between Europeans and Africans. The fusion of several distinct cultural and religious traditions in the context of Caribbean colonization gave rise to creolized or hybrid religious systems that have flourished, and continue to flourish, in the Caribbean, in countries like Cuba, Haiti, Jamaica, Puerto Rico, Martinique, and Guadeloupe. Moreover, these religious practices are also found in the United States, owing to the presence of a sizeable Caribbean diaspora. The seven-chapter book explains in great detail the complexity of these religious customs, and underscores the circumstances that led to the formation of several of them in the seventeenth and eighteenth centuries. Caribbean religions were essentially fashioned out of the melange (and clash) of miscellaneous elements, including the various religious and healing beliefs of the massive African slave population brought to the New World, the Catholicism of the Spanish and French colonizers, the many variants of Protestantism brought by the English and Dutch, and the remnants of Amerindian animistic practices (pp. 2–3). The authors stress that the common denominator of all these creolized religions was their healing functions, and their ability to allow “enslaved African communities who had already suffered devastating cultural loss to preserve a sense of group and personal identity” (p.

3). In their attempt to forge a sense of identity, displaced Africans adapted their original beliefs to their “new Caribbean spaces,” and in so doing they created new religious traditions, drawing heavily from African spiritual influences. In the Caribbean context, traditional African beliefs underwent a process of “transculturation,” “synthesis,” and “syncretism,” all entailing “an active transformation through renegotiation, reorganization, and redefinition of clashing belief systems” (p. 7). Out of this renegotiation, Santería in Cuba, Vodou in Haiti, Obeah, Myal and Rastafarianism, mostly in Jamaica, Quimbois in Martinique and Guadeloupe, and Espiritismo in Cuba and Puerto Rico were born.

Creole Religions of the Caribbean does an outstanding job at highlighting the fundamental features shared by all varieties of African-based religions of the region. Among these features, several are worth noting: 1. These religions believe in a unique Supreme Being—the creator of the universe—and they possess a pantheon of deities (the *orishas* in Cuba or the *lwas* in Haiti), that serve as intermediaries between people on earth and the Supreme Being (the *Gran Mèt* or Great Master); 2. They establish a strong link between the living and the dead, theorizing that dead ancestors or deceased members can take care of the living and shape the course of events from beyond; 3. They share the belief that there exists an active supernatural force that can be transplanted in objects (such as plants and trees), as well as humans. These inanimate objects, in turn, have a “soul” that allows them to exert a positive or negative influence over people’s lives; 4. There is a constant mediation between

humans and the world of the spirits, which is maintained through a series of rituals, such as spiritual possession, initiation, sacrifice and offering; 5. Contacts with the spirits are mediated by a central symbol or focus, and these interactions take place in particular ritual spaces. Moreover, various consecrated objects—stones, cauldrons, bottles, and the like—are utilized as “receptables of divine power;” 6. The practice of magic in the form of spells, conjurations, and “ethno-magical medicine-healing,” is a major syncretistic component of these Afro-Caribbean religions. The process of “magical accumulation” is believed to strengthen the operative force of a spell or a “remedy,” thereby providing some defense against forces beyond the believer’s control; 7. Religious ceremonies are performed with music and dance. Worshippers chant and dance; rhythms are coded to the identities of the gods that are being invoked and summoned in ceremonies and rituals. Additionally, music and dance serve to reinforce a sense of community, of communion between Africans and their descendants. Houses, temples, and other ritual places thus become “African spaces,” where family ties and obligations to the deities and spirits are respected. 8. Religious leaders (priests or priestesses) are responsible for the implementation of all rituals. They are the depositories of all “powers,” and can initiate novices who, in turn, come to possess spiritual power (pp. 9–11). The discussion of the commonalities between these separate (but related) religious systems is the major strength of the book, as it provides the reader with a wealth of information about these often misunderstood Afro-Caribbean religions.

