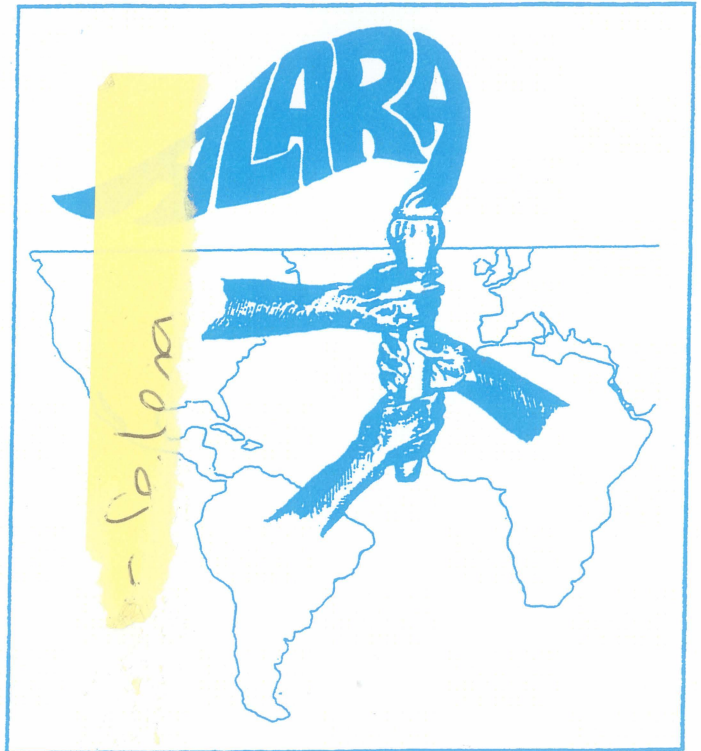


ISSN: 1093-5398

PALARA

Publication of the
Afro—Latin/American
Research
Association



2010
FALL

• Number 14

**Publication of the Afro-Latin/American Research Association
(PALARA)**

FOUNDERS

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

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

EDITOR

Antonio D. Tillis, African and African-American Studies, Dartmouth College
Laurence E. Prescott - Spanish, Italian, and Portuguese, Pennsylvania State University

EDITORIAL BOARD

Milagros Carazas – National University of Peru, San Marcos
Digna Castañeda – University of Havana
Christine Clark-Evans – Pennsylvania State University
Anani Dzidzieyo- Brown University
Lesley Feracho – University of Georgia, Athens
Ana Beatriz Gonçalves – Federal University of Brazil, Juiz de Fora
Conrad James – University of Birmingham, UK
Joseph Jordan - University of North Carolina Chapel Hill
John Lipski – Pennsylvania State University
William Luis - Vanderbilt University
Dorothy Mosby - Mount Holyoke College
Mary Jo Muratore - University of Missouri
M'Bare N'Gom – Morgan State University
Moses Panford – Virginia Technical University
Paulette Ramsay – University of the West Indies - Mona, Jamaica
Maria Aparecida Salgueiro - State University of Rio de Janeiro
Flore Zephir – University of Missouri, Columbia

International Scholars/Writers

Conceição Evaristo – Brazil
Juan Tomás Ávila – Equatorial Guinea

The Publication of the Afro-Latin/American Research Association (PALARA). A multi-lingual journal devoted to African Diaspora studies, is published annually by African and African-American Studies and the Department of Spanish and Portuguese at Dartmouth College. PALARA is multidisciplinary 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-five pages in length. 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 college/university can be responsible for 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: Antonio D. Tillis, *PALARA*, Dartmouth College, AAAS, HB 6134, 34 North Main Street, Hanover, New Hampshire 03755. Please forward electronic submissions to the managing editor at: antonio.d.tillis@dartmouth.edu. Phone and fax inquiries should be forwarded to (603) 646-3397 and (603) 646-1680, fax. Subscription rates are: \$15.00 per year for individuals \$25.00 per year for institutions.

Checks made payable to: *PALARA*

PALARA
TABLE OF CONTENTS

Fall 2010

Number 14

ARTICLES

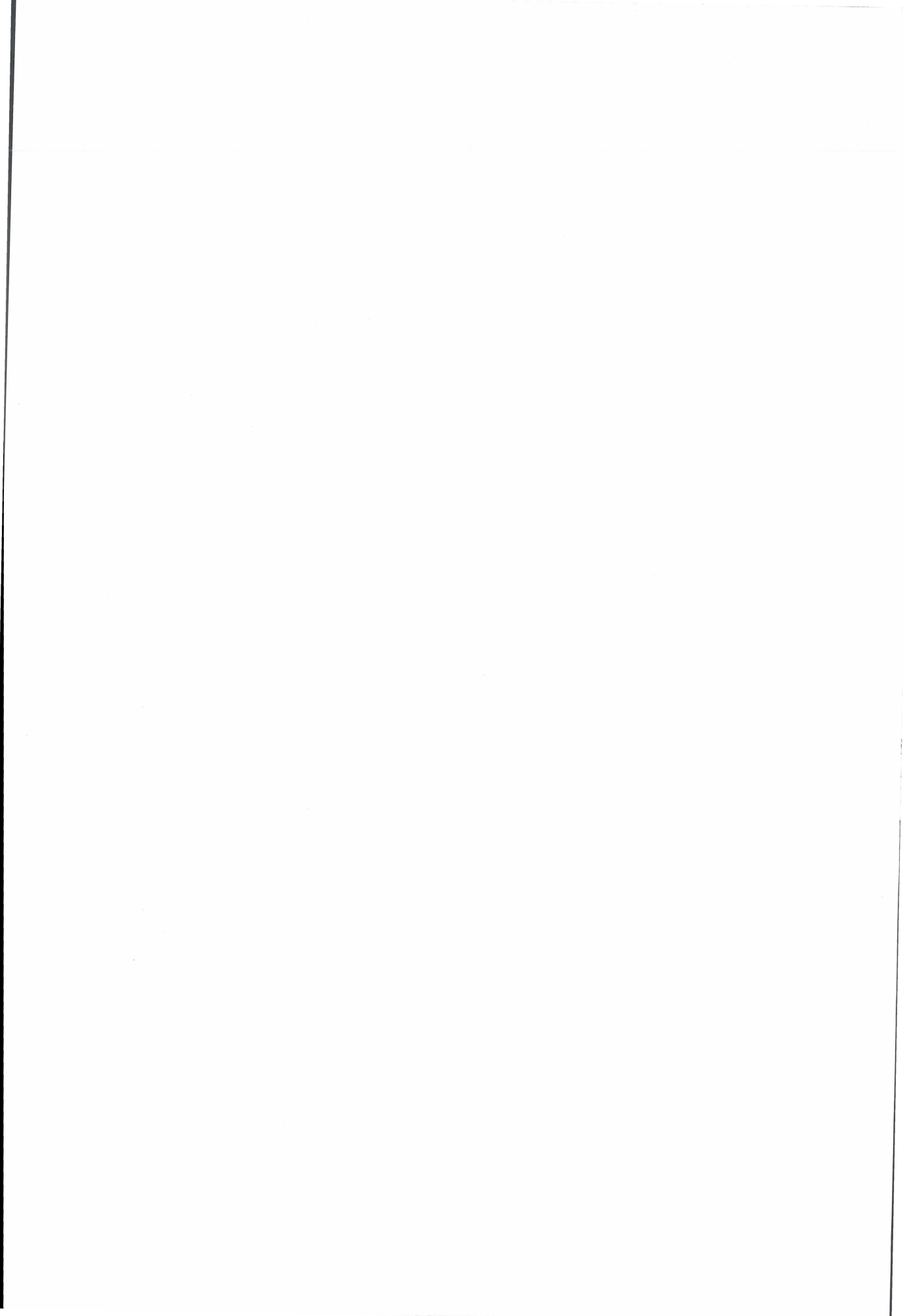
- A poesia performática de Ricardo Aleixo
por Prisca Agustoni 1
- Fiebre Negra: Los afroargentinos y su negación desmentida
por Marina Falasca 12
- Exilio, memoria e identidad en
How the García Girls Lost Their Accents and
Geographies of Home
por Nalda Baez 26
- El consumo del cuerpo travesti
en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres
por Mary Ann Gossero-Esquilín 42
- Resisting Silence / Silence as Resistance: (Re) Affirming Brazil's
African Heritage in Conceição Evaristo's *Ponciá Vicêncio*
by Ivette Wilson 54

BOOK REVIEWS

- Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye
Reviewed by Christine Clark-Evans 72
- On Friday Night* by Luz Argentina Chiriboga
Translated by Paulette A. Ramsay and Anne-María Bankay
Reviewed by Emmanuel Harris II 74
- Over the Waves and Other Stories. Sobre las olas y otros cuentos.*
By Inés María Martiatu. Emmanuel Harris II, trans.
Reviewed by María Zalduondo 77

CREATIVE WRITING

- Jamu Minka's Poetry: The Poetic Senses of Diversity
by Heloisa Toller Gomes 80
- Poesía – Jamu Minka 83



A poesia performática de Ricardo Aleixo

por Prisca Agustoni

Neste artigo abordaremos a *performance* do poeta afro-brasileiro Ricardo Aleixo na série intitulada *poemanto*, na qual o poeta se vale de elementos tradicionais e modernos para produzir um “caos semiótico” no qual a poesia funciona como o elemento principal. O perfil de *performer* contemporâneo com o qual se apresenta Aleixo consiste, segundo o próprio autor, em gerar efeitos *high-tech* mediante o emprego de recursos *low-tech*. Dito de outro modo, Aleixo trabalha, sobretudo, com os recursos do próprio corpo, em particular a voz, um manto pintado reproduzindo as letras de um poema, que ele “veste” cobrindo o seu corpo, e aparelhos como microfone e vídeo que, dado o rápido avanço da tecnologia, parecem menos complexos. Contudo, Aleixo trabalha intencionalmente com estes elementos, de maneira que a partir dos recursos do corpo (vinculados às práticas tradicionais de outros *performers*, tal como os trovadores medievais), associados a alguns aparelhos eletrônicos, se habilita a gerar, no decorrer da *performance*, efeitos semelhantes àqueles extraídos dos mais sofisticados aparatos da tecnologia moderna.

A série *poemanto* exemplifica esses procedimentos de Aleixo, ao mesmo tempo em que o situa como um *performer* portador de traços específicos. Ou seja, sua *performance* não reproduz os modelos dos *rappers* ou dos praticantes do *hip-hop*, embora ele deixe em aberto a possibilidade de assimilar elementos destes *performers*, bem como de outros sujeitos em ação performática, a exemplo de um jogador de futebol, de um lutador de capoeira ou de um bailarino.

No ensaio intitulado *La mediatización de la oralidad*, Adolfo Colombres descreve o processo de “mídiação” vivenciado pelas culturas populares que, segundo o autor, estaria sendo impulsionado pela “euforia que despertam as artes da imagem”¹ no seio das sociedades contemporâneas. Em função desse processo, as formas das oralidades tradicionais estariam sendo transformadas no fenômeno a que se tem chamado de “novas oralidades”, desde que submetidas ao referido processo de mídiação. Ao descrevê-lo e à maneira como ele se manifesta nos diferentes meios de comunicação, sejam eles a televisão, o rádio, o cinema ou o vídeo, Colombres nos apresenta um exemplo oportuno para refletirmos sobre a “nova oralidade” encenada pelo poeta brasileiro Ricardo Aleixo, uma oralidade que absorve elementos da diáspora africana tradicional paralelamente ao aproveitamento da “tecnologia que leva à oralidade”². O exemplo indicado por Colombres se refere ao programa “Palabra bajo el baobab”, realizado em 1969 pela televisão da Costa do Marfim com o objetivo de produzir relatos sobre a história do país, e que contou com a participação dos melhores atores da comunidade nacional. A intenção do programa era recuperar a tradição dos *griots*, “para revitalizar los valores literários, históricos y sociales del África negra mediante la poesía, la música, la coreografía y el teatro.”

De acordo com as observações de Colombres, essa iniciativa não surtiu o efeito desejado, já que o suporte midiático representado pela televisão não deu conta de transmitir fiel e totalmente a estrutura de mundo e de pensamento “que traduz uma cosmovisão”³ constituída pela oralidade. No entanto, o que chama nossa atenção, nesse exemplo, é o fato dessa iniciativa recuperar, pelo menos na intenção inicial, a importância da voz e do corpo como um todo na *performance* de um relato. Esse fenômeno foi chamado, na época da realização do programa, de “griotização”⁴.

Nessa direção, é instigante para a nossa linha de análise a proposta de um fenômeno de “griotização” articulado graças ao suporte tecnológico ou aos diferentes procedimentos relacionados às poéticas da voz, uma vez que Ricardo Aleixo estrutura suas dialéticas da *performance* a partir de uma potencialização da voz, considerado tradicionalmente o instrumento midiático básico de qualquer

PALARA

performance. Vale dizer que a noção de *performance* aqui considerada se apóia nas reflexões de Paul Zumthor, para quem esta consiste na “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias [...] se encontram concretamente confrontados”⁵. Além disso, a “*performance* implica competência”, isto é, além “de um saber-fazer e de um saber-dizer, a *performance* manifesta um saber-ser no tempo e no espaço.(...) É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser”⁶. Como se pode depreender dos excertos acima, a ligação entre a voz e o corpo se apresenta como um fator decisivo na construção do conceito de *performer*.

A *performance* de Ricardo Aleixo na série *poemanto*, que analisaremos mais adiante, constitui um exemplo de griotização contemporânea e urbana, por reapresentar num contexto urbano, saturado de estímulos sensoriais, a prática tradicional da poesia oral e a estrutura típica de uma *performance*, que exige a presença de um *performer* (que Ricardo Aleixo chama de “performador”), de uma platéia (o público) e dos instrumentos, sejam eles: o corpo do *performer*, o texto proferido pela voz e a “interferência” da tecnologia.

Estamos cientes do fato de que “um poema composto por escrito, mas ‘performatizado’ oralmente, muda por isso de natureza e função”⁷, tal como ocorre na *performance* de Ricardo Aleixo, na qual ele declama doze poemas, a maioria de sua autoria, previamente publicados.

Uma das razões que nos levam a abordar a *performance* de Ricardo Aleixo é a intenção de demonstrar em que medida essa mudança de natureza e de função multiplica as potencialidades de significação do poema, já que “o texto oral nunca se encontra saturado, nunca preenche inteiramente seu espaço semântico”⁸. Aproveitando essa abertura do texto oral, no qual o texto escrito se transforma durante a série *poemanto*, Ricardo Aleixo veicula diferentes mensagens, explorando a simultaneidade dos estímulos sensíveis.

Nesse momento, mostra-se particularmente interessante a *performance* do espetáculo *Um ano entre os humanos* que Ricardo Aleixo vem elaborando e apresentando desde 1999. O espetáculo está dividido em diferentes blocos nos quais o performador se serve de diferentes suportes para declamar, ler, encenar, projetar, musicalizar poemas. No espetáculo, Aleixo faz uso de *disk-man*, vídeo-man, microfones, projeção de imagens sobre a parede ou sobre o seu próprio corpo, enquanto ele se movimenta diante da platéia. No entanto, há um bloco, no interior do espetáculo, no qual o poeta se coloca sob um manto negro. À medida em que se move, Aleixo confere vida ao manto, sobre o qual estão escritos, em branco, todos os substantivos do seu poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”⁹. O manto passa a ser chamado, em função do poema nele inscrito, de *poemanto*, graças a um neologismo criado pelo próprio autor. Esta *performance* difere da tradicional, elaborada pelo *griot*, na medida em que entre os seus componentes principais se destacam a inserção e o uso de recursos tecnológicos, no caso, o uso de microfones acoplados ao corpo do performador, debaixo do *poemanto*. A *performance* repete, como um rito, as etapas gerais de uma encenação, para a qual há a necessidade de aquecer a platéia, a fim de estabelecer uma relação de empatia com ela, e de lançar o desafio que, uma vez aceito, instaura a possibilidade de diálogo com o outro.

Apesar do jogo de sedução criado a partir da *performance*, Aleixo se vale de alguns suportes – como a iluminação escassa – que não facilitam a recepção imediata dos enunciados. Além da iluminação, Aleixo utiliza os microfones, que lhe permitem experimentar ou repetir determinados efeitos estéticos, por exemplo, a verbalização simultânea do mesmo poema (ou de vários poemas) por vozes sobrepostas; a interferência na voz que declama o poema, impedindo a sua compreensão; e a reprodução de vozes em *off*, previamente gravadas e reproduzidas por um DJ. O cenário onde se desenvolve a *performance* do *poemanto* é despojado,

PALARA

já que Aleixo performa na quase total escuridão. Nesse caso, vale-se apenas de uma pequena lanterna, manuseada debaixo do *poemanto*, para enxergar os seus movimentos e as páginas do livro do qual extrai os poemas que lê.

O que chama a atenção no espetáculo *Um ano entre os humanos*, e em particular na *performance* com o *poemanto*, é que esta atualiza o sentido que Deleuze e Guattari¹⁰ atribuem à obra de arte, ou seja, o fato de ser um “bloco de sensações” que estimulam e desafiam o receptor. Essa afirmação se explica em vista da pluralidade de estímulos sensoriais explorados por Aleixo na *performance*, estímulos que compõem um “cruzamento de dois labirintos”¹¹, ou seja, o alfabético, representado pelo poema escrito no manto, e o auditivo, representado pelos poemas vocalizados pelo *performer*. É importante considerar que esse cruzamento entre alfabeto e som, leitura e audição ocorre de modo simultâneo, gerando o contato entre os suportes da poesia, que se roçam, se desafiam, se chocam, às vezes. Vale dizer que se trata de um contato desafiador, já que a *performance* não é, por natureza, um acontecimento totalmente previsível. Em seu processo ela insinua a cada instante o risco de novas combinações, realçando o teor não controlável de formas, movimentos e sentidos, que são reinventados e impulsionados pela atuação do *performer*.

Ainda assim, é necessário esclarecer que a vocalização dos poemas durante a *performance* não consiste numa mera transposição da escrita para a oralidade, pois o livro está presente, na hora da *performance*, com a sua materialidade. Às vezes, o microfone debaixo do *poemanto* capta e emite o som do movimento das folhas do livro, enquanto são viradas pelo *performer*. Outras vezes, o poeta, antes ou depois de vestir o manto, manuseia o livro, cheira-o e mostra-o à platéia transformando-o, dessa maneira, num objeto significante, que vai além dos poemas nele impressos. O trânsito da escrita para voz, nesse caso, não prescinde e não abre mão do livro, ao contrário, convoca para a *performance* as várias instâncias despertadas por ela, ou seja, a vocalização, a escrita (no *poemanto*) e o objeto-livro.

A característica que viabiliza a renovação da poesia, durante a *performance*, é o movimento que esta ganha graças ao seu deslizamento contínuo dos suportes, da letra à voz, da voz ao livro. Como o manto contém versos de um poema, estes também se movimentam de acordo com as evoluções do corpo do performador; isto faz com que o poema se torne legível apenas parcialmente, propiciando novas associações entre as palavras. Além do movimento das letras fixadas no manto, se destaca a cuidadosa emissão da voz que in-corpora os poemas, vocalizando-os. Ao fazer isso, o *performer* humaniza os poemas, pois a voz que declama os versos sofre alterações devido aos movimentos que o corpo realiza em cena. A voz que fala os poemas (mesmo que mediados pelo microfone) sofre uma primeira interferência, anterior à tecnológica, que é a do corpo, suporte imprescindível da voz. Eis porque, a cada *performance*, os poemas são modificados, renovados, reinventados pela lógica da respiração humana, ditada pelos músculos e pelos minúsculos movimentos de cada parte do corpo, que logo se refletem no ato de expelir a voz. Nesse sentido, a *performance* de Ricardo Aleixo não está interessada na tecnologia enquanto tal, ou seja, no imediatismo da tecnologia, e sim na capacidade de testar os limites (e ultrapassá-los, se necessário) que unem intimamente o corpo e a voz.

Diante disso, é significativo o fato de que o poema lido a cada apresentação com o *poemanto* tenha como título “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”¹² o que, *a priori*, coloca em cena dois discursos contrastantes: o da suposta (in)utilidade da poesia e o da suposta eficácia do Estado e seus agentes. Em relação aos outros poemas, o *performer* faz a opção de lê-los ou não, em cada espetáculo; porém, o poema mencionado acima é sempre lido no bloco dedicado ao *poemanto*. Dessa forma, Aleixo une a materialidade e a abstração, o pessoal e o coletivo através de processos que levam o espectador/ouvinte do corpo à fala, e desta de volta ao corpo. Enquanto Aleixo lê o poema “Para uma eventual conversa

PALARA

sobre poesia com o fiscal de rendas”, os substantivos extraídos do mesmo texto e escritos no manto são movimentados e se recompõem aleatoriamente de acordo com os gestos do *performer*, gerando novas associações entre eles. Para apreendermos o mecanismo de funcionamento desta cena, comecemos por um fragmento do poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”:

minha própria língua meu
próprio limo meus próprios

ombros minha própria sombra

minhas próprias vértebras
minhas próprias pálpebras
minhas próprias veias
minhas próprias ventas meus
próprios punhos minhas
próprias unhas minha própria
altura minha própria
temperatura minhas próprias
plantas dos pés minhas
próprias palmas das mãos

O poema se estende, listando uma série de partes do corpo, de acordo com a lógica daquilo que representa “as propriedades” que o poeta reivindica para si. Ao compilar essa lista, o poeta aproxima as palavras de seus parentescos fonéticos. A materialidade do texto, tanto no conteúdo (todo relacionado à materialidade do corpo) quanto na forma (o poema é arquitetado num jogo de assonâncias, rimas internas, aliterações de determinados fonemas, resultando numa peça sonora), é reiterada pela sua presença no manto, como se fosse uma segunda pele do autor, colada a ele. Ao ser exposta à coletividade, essa “segunda pele pessoal” assume um valor coletivo, na medida em que é representado algo que se desvincula do Ricardo Aleixo conhecido podendo, por isso mesmo, ser interpretado como símbolo de uma individualidade contemporânea, anônima, uma “segunda pele” ou uma máscara anônima, presente em cada um de nós, ou disponível para cada um de nós.

Nesse sentido, podemos entender que o manto, para Ricardo Aleixo, é um instrumento que assume significação somente no momento em que é vestido, em cena, na hora da *performance*. O corpo dá vida ao manto, e por sua vez, ao poema. Esse “sopro de vida” conferido ao manto, na hora em que é vestido, remete à idéia do sopro vital que gera a respiração e a voz humana. Por outro lado, essa concepção do manto relê os parangolés pensados pelo artista carioca Hélio Oiticica durante os anos sessenta. Como se percebe no depoimento do próprio Oiticica (1972), os mantos que ele projetou expressavam um desejo de experimentação, e mais em particular, a idéia de “construir – incorporar – trocar de um corpo [...] para outro como casulo vazio extensão solta que se reincorpora a cada vestir”.

Em suma, o manto é para ser vestido e incorporado pelo *performer*, como uma “extensão solta” do próprio corpo, numa constante remessa de referencialidades ao corpo. Por outro lado, é possível observar uma ambigüidade na relação entre o manto e a referencialidade do corpo, pois não podemos nos esquecer de que este encobre e esconde o corpo do *performer*, que em nenhum momento se mostra ao público, a não ser através da voz. Decorre dessa interpretação, assim como da leitura tradicional da *performance* realizada por Zumthor, o entendimento de que o corpo é o elemento fundamental e instigador das diferentes experiências semióticas.