Having established, at the outset, the

similarities between the various African-based religions of the Caribbean, Fernández Olmos and Paravisini-Gebert devote a chapter (two in the case of Cuba) to a particular Caribbean space, in an attempt to delineate the particular characteristics of the religion that was forged in that space, due its particular set of historical circumstances. The abundance of details they provide facilitates the reader’s understanding of the complexities of these religions, and of their functioning. In the second and third chapter, both devoted to Cuba, the authors explain that in the Spanish colonies there was “a wider cultural array of African slaves than most Caribbean islands” (p. 24). Consequently, three major religious practices emerged in Cuba. The first is Santería or Regla de Ocha. It is primarily based on the religion of the peoples of the ancient Yoruba city-states, which included the southwest of Nigeria, Dahomey (present-day Benin) and Togo. Santería is the most widespread African-based religion in Cuba; it is also the most complex and structured. It is the “veneration of the orichas [saints] of the Yoruba pantheon as identified with their corresponding Catholic saints. It is a religion that integrates human concerns with spiritual force.” It is considered “an earth religion, a magico-religious system that has its roots in nature and natural forces” (p. 32). The other two religions, Regla de Palo and the Abakúa Secret Society, are derived from the Kongo tradition of the Bantu-speaking peoples, concentrated in the Congo Basin, southeast Nigeria, and west Cameroon. Regla de Palo or Reglas Congas, which is more limited to the eastern end of Cuba, is known for its magical aspects and is described as “a binding but more occasional and intermittent sacred pact

with a spirit" (p. 78). Fernández-Olmos and Paravinisi-Gebert remark that Regla de Palo differs from Regla de Ocho (Santería) mostly in its interactions with the spirits. It focuses less on a pantheon of deities, emphasizing instead control of the spirits of the dead, and healing with the use of charms, "formulas," and spells. The third Afro-Cuban religion discussed is the Abakuá Secret Society, which the authors describe as "a confraternity and magical-religious esoteric society exclusively for men" (p. 87). The authors trace the origins of their religious customs to the Ejagham peoples. However, for the reader not familiar with the names of the various African ethnic groups, they could have added that the Ejaghams are found in the Niger-Congo region (parts of Nigeria and Cameroon). They observe that this secret society shares many of the practices and beliefs of Regla de Palo.

The second Caribbean space discussed in the book is Haiti, where a particular religion, Vodou, was forged during colonial times out of the slaves' need to reestablish a connection to their African culture and gods, and to seek the help of the spirits of their ancestors to deliver them from the atrocities of slavery. Haitians' ancestors are traced to the west coast of Africa and to the Bight of Benin, where ethnic groups such as the Yorubas, the Fons, and the Ewes lived. Consequently, vodou traditions are inspired from these particular African customs. Vodou rituals revolve around the veneration of spirits known as *lwas*, who provide the link between humans and the divine. Each lwa is associated with particular powers. In order to offer help, protection, and advice, lwas have to be served by their believers or devotees. This service consists of a variety of individual

and communal rituals, food and animal offerings, and a series of sacrifices. Lwas communicate with their worshippers through spirit possession, a trancelike state in which a devotee is "mounted" by the spirit. Once mounted, he/she becomes the vehicle through which the lwa interacts with the *serviteurs* (p. 103).

Following their chapter on Vodou, Fernández-Olmos and Paravisini-Gebert devote their next chapter to Obeah—a set of religious practices found mostly in the Anglophone Caribbean islands (Jamaica, the Bahamas, Barbados, and Antigua)—to Myal, a particular form of Obeah practiced only in Jamaica, and to Quimbois, found in the French islands of Martinique and Guadeloupe. The authors contend that these three religious practices are not religions *per se*, but rather a set of hybrid and creolized beliefs related to magic, and possibly sorcery, with roots in African religiosity. According to them, these religions (Obeah and Quimbois, in particular) do not have an established liturgy and set of community rituals accompanied by music and dance, similar to those performed in Cuba's Santería and Haiti's Vodou that center around a pantheon of deities—*orichas* or *lwas*—shared by the community. Practitioners arrange for individual consultations with the Obeahman or Quimboiseur who, through the use of spells and/or herbal substances, can take care of their problems and bring about their wishes. There is a certain dimension of sorcery that, the authors suggest, permeates these two sets of practices. Myal, however, seems to be more associated with a healing function based on the knowledge of herbal medicinal properties; it is "good magic." Additionally, Myal involves "group practice" with a spiritual leader, and uses

songs and drums to call the spirits (p. 144).

Rastafarianism is the focus of the sixth chapter. The authors describe it as an "Afro-Jamaican religious movement that blends the Revivalist nature of Jamaican folk Christianity with the Pan-Africanist perspective promulgated by Marcus Garvey, and Ethiopianist reading of the Old Testament" (p. 154). The reader learns that the movement, founded in 1932, was inspired by the crowning of "Ras" (meaning Prince) Tafari as Emperor of the Ethiopian Kingdom, who took the name of Haile Selassie upon his coronation. Fernández Olmos and Paravisini-Gebert contend that many Jamaicans came to believe in Haile Selassie's divinity and considered him the Black Christ or the Black Messiah. Rastafarians hold the belief that salvation happens on earth, if one engages in Repatriation, or the search for Africa. Over the years, Rastafarianism has evolved as a political ideology in the struggle for Black liberation and deliverance from the oppression suffered at the hands of Whites. Adherents are very recognizable by their dreadlocks that, according to the authors, symbolize "the mane of the Lion of Judah (one of Haile Selassie's titles) and the strength of Samson" (p. 160). They also wear distinctive colors: Red for the African blood, a price that must be paid for freedom; black for the race to which they belong; and green for the rich vegetation of the Motherland. Additionally, the authors explain the role that marijuana (or ganja) plays for the Rastafarians as a path opener to "spiritual enlightenment"; for them, it is "the holy herb" mentioned in the Bible (p. 168).

The last religion discussed in *Creole Religions of the Caribbean* is Espiritismo,

a mid-nineteenth century development that derived from the Spiritualist and Spiritist practices of North America and Europe. Spiritualism is defined as "the belief in the ability of the living to communicate with the dead in and through such practices as table rappings, levitations, and trances by persons called mediums" (p. 172). As a response to North American spiritualism, spiritism developed in Europe as a moral philosophy seeking to bridge the gap between the material and spiritual worlds. The authors indicate that these ideas resonated all throughout the Caribbean, and began to have an impact on the middle class sectors in Cuba and Puerto Rico. They add that, soon after, other classes began practicing their own Creolized variety of Espiritismo. They attribute the rapid diffusion of Espiritismo to "the simplicity of its ritual and the possibility of direct communication with the spirits of the dead" (p. 178). They offer a good discussion of three varieties of Espiritismo found in Cuba, and of the variety found in Puerto Rico. It is easy for the reader to see that, in many ways, Espiritismo is very compatible with the other Afro-Caribbean religions in the sense that the "mediums" have the power to heal and to solve problems, and that they must be invoked or summoned through certain rituals. In this regard, mediums share many similarities with the orichas or the lwas.

Embellished by several photographs, and buttressed by a glossary of critical religious terms and an extensive bibliography, *Creole Religions of the Caribbean* is a very informative work that should be read by everyone with an interest in Caribbean culture and society. Under the same cover, Fernández Olmos and Paravisini-Gebert have successfully managed to untangle the intricacies of the

religious practices of the Caribbean. Of particular interest to me, and perhaps to others, was the discussion of lesser known religious practices, such as Quimbois and Myal. The authors have skillfully removed the "superstitious" and "evil" dimension that is often attached to these religions, and replace it instead with an intellectual and scientific portrayal, thus allowing the reader to have a more accurate understanding of the Caribbean space. The only minor fault I find with the work is its rather abrupt ending with the discussion of Espiritismo. From an organizational point of view, it would have been useful to include a couple of concluding pages that take the reader back to the original objective of the book, that is a treatment of the common roots and comparative aspects of the religions of the African diaspora of the Caribbean. However, the lack of a conclusion does not diminish the value of the book; it remains an important contribution to the field of Caribbean Studies.

University of Missouri-Columbia

***Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers.* Edited by
Miriam DeCosta-Willis.**

Kingston: Ian Randle Publishers, 2003, 500 pages.