De forma análoga, é possível pensar que a experiência visual de Aleixo, tanto na poesia como no trabalho de criação dos “objetos suspeitos”¹³ ou no campo do teatro, o levou a articular uma conceptualização cada vez mais apurada no que diz

PALARA

respeito às potencialidades do corpo, tomado como um signo que se move e que cria relações com outros signos.

É interessante essa concepção da obra de arte como um “quase-corpo”, tal como ocorre na *performance* de Ricardo Aleixo, um “quase-corpo” que se serve da tecnologia, ou melhor, que é afetado pela tecnologia, e cuja contribuição determina um frágil equilíbrio entre aquilo que na *performance* decorre do humano, em termos de imprevisibilidade e de instinto, e aquilo que responde aos acertos ou desacertos do programático¹⁴. Nesse encontro entre o humano e o tecnológico se define o “quase-corpo” da *performance*.

Com evidência, a procura de uma aproximação com a tecnologia como instrumento que afeta e potencializa a capacidade expressiva do corpo não é prerrogativa do *performer* brasileiro, como revelam os ensaios de Donna Haraway, que analisa as relações do corpo com a tecnologia e as máquinas. No “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, Haraway¹⁵ observa que

As máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é externamente criado, podendo-se dizer o mesmo de muitas outras distinções que se costumavam aplicar aos organismos e às máquinas. Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes.

Essa observação nos leva a considerar o grau de convivência e de interferência experimentado pelo ser humano no contato com as máquinas. A consciência do potencial que pode nascer desse encontro entre o humano e a máquina estimula o aproveitamento e a integração da tecnologia na *performance*. Se pensarmos na importância, para os afrodescendentes, da conquista do acesso à escrita nas sociedades escravocratas, parece-nos pertinente mencionar a teoria do ciborgue, elaborada por Haraway, para quem este se torna particularmente significativo para os grupos sociais que foram marginalizados e “constituídos como outros”¹⁶. A respeito disso, Haraway destaca que

A escrita é, preeminentemente, a tecnologia dos ciborgues – superfícies gravadas do final do século XX. A política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo significado de forma perfeita – o dogma central do falocentrismo. É por isso que a política do ciborgue insiste no ruído e advoga a poluição, tirando prazer das ilegítimas fusões entre animal e máquina.

Nessa direção, a idéia da “poluição” dos signos, presente na *performance* do *poemanto* de Ricardo Aleixo, e também em seus trabalhos poéticos, pode ser vista como uma provocação intencional para desconcertar e reverter o quadro de dominação lingüística e social. Quanto à poesia de Aleixo, o crítico Antônio Sérgio Bueno já observara a respeito do livro *Festim*, que este é “uma sarabanda de signos, iconizando um grande carnaval, uma parafernália plástica e sonora, nova e desorbitada”¹⁷. Esse aspecto, presente já nos textos de *Festim*, assume maior dimensão em *Trívio*, como podemos notar no poema “Passagens”¹⁸:

PALARA

Umas umas umas

umas umas umas

umas umas umas

umas umas

umas umas umas

umas umas umas

umas umas

umas umas umas

umas umas

umas umas umas

umas umas umas

umas

No poema, percebe-se a intenção de Aleixo de misturar os registros sensoriais ao relacionar o “rumor” ao conceito de “imagem”. Paralelamente a isso, expõe-se a idéia da superposição de imagens, que parecem estar em todo lugar; essa densidade plástica geraria o ruído, como se as imagens ocupassem um “espaço sonoro” e não apenas um espaço no campo visual. Essa troca ou intercâmbio dos recursos sensíveis é desenvolvida pelo poeta e *performer* ao longo do seu trabalho, tal como na série *poemanto*.

A aproximação de Aleixo com o mundo tecnológico tornou-se evidente principalmente com a publicação do seu último livro de poemas, *Máquina zero*, de 2004. Nossa análise começa pelo sugestivo título do livro, que abre para uma leitura plural do campo de significação, já que *Máquina zero* remete a vários contextos culturais. Se, por uma parte, o título se perfila como um paradoxo (ou negação) da modernidade, na qual a máquina, ao invés de ser o epicentro da racionalidade e do sistema comportamental do ser humano, se faz “zerada” no livro, negando-se-lhe o movimento e a incisão que lhe são próprios, por outra parte, o título remete ao corte radical dos cabelos, em que nenhum fio sobra na cabeça, pois a máquina raspa-os de maneira incisiva. Lidando com o universo da linguagem e da poesia (no caso, o livro filiando-se à vertente satírica), o título sugere a idéia de alguma coisa que raspa, que corta totalmente, usando a língua à guisa de máquina zero.

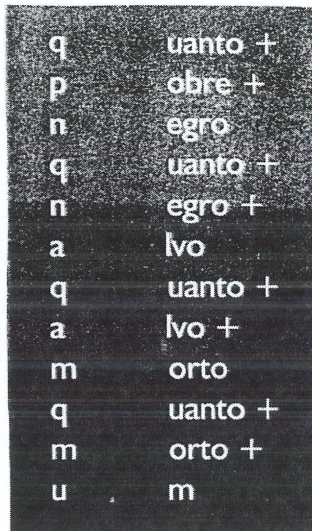
A máquina e o corpo estão, desde o título do livro, num *tête-à-tête*, reforçando a idéia de que este é um dos temas caros ao autor, ou seja, a maneira como corpo e máquina estão em confronto, na vida e na criação artística, superpondo-se e modificando-se mutuamente. A centralidade do corpo na poética de Aleixo remete às reflexões relacionadas com a questão do corpo negro na diáspora. Nesse sentido, a sofisticação conceitual e estética elaborada por Ricardo Aleixo não sacrifica determinada ancoragem em um solo social e inclusive biográfico do autor. Com evidência, existe, no trabalho de Aleixo, uma explícita assunção de um questionamento social ditado pela preocupação com as problemáticas sociais, principalmente aquelas que dizem respeito ao lugar físico e simbólico ocupado pela população afrodescendente. Em vista dessa preocupação, Aleixo não se limita a

PALARA

questionar apenas o espaço físico atribuído ao negro (ou seja, aquele espaço que, historicamente, o negro tem que ocupar, na periferia da sociedade brasileira), mas principalmente o espaço que ele ocupa no imaginário coletivo, ou ainda, aquele que ele deixa de ocupar, por ser considerado, desde a época da escravidão, um sujeito “invisível”.

A “invisibilidade” social do negro está sutilmente trabalhada e questionada na *performance*, através da criação de um ambiente cênico em que a escuridão e a reiteração de elementos em preto reenviam à condição do negro na sociedade brasileira. Como primeiro elemento de destaque, podemos lembrar que a *performance* é apresentada num cenário em *black-out*, isto é, num contexto de quase total obscuridade. Por outro lado, o manto que cobre o *performer* é negro, apenas com algumas palavras que se destacam por estarem escritas em branco. Nessa direção, vale lembrar que o *performer* é afrodescendente e está coberto (escondido) pelo manto, além de estar envolvido pela escuridão cênica.

É fato que outras interpretações podem ser feitas a respeito desses elementos cênicos. No entanto, acreditamos que esses dados sejam significativos, uma vez que se conhecem as preocupações que norteiam o trabalho artístico de Aleixo. Além disso, é preciso considerá-las à luz dos poemas que são falados, alguns dos quais abordam explicitamente a questão do lugar do negro na sociedade, como é o caso do poema “Rondó da ronda noturna”¹⁹, no qual o poeta faz uma análise, ou melhor, uma constatação sobre a relação que une pobreza, afrodescendência, suspeita e criminalidade.

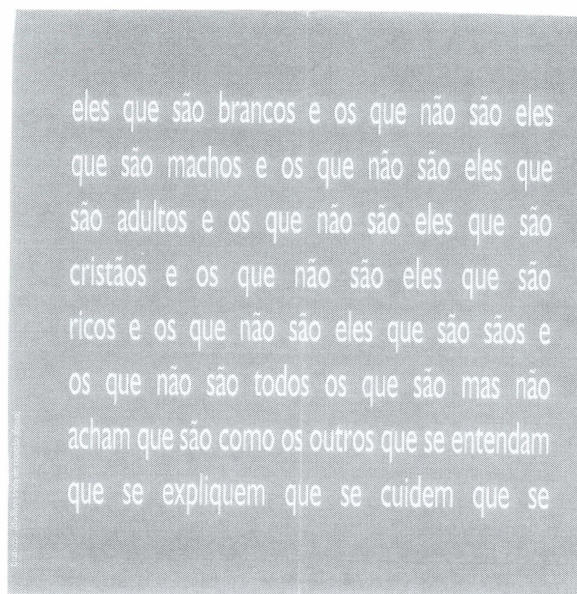


q	uanto +
p	obre +
n	egro
q	uanto +
n	egro +
a	lvo
q	uanto +
a	lvo +
m	orto
q	uanto +
m	orto +
u	m

O poema deixa uma fresta de ambigüidade, no final, quando – ao associar o fato de ser negro com o fato de se tornar alvo e, finalmente, estes signos (negro e alvo) com o resultado de uma morte (mais uma) – não explicita se esta morte ocorre por conta da criminalidade ou por conta do preconceito da sociedade, que faz com que qualquer negro na noite seja visto como alvo e como suspeito. A esse respeito, podemos considerar as “piadas de negros” que circulam na sociedade brasileira, para comprovar como estas carregam idéias discriminatórias. Vejamos um exemplo: “preto calado já está errado, parado é suspeito, correndo é ladrão” ou ainda “preto quando não suja na entrada, suja na saída”²⁰. O poema “comenta”, de alguma maneira, essa questão, mas desde a perspectiva do negro. Outro poema lido

PALARA

durante a *performance*, e que contrasta com a impoção cênica do *poemanto*, é o poema “brancos”²¹.



O contraste decorre do fato de o poema falar dos brancos numa situação em que tudo remete ao negro. O próprio poema impresso aproveita, na sua linguagem visual, esse contraste, por estar escrito em branco sobre fundo de papel preto. Além disso, Aleixo fala esse poema com um tom de voz baixo, quase como se se tratasse de uma ameaça, ou de alguma mensagem assustadora. Esse texto causa um forte impacto durante a *performance*, não somente pelo seu conteúdo, incômodo e ameaçador, mas também pelo interessante resultado sonoro provocado, no momento da vocalização, pelas aliteraões dos sons em “s”. O fundo preto do cenário ajuda a criar um ambiente de desconforto e de medo, sensações das quais o texto está impregnado. Por isso, repara-se que o poema está caracterizado por um tom de violência contida, representada pelo uso repetido do pronome “eles” ao se dirigir a outros anônimos, no entanto, bem definidos.

Por um lado, o poema “brancos” está construído a partir da ambigüidade, pois se Ricardo Aleixo parece estar se referindo aos “brancos”, “machos”, “adultos”, “cristãos”, “ricos” e “sãos”, por outro lado, ele também desconstrói essa referência, ao incluir, para cada categoria citada, “os que não são eles”, isto é, os que não são brancos, machos, adultos, cristãos, ricos e sãos. No final, explicita-se o receptor ao qual Aleixo dedica o poema, ou seja, “todos os que são mas não acham que são como os outros”, isto é, os que se acham diferentes, apesar de serem humanos comuns, mortais como os outros. Aleixo parece lançar um aviso, no final do poema, para que estes “outros” se entendam, se expliquem, se cuidem, deixando no ar um outro enunciado imperativo (“que se...”), que fica suspenso e ressoa como se fosse uma ameaça.

Nesse caso, encontramos um sujeito lírico negro que fala sobre “os outros”, os brancos, invertendo a lógica das frases sobre negros que vimos anteriormente. No entanto, o que determina a diferença entre o discurso sobre o negro e o poema “brancos”, é que atrás da referência explícita aos brancos, Aleixo deixa em aberto os significantes para qualquer sujeito que se encaixe na condição de “outros que são mas não acham que são como os outros”. Dessa maneira, o discurso e

PALARA

questionamento sobre o preconceito se universaliza, não ficando circunscrito à condição racial.

A partir dessa perspectiva, o diálogo que Aleixo tece com as problemáticas relacionadas com os sujeitos diaspóricos nos auxilia para melhor entendermos sua *performance*. No livro *A cena em sombras*, no qual é analisada a teatralidade da cultura negra, Leda Martins destaca a função dialógica da teatralização, que se manifesta pelo fato da tradição afrodescendente ser de “dupla voz, de dupla fala”²². Para Martins, essa duplicidade não se reflete somente na “formulação de sentido”, mas também na elaboração de formações “discursivas e comportamentais de dupla referência, que estabelecem, em diferentes níveis, um diálogo intertextual e intercultural entre formas de expressão africanas e ocidentais”²³. Para explicar esse recurso, “inerente às mais diversas manifestações do *ethos* africano nos novos continentes”, Leda Martins recorre às interpretações de Molette²⁴ referentes ao teatro afroamericano, para quem

A experiência da escravidão demandou a criação de uma técnica de sobrevivência que deve ser apreciada caso se queira compreender o desenvolvimento do teatro afro-americano. Essa técnica de sobrevivência é de duplo sentido. As coisas nunca eram o que pareciam ser, quando vistas e ouvidas pelos brancos. O uso do duplo sentido era uma característica comum, utilizada pelos praticantes das primeiras formas de comunicação artística [...]

Através da análise da formação da teatralização negra, decorrente da história da escravidão e das práticas sociais instauradas a partir dela, Leda Martins nos aponta a origem de algumas características estéticas que podem ser consideradas como marcos da *performance* encenada por Ricardo Aleixo. Uma dessas características é exemplificada pelo código da duplicidade (de referências, de sentidos), que estabelece uma ambigüidade (ou “código da ambigüidade”, conforme indicou Roger Bastide ao se referir à *performance* do samba rural²⁵ propondo a categoria do “teatro em potencial”) explorada na *performance* do *poemanto* através da aproximação entre o uso quase ritualístico do manto (cuja inserção ocorre num palco sem adornos especiais, de modo que tudo gira ao redor do despojamento do manto e dos movimentos do corpo) e o aproveitamento da tecnologia como suporte fundamental para criar novos efeitos na voz que fala os poemas.

A combinação entre esses dois elementos, o visual e o sonoro, gera um contraste da natureza da linguagem, que encarna um jogo histriônico no qual os significantes deslizam, fogem das cristalizações e se confundem na superposição de novos signos produzidos no decorrer da *performance*. Sob essa perspectiva, a *performance* do *poemanto* encarna aquilo que Benítez Rojo identifica como “concerto barroco”, ou seja, uma “*performance* turbulenta que, longe de referir-se ao passado que manipula a historiografia, procura a legitimação em si mesma, em seu próprio caráter experimental e inovador”²⁶. A experimentação consiste também no fato de que a *performance* do *poemanto* não tem uma direção ou um roteiro fixo, e sim um acúmulo de direções, que nos chamam para inúmeros pontos de mudança. Algo semelhante se passa com o livro *Trívio*, que apresenta uma pluralidade de direções sugeridas pelo signo gráfico da flecha que, por sua vez, perpassa todo o livro. Trívio significa, de fato, reunião de três caminhos, e o paradoxo do signo que se desdobra em vários caminhos se repete na idéia do acúmulo de direções possíveis para a *performance*. Nesse sentido, podemos terminar observando que esse desdobramento semiológico remete à superposição de estigmas e de níveis de recepção do corpo negro que se desloca na cidade contemporânea. Longe das simples reduções dicotômicas, a atual complexidade da sociedade brasileira revela um desconforto histórico em se lidar com o “corpo negro” por considerá-lo um signo perturbador, e por isso mesmo, tornado invisível durante séculos e afastado

PALARA

dos espaços urbanos, sócio-econômicos e simbólicos agenciadores da identidade nacional. No entanto, a performance de Ricardo Aleixo instaura uma noção de resistência, silenciosa resistência cultural travada ao longo dos séculos por parte do corpo negro que permite que, apesar das muitas tentativas de classificá-lo, cristalizá-lo e embalsamá-lo, permaneça hoje como um signo versátil, vivo e camaleônico, capaz de reinventar a si mesmo e de acolher o outro no desafio contemporâneo da configuração de uma sociedade qual a brasileira, ancorada sobre pesadas sombras do passado colonial, mas em processo de abertura e de revisão dessas e de outras sombras históricas e identitárias.

Federal University of Juiz de Fora

Notas

- ¹Colombres, “la mediatización de la oralidad”, p. 3
- ²Glissant, “Le discours antillais”, p. 48
- ³Colombres, op. cit., p. 6
- ⁴Idem
- ⁵Zumthor, “Introdução à poesia oral”, p. 33
- ⁶Zumthor, op. cit., p. 157
- ⁷Zumthor, op. cit., p. 40
- ⁸Zumthor, op. cit., p. 59
- ⁹Aleixo, “Trívio”, p. 73
- ¹⁰Apud Frasca, op. cit., p. 732
- ¹¹Frasca, op. cit., p. 741
- ¹²Aleixo, “Trívio”, p. 73
- ¹³Em 1999, Ricardo Aleixo apresentou no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais uma exposição intitulada “Objetos suspeitos”. Um desses objetos ilustra a capa do seu livro *Máquina zero*.
- ¹⁴Em conversa particular com Ricardo Aleixo, este revelou o seu receio de que, durante o uso do *poemanto*, o microfone instalado perto do seu rosto roce, casualmente, no tecido do manto, causando uma interferência sonora não desejada. Segundo ele, isso resultaria menos do risco assumido no manejo e na potencialização da tecnologia, e mais do “mau uso” dos instrumentos em cena
- ¹⁵Apud Silva, “Antropologia do ciborque. As vertigens do pós-humano”, p. 46
- ¹⁶Haraway apud Silva, Op. Cit, p. 99
- ¹⁷Aleixo, “Festim”, s/p.
- ¹⁸Aleixo, “Trívio”, p. 63
- ¹⁹Aleixo, “Trívio”, p. 69
- ²⁰Gomes e Pereira, “Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira”, p. 121
- ²¹Aleixo, op. cit., encarte.
- ²²Martins, “A cena em sombras”, p. 53
- ²³Martins, op. cit., p.54
- ²⁴Apud Martins, op. cit., p.54
- ²⁵Bastide, “Sociologia”, s/p
- ²⁶Benítez Rojo, “La isla que se repite”, p. 361

Referências bibliográficas

- Aleixo, Ricardo. *Festim*. Belo Horizonte: Ed. Oriki, 1992.
- _____. *Máquina Zero*. Belo Horizonte : Scriptum, 2003.
- _____. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum Editora, 2001.
- Bastide, Roger. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- Colombres, Adolfo. “La mediatización de la oralidad”. In: Revista *Casa de las Américas*. La Habana: Casa de las Américas, julio-septiembre 1997, n. 208.
- Frasca, Gabriele. “Dopo la tipografia: la scrittura nell’età multimediale”. In: Nino Borsellino e Walter Pedulla (a cura di). *Storia generale della letteratura italiana*. XVI: Il novecento

PALARA

- sperimentalismo e tradizione del nuovo, seconda parte. Federico Motta Editore, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris : Seuil, 1981.
- Gomes, Núbia Pereira de M & PEREIRA, Edimilson de A. *Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. Belo Horizonte: PUC Minas/ Mazza Edições, 2001.
- Haraway, Donna. "Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX". In: Tomaz Tadeu da Silva SILVA (org.). *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2000.
- Martins, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo : Perspectiva, 1995.
- Rojo, Antonio Benítez. *La isla que se repite*. Barcelona : Editora Casiopea, 1998.
- Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Fiebre Negra: Los afroargentinos y su negación desmentida

Por Marina Falasca

A fines del siglo XIX, los negros representaban casi un tercio de la población de Buenos Aires. Sin embargo, su posterior desaparición casi completa es poco menos que total – al punto que la mayoría de los argentinos afirman que “no hay negros en la Argentina.”¹ El presente ensayo se propone explorar las causas de esta aparente desaparición a partir de lo expuesto por análisis históricos más recientes, así como también procura conectar el tema instalado en el mundo académico con la visión de los hechos expuestos por primera vez en la literatura ficcional. A tal fin, el trabajo se centrará en la última novela del escritor argentino Miguel Rosenzvit, *Fiebre Negra*, la cual expone las vicisitudes de los negros de Buenos Aires a través de “una historia de amor y aventura, de guerra y carnaval, de peste y genocidio.”² En particular, se demostrará la posibilidad de reevaluar y repensar nuestro entendimiento de la historia afroargentina a partir de un análisis conjunto entre la literatura y la historia. Este análisis partirá de la premisa principal de una de las obras más aclamadas sobre los afroargentinos, el libro *Afro-Argentine Discourse*, donde el escritor norteamericano Marvin A. Lewis no sólo reafirma la presencia negra en la Argentina sino que intenta inscribir la labor intelectual de los negros en la tradición literaria del país. Aunque Lewis concluye que la comunidad afroargentina no logra construir una identidad y/o tradición literaria propia, su trabajo resalta las prácticas discursivas contrahegemónicas de los negros, quienes, según comprueba, intentaron quebrantar o desplazar los argumentos que utilizaba la clase dominante argentina para legitimar su dominio. De manera similar, la novela de Rosenzvit recupera la voz de los negros, a través de la cual se cuestionan los argumentos ofrecidos por el relato histórico clásico, algunos ciertos a medias, y otros completamente falsos.

Uno de los primeros historiadores en comenzar a estudiar el tema de los afroargentinos fue George Reid Andrews. En su libro *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, el autor documenta la presencia de los negros en la Argentina, sobre todo durante el período que abarca desde el 1700 hasta principios del 1800. Según los resultados de su investigación, durante este período entraron legal e ilegalmente esclavos africanos al puerto de Buenos Aires traídos por la *Compañía de Guinea*, aunque después se sumaría también la inglesa *South Sea Company*. Los censos estimaban ya en 1778 que, sobre un total de 24.205 habitantes, había 3.153 mulatos y 4.115 negros. Éstos eran la parte estable de los esclavos que la ciudad sentía que necesitaba, y que el puerto –uno de los principales de América– había recibido (Andrews, 81).

Otros datos del período colonial proporcionados por Marta Goldberg, revelan cifras que hoy pueden parecer increíbles: en el censo de 1810 se consigna que en el noroeste argentino, específicamente en la zona de Tucumán, el 42% de la población era de origen africano; en Santiago del Estero la proporción era del 54%. En Catamarca, para esa misma época, el porcentaje de la población negra era del 52%; en Salta, el 46%; en Córdoba, el 44%; en Mendoza, el 24%; en La Rioja, el 20%; en San Juan, el 16%; en Jujuy, el 13%; en San Luis, el 9% (76).

Además de las estadísticas recopiladas por Andrews y Goldberg, Néstor Ortiz Oderigo proporciona datos concretos respecto de las actividades de los negros en la Argentina. Específicamente, el autor se refiere a las tareas en las que los africanos esclavizados, hombres y mujeres, fueron utilizados en el contexto argentino, entre ellas, la ganadería, las labores artesanales y el trabajo doméstico.

En la ciudad de Buenos Aires, cuenta Ortiz Oderigo, los esclavos vivían con sus amos en la misma casa, ocupando el tercer patio, lejos de las habitaciones principales.