Reviewed by Dawn F. Stinchcomb

The short anthology *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers* (2003) is the result of a twelve-year project of one of the most important scholars of Afro-Hispanic literature, Miriam DeCosta-Willis. The author describes this book as "a continuation of the archaeological project of excavating, preserving and disseminating the writing of African-descended writers". The difference between this project of literary archaeology and others done by previous Afro-Hispanists is that its author has sought to spotlight only female Hispanic writers of African descent. The twenty women writers are presented in chronological order, which allows for each author to be examined within the historical context of her country. The Afro-Hispanic writers identified in *Daughters of the Diaspora* are natives of Uruguay, Puerto Rico, the Dominican Republic, Cuba, Panama, Ecuador, Colombia, Costa Rica, and Equatorial Guinea, and some now live in the United States, Spain, or Canada.

DeCosta-Willis, professor emeritus of the University of Maryland-Baltimore, hopes this survey of Afro-Hispanic literature will "stimulate more extensive and sustained research on these writers and others who have been omitted... from anthologies, biographies and critical studies of Afro-Hispanic literatures and of Latin American women's literature". In the preface of the book, DeCosta-Willis explains the origins of the term "Afro-Hispanic" and how she has adapted this adjective to characterize hispanophone women of African descent and attached the appropriate gendered ending, as used in Spanish grammar for noun-adjective agreement.

DeCosta-Willis justifies her choice to

edit an all-female volume by explaining that the circumstances of the writers included in her survey suggest that the Afro-Hispanic writer needs more than a room of her own ("with lock and key"), and money to support herself in order to write. The Afro-Hispanic writer also needs support from the literary establishment, which has historically left women and Blacks out of the literary marketplace. Doubly oppressed, these writers produce critical and creative works that address social and political questions women writers of African descent raise about race and gender that are often overlooked in the anthologies of Afro-Hispanic literature written predominantly by men.

Although a similar text, *Common Threads: Afro-Hispanic Women's Literature* (1998), by Clementina Adams provides analyses in English of excerpts of poetry written by twenty eight women of African descent from Latin America and the Caribbean, and *Daughters of the Diaspora* includes the works, in poetry and prose, of only twenty Hispanic American women writers of African descent, the DeCosta-Willis volume is the only existing survey of its kind in English. This survey also includes the critical essays of fifteen recognized scholars of Afro-Hispanic literature whose research has helped enriched the discipline immensely. The translations provided allow this book to serve as a textbook in Comparative Literature courses and in Women's and African American studies programs as DeCosta-Willis has intended.

Although this book fills the void in the English literature curriculum, there is still a need for similar texts in Spanish devoted to women writers of the African diaspora. *Daughters of the Diaspora* will make an

excellent addition to both institutional libraries and the personal libraries of scholars of feminist, post-colonial, and ethnic literary studies, as well as a fitting textbook for students of those disciplines who may otherwise be inhibited from reading these works in the original language.

Miriam DeCosta-Willis has edited a volume of literary significance that encourages study of Hispanic writers of African descent at a greater depth. Her survey not only recognizes the talent of under-represented Hispanic women writers, but also provides interpretive critical essays that address the difficulties related to race and gender that plague these writers. *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers* is a superbly organized survey that should be applauded for its contribution to the studies of the Diaspora and valued for its recognition of yet another facet of Hispanic literary traditions.

Purdue University

Lo que teníamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén.

Edited by Jerome Branche

University of Pittsburgh:

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

2003, 275 pages.

Reviewed by Paulette Ramsay

Lo que teníamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén (2003) is a fine collection of beautifully crafted and keen essays written by a group of very erudite critics. Published by the IILI of the University of Pittsburgh as part of its Antonio Cornejo Polar series, it represents the collaborated effort of a number of specialists in Spanish Caribbean Studies, to mark the centenary of the birth of the great Afro Cuban, Nicolás Guillén. The admiration of these academics for Guillén the writer is undeniable, even if there are several points of departure in their various syntheses and debates.

In an exemplary introduction entitled "Tener lo que se tenía que tener," Jerome Branche, editor of the collection of essays, explains the choice of title, as a paraphrase of one of Guillén's most famous post-revolutionary poems "Tengo" from the collection with the same name (1964). It was suggested by the president and founder of the Nicolás Guillén Foundation and readily accepted because it unequivocally and precisely captures the central thrust of Guillén's poetry. According to Branche:

me pareció encerrar de forma más nitida los dos hilos centrales de su amplia temática; es decir, la cuestión racial con toda su complejidad y envergadura socioafectiva, y la cuestión de la revolución, tan profunda y provocadora como fue y sigue siendo. (p. 7)

Moreover, the paraphrase speaks effectively to an important aspect of Guillén's works—the collective voice or what Branche terms—"su vocación colectiva"—underlying the extent to which

Guillén spoke for the other in his poems. It is no doubt a title which gives the writers of these essays a sense of establishing oneness with this icon of Caribbean identity.

The text is divided into five sections along broad thematic lines, thus each section brings together essays that explore similar thoughts and ideas on Guillén's work. The first section "Historiografía y crítica" comprises essays by Roberto Márquez, Angel Augier and Roberto Fernández Retamar—three of the most renowned critics on Guillén's works.

Márquez examines the critical scholarship on Guillén's works from the 40's through to the 90's. He eloquently praises Guillén for having left a legacy of some of the most beautiful poetry with the widest range of stylistic resources in Spanish. One of the most poetic and rhythmic essays in the collection, Márquez' style mirrors the creativity which he so fully forcefully underlines in Guillén's work. Márquez furthermore, emphasizes the relevance of Guillén's work in today's society.

Augier traces the ideological evolution of Guillén's poetry, focusing on its form and content. He underscores a point which is shared by most of Guillén's critics that *Motivos de son* (1930) is the starting point of Guillén's artistic rigour. He traces and examines collection after collection of Guillén's works to show how his poetry has been shaped and influenced by the struggles, hopes and experiences of the Cuban people.

In a section entitled "Raza y Sujetividad," Dolores Aponte Ramos

focuses on the poem "Mulata" to establish the role of discourse in the process of "racialization" and the treatment of difference. Clement Animán centres his discussion on "Balada de los dos abuelos" *West Indies Ltd.* (1934) to draw attention to Guillén's contribution to the discussion on Negritude. Guillén, in his view, moves beyond the immediate concerns of Negritude to present the black grandfather as cultural subject rather (than coloured other) writing his own history.

The Cuban born María Zielina, develops the thesis that Guillén's experiences as a mulatto enables him to write from a position of resistance and opposition to the constructs of identity of the afro-mestizo in Cuba and present new perspectives on the racial, social and cultural identities of Cuban blacks. Emphasizing that Guillén at no time sacrificed form for message, Zielina underscores the strong revolutionary nature of Guillén's poetry and his devotion to the class struggle.

"Política y raza" commences with Tomás Fernández Robaina's excellent and engaging examination of Guillén's journalistic prose writing, before and after 1959, for the purpose of highlighting Guillén's views regarding the position of blacks and racial discrimination against them in Cuba. Robaina maintains that any examination of Guillén's position on race has to be viewed within the context of the precise way in which Guillén employed the terms prejudice and discrimination after 1959, and the fact that racism, prejudice and discrimination in Cuba are viewed as non-existent and the situation of blacks in Cuba is considered different from blacks in the United States.

Guillén's honesty in confronting the realities of race relations in his prose is

underlined. Robaina considers Guillén as having used direct, simple but powerful prose to draw attention to the problem of one race having more privilege over the other. Guillén's constant emphasis on the importance of recognizing Cuba's two cultural and historical roots in his prose is emphasized. This is one of the interesting ways in which Guillén's prose reinforces and relates to his poetry, as Robaina highlights. This is a very comprehensive essay which systematically and simultaneously highlights the salient links between Guillén's journalistic prose and his poetry and the ways in which the one reiterates several of the themes and concerns of the other. This essay gives a firm idea of Guillén's insistence, repeated call for the recognition of blacks and his eventual belief that the revolution has resolved the problem.

Luis Duno Gottberg, interrogates the function of political ideology in Guillén's works concluding that the social and political significance of *mestizaje* in Cuba is crucial to an interpretation of this in Guillén's works.