PALARA

Allí crecían sus hijos en compañía de los hijos de sus amos. Las negras acompañaban a las amas a misa, cocinaban, lavaban la ropa, realizaban costuras y otros trabajos similares. En algunos casos, cuando la familia no disponía de suficientes entradas, los esclavos debían salir a trabajar fuera de la casa. Por lo general, vendían pasteles y confituras para solventar los gastos de sus dueños. De esta forma, señala Ortiz Oderigo, “se mantenía el tren de vida de la oligarquía criolla” (63).

Sin embargo, no todos los negros eran esclavos. Algunos de ellos lograban conseguir la libertad, sobre todo en Buenos Aires. En las palabras de Andrews, “... en el período colonial, los esclavos compraban su libertad con dinero en efectivo o servicios, o la recibían como una dote directa de su propietario” (53). Otro mecanismo por el cual los esclavos podían obtener la libertad era el servicio heroico prestado al Estado, generalmente en la lucha contra invasores extranjeros. Según Andrews, este mecanismo favorecía sobre todo a los varones, los cuales se vieron especialmente beneficiados después de las invasiones inglesas en Buenos Aires en 1806 y 1807. Fue entonces cuando “se liberó a 22 de los 688 esclavos que habían combatido a los británicos” (54).

Posteriormente, el gobierno argentino instituyó una serie de decretos de conscripción dirigidos directamente a la población esclava. Según Andrews, la legislación en vigencia entre 1823 y 1872 fue la consecuencia inmediata del belicoso gobierno de Rosas, que se esforzaba por realizar guerras simultáneas en el exterior y en el interior de la Argentina. Como resultado, “el servicio militar era una experiencia que virtualmente todo afroargentino que llegara a la adultez en el Buenos Aires del siglo XIX podía estar seguro que debería realizar” (138-9).

No obstante, las mujeres esclavas no eran elegibles para obtener la libertad a través del servicio militar; los varones físicamente aptos eran los únicos miembros de la población esclava que podían obtener la libertad de esa manera. En este sentido, la *Ley de libertad de vientres* de 1813 fue mucho más universal en su alcance, en tanto dispuso que todos los hijos nacidos de madres esclavas en la Argentina después del 31 de enero de 1813, fueran libres.

A pesar de lo anterior, aclara Andrews, la libertad de esos niños, conocidos como libertos, “estaba limitada a una serie de condiciones.” No sólo tenían la obligación de vivir en la casa del dueño de su madre hasta que se casaban o llegaban a la mayoría de edad (20 años para los varones, 16 para las mujeres), sino que se les requería que sirvieran a su patrón, como designaba la ley al propietario de la madre, sin salario hasta los 15 años, después de lo cual debían recibir un peso por mes hasta que obtuvieran la “libertad plena” (59).

Conjuntamente, Andrews verifica “un cierto auge de la comunidad negra de Buenos Aires” (123) durante la Gobernación de Juan Manuel de Rosas, período en el que los africanos representaban alrededor del 30% de la población total. Según Ricardo D. Salvatore, el propio Gobernador asistía regularmente con su familia a los *candombes* negros, los que, tal como el mismo autor señala, eran una de las escasas formas culturales que les era permitida manifestar a los africanos y sus descendientes, los afroargentinos. Estos últimos expresaban frecuentemente su admiración y lealtad hacia el General Rosas, sobre todo a través de la música y la poesía. Así lo confirma Salvatore en su ensayo *Integral Outsiders: Afro-Argentines in the Era of Juan Manuel de Rosas and Beyond*, donde el autor cita el “Himno a Doña Manuela de Rosas” y el poema “¡Viva la Patria!,” ambos de autoría negra.

Según Salvatore, el “Himno a Doña Manuela de Rosas,” cantado por mujeres africanas el día del cumpleaños de la hija del Gobernador, presenta al gobierno de Rosas como el gran refugio en el que los africanos habían podido encontrar paz y libertad. De manera similar, el poema “¡Viva la Patria!,” publicado en el diario *La*

PALARA

Negrta en julio de 1833, apoya a la federación Rosista y alienta las actividades militares de Rosas.³ A lo largo del poema, la protagonista, Juana Peña, se describe como “libre” y expone sus preferencias políticas a través de la célebre frase “aunque soy negra, soy una verdadera patriota.”⁴ Claramente, dice Salvatore, el poema de Peña es un fiel reflejo de las actividades políticas de los negros de la época, quienes no sólo manifestaban su gratitud a Rosas por abolir el tráfico de esclavos en 1839, sino que esperaban ansiosamente sus órdenes para continuar la batalla contra los unitarios.⁵

Una tercera representación que, desde el punto de Salvatore, confirma aún más la relación entre Rosas y la comunidad negra, es un cuadro en el que el Gobernador aparece haciendo entrega de una proclamación a un grupo de africanos, la mayoría de ellos mujeres. El cuadro, cuya fecha se estipula alrededor de Mayo de 1841, muestra a las “morenas” vestidas con los símbolos de la federación y llevando pancartas en honor a esta última. Según los observadores de la época, la pintura confirma las promesas de Rosas por un país libre e independiente; al mismo tiempo, dice Salvatore, el cuadro resalta la capacidad de los negros como actores políticos.

Además de las observaciones de Salvatore, existen datos arqueológicos que confirman la presencia africana en Buenos Aires. Por ejemplo, el arquitecto Daniel Schávelzon presenta evidencias materiales reunidas en excavaciones realizadas en la casa de Josefa de Ezcurra, hermana de la esposa del Gobernador Rosas. Con la arqueología, dice Schávelzon en su libro *Buenos Aires Negra*, “descubrimos que [los negros] conservaban una cultura propia. Por ejemplo, fabricaban ollas de barro a la manera africana: moldeando con los dedos. En las paredes o en la base de esas ollas encontramos signos de las religiones africanas. Eso es resistencia cultural” (60). De acuerdo con la investigación de Schávelzon, en los pozos de basura también aparecieron pipas con cruces, las que, según el arquitecto, son signos de religiones de Ghana. “Al fondo de las casas, cuando los patrones dormían –continúa Schávelzon– se hacían ceremonias africanas; la prueba son piedritas de colores que se usaban para ritos de adivinación.” (148) Aunque el libro de Schávelzon es principalmente un estudio arqueológico, los capítulos introductorios también ratifican la existencia del “bozal” o lenguaje de los “afroporteños”, lo que, según las palabras del investigador, “confirmaría el legado de los afroargentinos en el lenguaje y el contexto ideológico de Buenos Aires” (8).

En su libro *Afro-Argentine Discourse*, Marvin Lewis reconoce la falta de estadísticas respecto al número de afroargentinos que podían leer y escribir. Sin embargo, coincide con Schávelzon en cuanto a su legado cultural. Según Lewis, algunos afroargentinos tenían la posibilidad de obtener una educación, especialmente en Buenos Aires. Asimismo, el autor confirma la existencia de un pequeño grupo de escritores y periodistas afroargentinos, cuyo escaso número, afirma Lewis, “no les impidió articular sus problemas sociales y/o demandar respeto como colaboradores de la vida intelectual del país” (18).

Tal como Lewis, Emilio Corbière también, en *La Masonería: Política y Sociedades Secretas*, rescata las actividades intelectuales y políticas de los negros. Entre otros aportes significativos, su extenso trabajo de investigación sobre la masonería, política y sociedades secretas en la Argentina destaca el rol de las llamadas “naciones” o “sociedades” africanas, a las que define como “verdaderos refugios de africanía en las ciudades coloniales” (28). El objetivo de estas agrupaciones, cuenta Corbière, era la obtención de recursos económicos para la compra de la libertad de sus adherentes. Sin embargo, muchas de estas asociaciones perseguían objetivos más profundos, entre los que se destacaban la preservación de la identidad y cultura africanas. Así lo demuestran las actividades que se organizaban en las sedes principales,

PALARA

las que solían ser cita obligada para los carnavales de la comunidad negra en Buenos Aires.⁶

Además de resaltar la solidaridad africana a través de sus “naciones” y “sociedades”, Corbière alude a la figura del intelectual negro Lucas Fernández, quien, según el autor, creó y dirigió el semanario *El Proletario*. Este último, dice Corbière, vio la luz el 18 de abril de 1858 y expresó servir a los “intereses de clase,” los de la “clase de color,” muchos de los cuales formaban parte del movimiento “Democracia Negra.”⁷ Sin embargo, concluye, el movimiento se frustró porque se produjo “el exterminio de la comunidad negra durante los aciagos días de la epidemia de fiebre amarilla” (29).

Corbière no es el único que alude al exterminio y posterior desaparición de los negros en la Argentina. Numerosos historiadores han intentado probar el decrecimiento sostenido de los africanos y afrodescendientes a partir del siglo XIX. En particular, el período que va de 1838 a 1887, es crucial en este proceso, ya que para fines de 1887 el porcentaje oficial de negros es solamente del 1,8%.⁸ A partir de ese período, el cual ha sido definido por los miembros de las organizaciones afroargentinas como de “desaparición artificial,” ya no se informa sobre este dato en los censos.

Entre las causas expresadas, la historiografía tradicional ha aludido principalmente a las numerosas bajas causadas por las contiendas y las epidemias. Así lo expresa Ricardo Rodríguez Molas en su artículo “El negro en el Río de la Plata,” donde hace alusión a la participación y muerte de los negros en la Guerra del Paraguay (1865-1870), conflicto en el que la República Argentina, su Majestad el Emperador del Brasil y la República Oriental del Uruguay, se unieron en alianza ofensiva y defensiva en la guerra promovida por el gobierno paraguayo de Francisco Solano López, presidente de dicho país.

Según Molas, no más de seis mil negros sobrevivieron a la guerra con el Paraguay; muchos de ellos, añade, “eran negros libertos, es decir, esclavos rescatados por el Estado para el servicio de las armas.” Lo que es peor, continúa, “un año después la fiebre amarilla azotó a la ciudad de Buenos Aires, terminando de hecho con la mayor parte de los hombres de color” (40). La hipótesis más generalizada era que los soldados que regresaban de la guerra del Paraguay, como así los inmigrantes enfermos, propagaban el mal. De acuerdo con lo expuesto por Manuel Bilbao en su libro *Buenos Aires*, se imputó también el desarrollo de la epidemia al hacinamiento en los conventillos del Sur de la ciudad, los que eran habitados principalmente por gente de color.

Aunque las anteriores son las causas citadas con más frecuencia, Andrews atribuye la desaparición de la población negra en la Argentina a otros motivos principales. Además de mencionar la participación de los negros en la Guerra del Paraguay y los estragos ocasionados por la epidemia de fiebre amarilla, el autor también resalta la mezcla racial, la inmigración, y la declinación del comercio de esclavos como causas importantes. Según Andrews, la escasez de hombres negros resultante de las bajas en las guerras de liberación, y supuestamente el deseo de algunas negras de “producir hijos de piel más clara con fines de movilidad social hacia arriba,” las impulsó a buscar hombres blancos como parejas (10). Este argumento, desde la perspectiva del autor, combina la casi eliminación de los negros varones en las guerras con el gran flujo de varones inmigrantes europeos posterior a 1850.

Una última explicación, desde la perspectiva de Andrews, sería la abolición del tráfico de esclavos en 1813, la que teóricamente marcó el fin de la importación de africanos a la Argentina. Tal como lo indica el autor, este hecho señaló el comienzo de la extinción gradual de la comunidad negra por la falta de nuevas llegadas que compensaran las pérdidas descritas en los párrafos anteriores.

PALARA

edad y el sexo de los cadáveres, pero además descubre “una sorpresita”. Con lo que había podido analizar, tenía un noventa y nueve por ciento de certeza sobre el color de la piel: negro.

Ante tal descubrimiento, Diana manifiesta un gran desconcierto. Si eran esclavos, piensa para sí, ¿qué hacían esos papeles ahí? Quizá fuera más común de lo que ella imaginaba la existencia de esclavos que supieran leer y escribir, reflexiona enseguida. En verdad, se da cuenta de que no sabe nada sobre los negros argentinos. Nunca había pensado en ellos por fuera de los apuntes de la facultad que comparaban la esclavitud de las distintas naciones de América, y que le daban “un lugar casi decorativo en Buenos Aires” (78).

Esa misma tarde, con su carnet de investigadora en mano, la joven doctoranda en arqueología, decide cruzar a la Biblioteca Nacional y zambullirse en los diarios del siglo XIX. Entre ellos, descubre *La Raza Africana* y *El Proletario*. Inmediatamente, reconoce su ignorancia acerca de los negros de Buenos Aires, la cual reconfirma cuando el empleado de la biblioteca le imprime y entrega las fichas de una decena de libros que tenían a los afroargentinos como protagonistas.

Sin aguantar la ansiedad, Diana sube los seis pisos hasta la sala de lectura y comienza a leer varios de los libros recomendados por el empleado. En sus palabras, “Me atoré con Ortiz Oderigo, Rossi, Goldberg, Rodríguez Molas, Lanuza, y me detuve en Andrews” (79). Aunque la joven manifiesta sumo interés por todos los autores, Andrews cautiva especialmente su atención, quizá porque traía la mirada extranjera o porque tenía una forma envolvente de narrar, según medita la misma después. El caso es que lee el libro de Andrews de punta a punta. Es más, incluso llega a imaginar que ella es la mujer de Andrews, y que ella es la luz de su vida, tal como el autor indica en la primera página de su libro *Los Afroargentinos de Buenos Aires*.

A partir de ese día, Diana inicia su investigación sobre los afroargentinos apoyada por Marco, a quien conoce esa tarde en la biblioteca. Pocos días después, Marco le hace llegar un artículo sobre los afroargentinos por e-mail. En él, Diana lee una entrevista a Eva Sevilla, una diseñadora gráfica de ascendencia africana, cuyo domicilio estaba en San Justo, a una hora de su casa en Buenos Aires.

Paralelamente, Rosenzvit continúa relatando la historia de Joaquín y Valeria, hijo liberto de madre esclava e hija blanca de sus amos, respectivamente. Sin embargo, y a diferencia de la historia de Diana, que empieza y termina en pleno 2008, las historias de Joaquín, Valeria, sus familiares y amigos, avanzan año tras año, década tras década – desde el primer capítulo, situado en 1820, hasta el último, donde Rosenzvit hace alusión a la epidemia de fiebre amarilla que azotó a la ciudad de Buenos Aires en febrero de 1871.

Así, los capítulos dedicados a Joaquín y Valeria se intercalan con la historia de Diana. Entre el primer y el último capítulo centrado en ellos dos, la novela describe sus experiencias a lo largo de 51 años. Los primeros capítulos relatan su niñez, durante la cual los protagonistas forman una estrecha amistad, a pesar de la desaprobación de la familia de la niña, los Beltrán. Éstos se oponen a que Valeria se involucre con el hijo de los esclavos, pero la atracción de la niña por Joaquín puede más que los retos de sus padres.

En más de una oportunidad durante los primeros diez años, Valeria se escapa con Joaquín a la rivera y juegan al “hombre malo.” Incluso, llegan a robar dos caballos para pasear y galopar por el campo, aunque Valeria casi pierde la vida cuando su caballo es atacado por dos perros. Este incidente une a los niños aún más. Joaquín encubre a Valeria y es azotado en público por el robo y la pérdida del caballo. A cambio, se ofrece como ayudante del dueño original del animal, el doctor del pueblo, con quien trabaja una mañana entera rellenando y etiquetando frascos en la farmacia. Para ello,

PALARA

decide incluso aprender a escribir con la ayuda de Valeria, quien lo instruye una noche entera sobre cómo escribir el nombre de los remedios.

Eventualmente, Joaquín no sólo logra escribir y etiquetar todos los frascos, sino que es visitado en secreto por el abogado negro Álvaro Somiz, quien lo busca en la farmacia apenas se entera del castigo público y posterior resarcimiento. Allí, Somiz le cuenta que hacía unos meses había fundado la nación angoleña junto con otros negros, organización que, según el abogado, les había permitido ser escuchados con más atención por las autoridades. Él mismo ayudaba, en sus propias palabras, “a reparar las injusticias que se cometían contra los hombres de color” (74).

Años más tarde, Somiz logra publicar *Los Libertadores*, el primer periódico negro, con la colaboración de Joaquín. Este evento coincide con la contratación de la negra Marcela, una de las primeras en conseguir la libertad en 1836. El propio Joaquín, según cuenta Rosenzvit, había mostrado interés en su causa y había cooperado con la organización de las celebraciones en la nación angoleña, donde los festejos incluyeron canciones de *El brasileiro fanfarrón*, batucadas, comparsas, y candombes.

Poco a poco, Joaquín se va involucrando más y más en las actividades de la nación. A estas actividades y sus colaboraciones con el doctor Somiz pronto se suma la instrucción militar, a la que debe someterse a partir de su ingreso en el ejército. No le cuesta, sin embargo, aprender las maniobras. Lo que es más, pronto se convierte en un ávido jinete, a tal punto que sus amigos se burlan su orden y disciplina haciendo alusión al propio Gobernador Rosas. Según el negro Petriel, esclavo doméstico de los Beltrán, “[A Joaquín] Le prestan un caballo y se cree Rosas” (101).

Aunque las actividades intelectuales de Joaquín y su inminente unión a las fuerzas armadas inevitablemente lo distancian de Valeria, el primero accede a salir con ella la noche anterior de su partida hacia Corrientes. Disfrazada de marinero, Valeria propone ir a un café cerca de la plaza central. En el camino, se topan con diez jinetes de la Mazorca,¹⁰ los que les exigen identificarse y confirmar su apoyo a Rosas, el Restaurador.

Tal como relata Rosenzvit, en la plaza se respiraba la inminente partida del batallón. En el centro de la Recova se erigían tres cabezas clavadas en tres postes rojos, terminados en agujas. Según Joaquín, las habían elegido especialmente, “para alentar a la tropa” (107). Eran tres hombres jóvenes, uno de ellos un conocido periodista.

Las cabezas en la plaza no hacen desistir a Joaquín y Valeria de su aventura. Por el contrario, la joven insiste en que Joaquín entre con ella al café principal. Joaquín sabía que los negros tenían prohibido el acceso a los cafés, pero decide entrar ante los reiterados ruegos de Valeria. Sin embargo, ambos deben enfrentar la mirada amenazante de los dueños, sobre todo Joaquín, a quien se rehúsan a atender simplemente por ser negro.

Entre capítulo y capítulo, Rosenzvit retoma la historia de Diana, quien, según nos cuenta, pasa las mañanas en la vieja casa de San Telmo y las tardes en la biblioteca, aunque por las noches también se encierra en su cuarto a escribir sobre los afroargentinos. Según ella manifiesta, todos sus amigos y conocidos, con excepción de su novio, están fascinados con la historia de la casa. Sin embargo, cada uno tiene su opinión formada acerca de la supuesta extinción de los negros argentinos y sus causas. Lo que es peor, los aportes de Diana no provocan el más mínimo efecto, ni siquiera las cifras de los censos. “De acá de Buenos Aires un treinta por ciento no fueron nunca,” insiste uno de los amigos de la joven en una de sus tantas reuniones. Esta última trata de explicar que los censos eran oficiales, confeccionados por el gobierno, pero de repente, se da cuenta de que “... la negación del censo... Constituía una parte de la verdad histórica tan auténtica como el censo mismo” (117-18).

PALARA

Mientras Diana y sus amigos debaten las causas de la supuesta desaparición de la comunidad negra en la Argentina, Rosenvitz reanuda la historia de Joaquín y Valeria para concentrarse en la guerra civil de 1840. Pasados ya algunos años del episodio en el café de la plaza de la Recova, Joaquín pelea ahora a favor del General Rosas como parte de la infantería. Esta última, según las propias palabras de Rosenvitz, estaba “compuesta casi en su totalidad por soldados negros” (121). Sin embargo, todos los privilegios eran para los jefes, a quienes las negras que acompañaban al regimiento les preparaban mate y cena.

Contrariamente a los jefes, los negros pasaban hambre y frío, aunque Joaquín logra resguardarse de las bajas temperaturas en más de una oportunidad gracias a su “caligrafía primorosa y... velocidad insuperable” (134). En efecto, siempre es él el encargado de transcribir los mensajes del general al entonces usurpador de la provincia de Entre Ríos, Lavalle. En definitiva, tanto para Joaquín como para el resto de los negros, cuenta Rosenvitz, el incentivo era el pago de los meses adeudados.

Aunque ninguno de los negros sabía con certeza cuándo o cómo les pagarían, cientos de ellos fueron obligados a participar de la maniobra de ataque contra Lavalle, pocas horas antes de que se librara “la reglamentaria batalla de Sauce Grande” (142). En la novela de Rosenvitz, Joaquín ocupa una posición central en la tercera de las cinco hileras de la caballería, desde donde hunde su bayoneta en el cuello de media docena de hombres, contribuyendo así al triunfo del batallón. La victoria de este último, cuenta Rosenvitz, había sido celebrada con gran algarabía por el propio Rosas, quien había esperado a los soldados para congratilarlos en el pabellón de tiro. De la misma manera, el propio Joaquín es muy bien recibido por sus familiares y amigos, aunque, para su sorpresa, Valeria había contraído matrimonio con Joseph Hammer, dueño de una fábrica de velas. Sin embargo, Hammer muere de neumonía poco tiempo después. Su muerte coincide con la partida de Joaquín a la Guerra del Paraguay, después de la cual vuelve con vida, aunque sin una pierna.

Entre guerra y guerra, Joaquín es contratado como copista por el escribano Manillo, quien ya contaba con uno, pero cumplía con la promesa que le había hecho a Somiz, “la de conchabar a Joaquín toda vez que la guerra lo devolviera sano y salvo” (189). Paralelamente, Diana se entrevista en pleno 2008 con la afroargentina Eva Sevilla, a quien había descubierto gracias al artículo que le había hecho llegar su nuevo amigo Marco. Sin mencionar los cadáveres, Diana cuenta a Sevilla acerca de la casa heredada por su madre y admite no haber estado muy enterada del tema, aunque reconoce que había conocido mucha gente de su facultad que había elegido escribir sobre los afroargentinos para la tesis. A lo largo de la conversación, Sevilla alude varias veces a la “mentira oficial.” En sus propias palabras, “... en las familias que caía una gotita de blanco ya te negaban todo. Serían trigueños, morenos, tostados, pero negros no.” Asimismo, la afroargentina alude a la posterior discriminación y marginalización de los negros. Según le explica a Diana, “Al principio, ser negro era sinónimo de esclavo, de pobre. Pero no era una vergüenza. Después sí. Lo asociaron a todo lo que fuera degradante” (178).

Poco después, Diana decide llevar a Marco a la casa de San Telmo, donde le muestra los esqueletos. Este último, según la propia Diana, “deliraba de asombro por la existencia de un lugar así en pleno centro de Buenos Aires” (181). Sin embargo, apenas ve los esqueletos, Marco le dice a Diana que deberían enterrarlos, a lo que la joven arqueóloga accede. Es más, llama a su amiga Carmela y le dice que ya no dispondrá de esos esqueletos. Carmela le da su aprobación y se acerca hasta la casa para ayudar a enterrarlos.