"Palabra de noche sobre Nicolás Guillén," is undoubtedly the most poignantly written, direct, honest and bitter-sweet article in the collection. Written by one who knew Guillén closely as "un amigo muy cercano" (165). This essay reveals the other Guillén(s) which we perhaps would never meet in his prose or poetry. Depestre writes about Guillén his friend, fellow poet, teacher, the man—his confidant. He unveils for us with candor and honesty Guillén's accomplishments, his admiration for Guillén's unparalleled achievements, education, his fine intellect but also Guillén's complexity, flaws, fallible humanity as support for his claim of how

the revolution changed Guillén into an engima. "La poesía de Guillén era sin duda la cara visible de su vida de hombre" (169). As a reader, this article evoked a range of responses in me—pain, anger, disappointment and simultaneously, joy. Depestre has dared to taint the image of one so admired. But because I believe in its sincerity which is evidenced by Depestre's generous praise and exaltation of Guillén as the greatest poet of his time when he declares that the poems—"colocan al autor a la altura de los maestros de la poesía del siglo XX" (170). Despite some harsh criticism, he leaves us assured of his great respect for the writer of whose work he declares:

Guillén ha restituido a los cubanos los fermentos de unidad que están latentes en la doble herencia cultural que fertiliza su deslumbrante trágica aventura histórica. En una obra, a la vez denunciadora y encantada, ha hecho danzar a la manera cubana formas y colores, sonido y luz, tinieblas y esperanzas, más allá de mitos raciales que dividen y envilecen la conciencia de los hombres... Esta poesía, plenaria en su belleza orgánica en su aliento su sentido de la justicia, criolla en sus componentes, rebelde en su ontología, continúa fascinándome más allá de mi ruptura con el poder intolerante y brutal que tendió una trampa al recorrido cívico de Guillén. (177)

"Nacionalismo y Caribeñidad" comprises two excellent essays one by Nancy Morejón, "Cuba, Guillén y su profunda africanía" in which she highlights the significant role of Guillén poems in bringing to the fore important African elements in the Cuban society.

In the second article, "Para hablar en caribeño de verdad: sobre martirio y mito

poiesis en la literatura caribeña," a mammoth task is undertaken by Jerome Branche in his comparative study of Guillén's "Elegía a Jesús Menéndez" and K. Brathwaite's, "Poem for Walter Rodney." Two poems motivated by the violence meted out to two Caribbean figures—the one under the presidency of Grau in Cuba, the other under George Burnham's reign in 1948. Menéndez was killed for his anti-government work among Cuban workers while Rodney was killed for his fight against the political and economic crisis in Guyana. Branche argues for his thesis that despite the difference in linguistic mode in which both poems are presented and the differences in spatial and temporal contexts which produced them, both poems share much in common because they make martyrs of the murdered men and are both a response to the Caribbean post-colonial and neo-colonial condition. Branche examines both poems with consideration for the specific context out of which they were written as well as for their regional significance/implications for a national Caribbean community—"una nación caribeña."

Perhaps the most novel approach taken in the book is the section entitled "Para arte, el arte" which comprises two articles, the one by Keith Ellis and the other by Marilyn Miller. Both critics bring exciting contributions but I am particularly pleased that Professor Ellis is included in this work, as another outstanding Guillén scholar whose research has contributed significantly to the appreciation and understanding of Guillén's works. His article brings a novel approach to Guillén as he rigorously supports the claim that the poetry of Guillén is deeply influenced by the modernist tradition.

Marilyn Miller, comparing Guillén's

international acclaim to that of the Reggae icon and superstar Bob Marley, emphasizes the extent to which Guillén's work has inspired and facilitated exchange between other art forms outside of literature. His poems have been set to music, included in theatrical presentations and several artists have done drawings as interpretation of his poems. Copies of actual musical scores and drawings enhance the article and provide added credibility to her exposition on this dimension of Guillén's works. According to Miller, this incorporation of Guillén's work into other art forms represents Guillén's desire to remove rigid lines between different art forms.

This collection is an exemplary addition to the existing scholarship on Guillén and will, I am sure, be well used by both students and critics of Caribbean Literature.

*University of the West Indies-Mona,
Jamaica*

SUBSCRIPTION FORM

TO:

PALARA

Romance Languages
143 Arts and Science
University of Missouri-Columbia
Columbia, Missouri 65211
USA

Institution _____ \$20.00 per year

Individual _____ \$12.00 per year

Enclosed is my check for _____. **Please do not send cash.**

NAME: _____

ADDRESS: _____