El entierro de los esqueletos en pleno 2008 parecería simbolizar el fin de los ‘privilegios’ de los negros. El capítulo siguiente describe el intento fallido de Joaquín

PALARA

por conseguir un subsidio oficial para lograr una segunda edición del periódico *Tinta Negra*, del cual había sido nombrado director a comienzos de 1864. Al mismo tiempo, el relato alude a las “opiniones blanqueadoras de los jefes del país” y a la llegada de cientos de inmigrantes, quienes habían empezado a usurpar los puestos de los negros, entre ellos, el de José, amigo de Joaquín y capataz del matadero (198).

A pesar de la falta de privilegios y la incipiente discriminación, los negros no dejaban de celebrar, según deja traslucir la novela. Es más, el carnaval de 1871 parecería haber dado un respiro al extenuante pregón blanqueador. Así lo ilustra el principio del último capítulo, donde vemos a Joaquín marchando en la comparsa de la nación angoleña, rodeada de estandartes e indumentaria que mezclaban colores sin escandalizar a nadie. Al mismo tiempo, señala Rosenvitz, “Los mechones rubios sobre la frente y las mejillas tiznadas denunciaban a los intrusos que no querían perderse el desfile de las comparsas” (220).

No obstante, la fiebre amarilla pronto empañaría los festejos. De repente, cientos de personas se vieron afectadas, incluyendo amigos cercanos a Joaquín. A pesar de su pierna mutilada, este último no vacila en ayudar al doctor Marachesi, a quien acompaña a visitar a varios de los enfermos. A través de él, descubre que “... es falsa la cantidad de casos que reportan. Hacen pasar la mitad por gastroenteritis, infecciones pulmonares o hepáticas”. Aparentemente, “[las autoridades] son las primeras en querer ocultar... Además, los brotes habían dejado de ser exclusividad de los conventillos y estallaban por todas partes” (255-56).

Ante al engaño colectivo en el que todos parecían estar inmersos, Joaquín decide visitar el hospital de hombres, donde encuentra al negro José recostado a la intemperie, en uno de los patios. Este último le cuenta acerca del altercado con su amo, quien lo había echado de la casa argumentando que la fiebre era de los negros y que la llevaban en la sangre. Increíblemente, reflexiona Joaquín más tarde, la discriminación hacia los negros no sólo se manifestaba en los hospitales, donde ni siquiera se les permitía recostarse en una cama, sino que también se extendía a los cementerios, hacia donde los blancos eran trasladados primero.

Lo que es peor, el propio sobrino de Joaquín, Lucas, presencia la matanza de un grupo de esclavos. Al mismo tiempo, descubre que la policía había empezado a incendiar las casas “En el Sur, en los conventillos, pero también en Monserrat y en San Telmo” (234). Ante tal situación, Valeria le propone a Joaquín encerrarse con Lucas en el cuarto del fondo de la casa. De esta forma, dice Valeria, “la policía no los encontrará... y... los voy a venir a buscar apenas pueda” (235). Efectivamente, el policía llega y no los encuentra, pero ante la sorpresa de Joaquín y Lucas, empiezan a tapiar hasta el último hueco. No será Valeria quien los vuelva a ver. Deberán pasar cientos de años hasta que sus cuerpos puedan ser encontrados por Diana.

Así termina un extenso relato donde la ficción ilumina la ‘historia oficial’ recreando la atmósfera de aquellos tiempos y los personajes anónimos que se desenvuelven en la vida cotidiana. A través de sus diálogos y experiencias, revivimos el período 1820-1871 y recuperamos el pasado no canonizado. Al mismo tiempo, la mirada crítica y los hallazgos de Diana en el aquí y ahora nos llevan a cuestionar la escritura de una historia que tradicionalmente ha intentado borrar la existencia de la comunidad negra en la Argentina.

Tal como afirmó Andrews, “La declinación y desaparición de la población negra y mulata de Buenos Aires es un acontecimiento notable de la historia argentina; incluso se [la] califica como una de las notas al pie más curiosas de la historia demográfica del mundo” (79). *Fiebre Negra* parecería apoyar las ideas de Andrews al tiempo que intentaría reafirmar la postura de los estudios históricos más recientes. De esta forma, rechazaría la ‘historia oficial’ sobre la extinción de la población negra de Buenos Aires

PALARA

y cuestionaría la posibilidad del conocimiento histórico objetivo, característica que, según Valeria Grinberg Pla, distingue a la novela histórica de las últimas décadas.

Aparentemente, Rosenzvit es consciente de la complejidad y variedad de factores que llevaron a la aparente ‘invisibilidad’ de los afroargentinos. Sin duda, la combinación de narradores produce un relato polifónico de la historia, lo que a su vez nos permite recoger múltiples perspectivas del pasado. De esta forma, no sólo Diana y sus amigos aluden a las causas de la desaparición de los afroargentinos; Eva Sevilla, la diseñadora gráfica descendiente de africanos entrevistada por Diana, también manifiesta su postura sobre los hechos. En sus palabras, “No se aniquila así nomás una presencia tan grande... Ni siquiera con guerras. Ni con pestes” (179). Claramente, las palabras de Sevilla representan la multiplicidad de voces desoídas por la ‘historia oficial’. Según el escritor y crítico uruguayo Fernando Ainsa, es así como “se coagulan mejor las denuncias sobre las ‘versiones oficiales’ de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso” (Ainsa, 113-14).

A lo largo de la novela, Rosenzvit llena varios vacíos y silencios sobre la historia de los afroargentinos. Además de presentarnos con ‘evidencia arqueológica’ ficticia, el autor menciona las causas de la desaparición demográfica a la que la mayoría de los registros oficiales alude. Por otro lado, nos muestra la presencia de los esclavos domésticos en Buenos Aires, así como también ilustra la frecuente interacción entre los amos y los negros, tanto libres como esclavos. De esta forma, podemos ver la relación entre Joaquín y su madre, hijo liberto y madre esclava; Joaquín y Valeria, negro libre y niña blanca, hija de los dueños de su madre; Joaquín y Petriel, negro libre y esclavo doméstico, ambos habitantes de la misma casa hasta que el primero se une al ejército.

Asimismo, Rosenzvit expone las posibles actividades políticas e intelectuales de los negros, a las que alude en varias oportunidades: no sólo resalta la habilidad de Joaquín como ‘escriba’, sino que destaca su participación en la aparición y posterior desarrollo del primer periódico negro, *Los Libertadores*. A su vez, detalla sus actividades como copista del escribano Manillo y su posterior desempeño como director del diario *Tinta Negra*. A ello agrega las numerosas actividades en las que el negro participa a través de la nación angoleña – desde carnavales y celebraciones típicas hasta movimientos políticos para apoyar la liberación y justicia de los negros. De esta forma, complementa la postura de Andrews, quien confirma la existencia de este tipo de organizaciones en *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, donde lista las naciones africanas entre 1770-1900, incluyendo a la nación de Angola.¹¹

Del mismo modo, Rosenzvit insinúa la presencia de los negros en las guerras, sobre todo en la guerra civil de 1840 y la Guerra del Paraguay. Contrariamente a la versión oficial, la novela no sólo ilustra la participación de los negros en ambas guerras, sino que propone otro final para algunos de ellos, quienes, como Joaquín, podrían haber resultado ilesos. Al mismo tiempo, Rosenzvit pone en evidencia las actividades de la Mazorca y los asesinatos a periodistas opositores, a partir de los cuales muchos han calificado a Rosas como “el gran dictador” (Gálvez, 161). Sin embargo, Rosenzvit parecería intentar desmitificar la idea del negro que ciegamente apoyaba a Rosas, apoyo que el último cultivaba, como demuestra Salvatore, asistiendo a los candombes y fiestas negras. Si bien Joaquín pelea a favor del Restaurador durante la guerra civil de 1840, algunos de sus amigos y esclavos domésticos aluden a la figura del gobernador con cierto desdén, como lo demuestra la comparación que el negro Petriel hace entre Rosas y Joaquín. A partir de éste y otros ejemplos, Rosenzvit imagina un negro consciente y capaz de discernir entre lo bueno y lo malo, visión que nuevamente contradice la postura de las corrientes historiográficas tradicionales.

Además de lo anterior, Rosenzvit ilustra la posterior “obsesión [de los liberales] por blanquear la población. Por llenar la patria de europeos, como decían unos cuantos” (178). Así lo demuestran los efectos de las políticas inmigratorias a las que alude en los últimos capítulos. Por ejemplo, Joaquín se ve forzado a cerrar *El Libertador* ante la imposibilidad de obtener un subsidio por parte del gobierno, el cual había empezado a destinar sus ingresos a “causas más importantes.” De la misma forma, su amigo, el negro José, también debe abandonar su trabajo al frente del matadero por “la llegada de una decena de inmigrantes... que exigían minimizar el contacto con los negros” (202).

A modo de conclusión, Rosenzvit nos muestra la verdadera cara de la epidemia de fiebre amarilla de 1871. Como lo indica el propio Joaquín en el último capítulo, no se conocía la etiología del flagelo, y la inoperancia terapéutica colmaba los límites razonables, se suministraba quinina a altas dosis, diaforéticos, revulsivos cutáneos, tónicos amargos y hemostáticos. A su vez, el relato de Joaquín contradice las hipótesis clásicas, según las cuales la epidemia sólo había afectado a los negros; contrariamente a lo que indica la historiografía tradicional, la novela concibe una epidemia que se extiende más allá de los conventillos del Sur, propagándose rápidamente entre los blancos y dispersándose hasta alcanzar los barrios de Monserrat y San Telmo.

Claramente, la obra de Rosenzvit nos ayuda a imaginar un pasado diferente, en el que se cuestionan varios mitos respecto a la figura del negro argentino y su lugar en la historia. La pregunta es, ¿puede una obra de ficción ayudar a entender mitos subyacentes? Según Grinberg Pla, “la novela puede, por su carácter ficcional, explotar libremente la imaginación como medio de acceso al pasado y a través de ella escribir una historia que le dé sentido... de un modo en que la historiografía no siempre ha logrado hacerlo” (9). Quizás sea el desengaño de la retórica anticuada y vacía que no logra dar sentido al pasado de tantos tratados de historia, lo que llevó a Rosenzvit a buscar formas experimentales e imaginativas de escribir la historia desde la novela. Sea cual fuere el motivo, *Fiebre Negra* no sólo le da mayor sentido a lo ocurrido en la Argentina entre los años 1820 y 1871, sino que complementa la visión de la historia proveyéndonos de una nueva lente a través de la cual podemos reexaminar el problema de la aparente desaparición de los afroargentinos.

Virginia Tech

Notas

¹George Reid Andrews, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, 9. Véase también Rosario Gabino, “¿Hay negros en Argentina?” *BBC Mundo*, marzo 16, 2007, edición online, <http://news.bbc.co.uk>.

²Miguel Rosenzvit, *Fiebre Negra* (Buenos Aires: Editorial Planeta, 2008).

³*La Negrita* es uno de los tantos periódicos afro-argentinos documentados por Andrews. Otros periódicos del periodo 1858-1879 son *El Proletario*, el primer periódico negro que todavía persiste, *La Broma*, *El Unionista*, *La Raza Africana*, *La Perla*, y *El Aspirante*. Estos últimos son analizados en detalle por Marvin Lewis en su libro *Afro-Argentine Discourse* (Véase nota 15).

⁴Ricardo D. Salvatore. “Integral outsiders: Afro-Argentines in the era of Juan Manuel de Rosas and beyond,” 64.

⁵La postura de Salvatore parecería concordar con la de Alejandro Solomianski, quien también hace referencia a textos escritos por afro-argentinos durante el Gobierno de Rosas en su libro *Identidades secretas: La Negritud Argentina*. Según Solomianski, este tipo de textos ponen en evidencia la negritud como una identidad desafiante que se afirma en el territorio discursivo de “la Patria.”

⁶Se suele atribuir la desaparición de las organizaciones africanas a las guerras y por lo tanto a la declinación demográfica de la población de origen africano. No obstante, algunas de estas organizaciones existieron hasta bien entrado el siglo diecinueve. Según Andrews, las más

exitosas “Sociedades” afroargentinas del período 1860-1890 fueron *La Fraternal* y *La Protectora*. Ambas recibieron un cálido y esperanzado apoyo de la comunidad negra (171-183).

⁷El movimiento “Democracia Negra,” también llamado “movimiento progresista de la negritud”, estaba dirigido, en primer lugar, a formar conciencia entre los negros bonaerenses, particularmente entre los sectores alfabetos. Defendía en su primer manifiesto los “intereses” de las “clases desvalidas” y quería que los hombres y mujeres de color se integraran a la sociedad de Buenos Aires desde sus propias raíces pero cultivando las nuevas ideas de redención social.

⁸Miriam V. Gomes, “La presencia africana en la Argentina,” *En San Telmo y sus alrededores*, <http://www.ensantelmo.com.ar>.

⁹Uno de los datos omitidos por la mayoría de los manuales de historia tiene que ver con la abolición de la esclavitud. La libertad de vientres no supuso la abolición de la esclavitud, como generalmente se afirma. Si bien la Asamblea del año XIII estableció que el hijo de una esclava era liberto, la esclavitud se eliminó recién en el año 1853, cuando la Constitución dispuso que todos los hombres y mujeres que residían en Argentina eran libres. Sin embargo, Buenos Aires no acató la Constitución del 53 y siguió siendo esclavista hasta 1860.

¹⁰La Mazorca era el brazo armado de la llamada Sociedad Popular Restauradora. Esta última fue creada en 1833 por los rosistas intransigentes que organizaron la *Revolución de los Restauradores* contra los “lomos negros,” federales que no estaban de acuerdo con la política de Rosas. Aunque la sociedad estaba inspirada por Encarnación Ezcurra, la esposa de Rosas, su presidente oficial era Julián González Salomón.

¹¹Aunque podemos confirmar la existencia de la nación angoleña, Rosenzvit parecería haber elegido un nombre ficticio para el primer periódico negro. Según los registros de Andrews y Lewis, el primer periódico hecho por afroargentinos fue *El Proletario*, publicado por primera vez en 1858. Tampoco hay registros de la existencia de *Tinta Negra*, periódico supuestamente dirigido por Joaquín en 1864.

Obras citadas

- Andrews, George Reid, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1990.
- Ainsa, Fernando. “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa Latinoamericana.” Karl Kohut, ed. *La invención del pasado*. Frankfurt: Vervuert, 1997.
- Bilbao, Manuel, *Buenos Aires, desde su Fundación hasta Nuestros Días*, Buenos Aires: Juan A Alsina, 1902.
- Corbière, Emilio José. *La Masonería: Política y Sociedades Secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.
- Coria, Juan Carlos, *Pasado y presente de los negros en Buenos Aires*, Buenos Aires: Editorial J. A. Roca, 1998.
- Davis, Darién J., ed., *Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*, Lanham, Md.: Rowman and Littlefield, 2007.
- Estrada, Marcos de, *Argentinos de origen africano*, Eudeba, Buenos Aires, 1979.
- Gabino, Rosario. “¿Hay negros en Argentina?,” *BBC Mundo*, marzo 16, 2007, edición online, <http://news.bbc.co.uk>.
- Gálvez, Manuel. *El Gaucho de los Cerrillos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.
- Goldberg, Marta B., “La población negra y mulata de la ciudad de Buenos Aires, 1810-1840”, *Desarrollo Económico* 16 (abril-junio, 1976): 75-99.
- Gomez, Miriam V. “La presencia africana en la Argentina”, en www.ensantelmo.com.ar.
- Grinberg Pla, Valeria. “La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes Historiográficas.” V Congreso Centroamericano de Historia, mesa de Historia y Literatura, San Salvador, El Salvador, 18 al 21 de julio de 2000.
- José Corbière, Emilio. *La Masonería: Política y Sociedades Secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.
- Lanuzá, José Luis, *Morenada*, Buenos Aires, 1946. Reed. Buenos Aires, 1967.
- Lewis, Marvin A., *Afro-Argentine Discourse*. Columbia: University of Missouri Press, 1996.
- Ortiz Oderigo, Néstor. *Aspectos de la Cultura Africana en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1974.
- Oszlak, Oscar. *La formación del Estado Argentino*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1997.

PALARA

- Picotti, Diana V., ed. *El negro en la Argentina: Presencia y Negación*, Buenos Aires: Editores de América Latina, 2001.
- Rodríguez Molas, Ricardo. "El negro en el Río de la Plata", *Polémica* 2 (mayo de 1977): 38-56.
- Rosenzvit, Miguel. *Fiebre Negra*, Buenos Aires: Editorial Planeta, 2008.
- Rout, Leslie B., Jr. *The African Experience in Spanish America*. New York: Cambridge University Press, 1976.
- Salvatore, Ricardo D. "Integral outsiders: Afro-Argentines in the era of Juan Manuel de Rosas and beyond." Darién J. Davis, ed. *Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*. Lanham, Md.: Rowman and Littlefield, 2007.
- Schávelzon, Daniel. *Buenos Aires Negra: Arqueología Histórica de Una Ciudad Silenciada*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- Solomianski, Alejandro, *Identidades secretas: La Negritud Argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Exilio, memoria e identidad en *How the García Girls Lost Their Accents and Geographies of Home*

por Nalda Baez

La experiencia del exilio ha creado una literatura diferente. Los autores que han sido desterrados de su país natal, o se han exiliado de manera voluntaria, presentan en su literatura la experiencia del exilio con unas características únicas. Ésta se ha denominado literatura del exilio.¹ Es escrita por autores que han emigrado a otro país y quienes, a través de su obra, describen el desarraigo de dicha experiencia y mantienen vínculos con su país natal.

Resulta sorprendente que dentro del Caribe hispanoparlante el tema del exilio no haya estado más presente dentro de los escritores de la República Dominicana, ya que son muchos quienes emigran, especialmente a los Estados Unidos de América.² Aunque sí existen textos críticos que tratan sobre la experiencia del exilio dominicano, los mismos se centran en el aspecto político, dejando otras experiencias de los exiliados.³ Ante los pocos análisis críticos que existen sobre el exilio dominicano de los escritores que se han dedicado a ello, surgió el interés en hacer un trabajo que llenara este vacío. En el presente estudio se analizará de qué manera la percepción de la raza ha sido afectado por las experiencias del exilio, la memoria y la identidad en dos obras literarias de dos escrituras dominico-americanas. Específicamente, se estudiará la novela *How the García Girls Lost their Accents (García Girls)* de Julia Álvarez y la novela de Loida Maritza Pérez *Geographies of Home (Home)*.⁴ El principal criterio para la selección de estas dos obras es el haber sido escritas por dos mujeres sobresalientes de la literatura contemporánea dominico-americana.⁵ Aunque se han hecho otros estudios sobre las novelas seleccionadas, en el presente trabajo el análisis se diferenciará grandemente de la crítica actual, pues se enfatizará en los efectos que el exilio tiene sobre los personajes, con el propósito de generar interrogantes en torno a la construcción de un tercer espacio en el proceso de re-localización.⁶ Se verá la importancia del papel de la memoria colectiva como motor principal dentro de dicho proceso.

Un punto relevante en la discusión, aunque no sea parte integral del planteamiento principal, es que las autoras son catalogadas como dominico-americanas. Por esta razón, sus obras son sometidas a un escrutinio por diversos críticos con relación a qué temas conforma sus obras. Escriben sobre lo que experimentan fuera o dentro de su país de origen, así pues sus personajes viven entre dos espacios totalmente diferentes, no sólo a nivel geográfico sino también de identidad. Es importante entonces destacar que un grupo de nuevos escritores dominico-americanos, como el caso de Álvarez y Pérez, plantean la temática racial en sus escritos haciendo cada vez más palpable el diálogo entre el pasado y el presente de una identidad dominicana. Para mayor claridad en el análisis, es imprescindible explicar algunos términos de los que se hablará través de toda la investigación.

Exilio, memoria e identidad: algunas fases y sus usos

La crítica existente sobre el exilio como tal es muy vasta; por consiguiente, esta investigación se apoyará en algunos teóricos que han trabajado el tema. Indudablemente, el exilio ha existido desde los tiempos antiguos, pero es en el siglo XX donde dicho concepto aparece asociado con la literatura, a la luz de lo planteado en *Literary Exile in the Twentieth Century: An Analysis and Biographical Dictionary* (1991) editado por Martin Tucker. Teniendo como apoyo este estudio, se hará

referencia al exilio personal, social y físico en el que los personajes de las obras mencionadas deciden abandonar el país de forma voluntaria o son obligados a ello.⁷

Edward Said en *Reflection on Exile: and Other Essays* (2000), plantea que una de las diferencias entre las experiencias del exilio que se han vivido a partir de las últimas décadas del siglo XX y las experiencias anteriores, tiene que ver con la cantidad de personas que se ven obligados a dejar su país de origen. Evidentemente, durante la década de los treinta y hasta principios de los sesenta, se creó en la República Dominicana una atmósfera asfixiante por el gobierno dictatorial de Rafael Leonidas Trujillo, lo cual tuvo como resultado una emigración a gran escala hacia Puerto Rico y los Estados Unidos.

Debido a estos movimientos masivos de desplazamiento, se construyen procesos complejos de transculturación que rompen y, hasta cierto punto, cambian la nacionalidad e identidad, no sólo de individuos sino también de grupos. Said indica que

[e]xiles are cut off from their roots, their land, their past... Exiles feel, therefore, an urgent need to reconstitute their broken lives, usually by choosing to see themselves as part of a triumphant ideology or a restored people. (177)

Por consiguiente, se puede interpretar que aquellas personas que no se encuentren en su país natal y no se sientan pertenecer al país adoptivo, ni al nativo, buscarán “un tercer espacio” del que sientan que hacen parte.

Por otra parte, Homi Bhabha en su libro *The Location of Culture* (1994) estudia el problema del desajuste cultural experimentado por el exiliado cuando presenta la idea del exilio como un tercer espacio híbrido (Bhabha 148). Es decir que el vivir y recordar dos espacios y culturas presentan otro espacio, no ya geográfico, sino aquel que solo existe en la imaginación de quienes están exiliados, más específicamente en sus memorias.

Uno de los temas primordiales que surge en el contexto del tercer espacio y en la construcción de una nueva identidad es el papel de la memoria. En el artículo “De la memoria suelta a la emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)” Steve J. Stern explica la relación compleja que se establece entre memoria, historia e identidad en Chile durante los años de la dictadura militar de Augusto Pinochet y, posteriormente, en la transición hacia la democracia. Si bien el ensayo de Stern se concentra en el país sudamericano, las ideas que presenta tienen vigencia para el caso de la República Dominicana. Según Stern, todo ser humano tiene recuerdos o participa de memorias sin importar la nacionalidad, pero cuando estos recuerdos o memorias no son asociados con otras experiencias se designa “memorias sueltas” (11-12). En este trabajo los personajes analizados tienen una memoria de su país natal, pero ésta no se limita a cada individuo en particular, sino que se asocia con la de otros individuos. Es decir, los personajes no sólo recordarán hechos individuales, como por ejemplo el auto definirse como blanco dentro de una población altamente negra, sino que también estos recuerdos serán los mismos que tendrán otros personajes que igualmente se consideran blancos, pasando a ser memorias colectivas o memoria emblemática como la denomina Stern (14-15), por el hecho de que tanto el individuo como el grupo tienen un recuerdo en común de ser blancos en el país de origen. Consecuentemente, Stern, plantea que la memoria traumática surge como resultado de la pérdida del espacio geográfico, de las dificultades tanto emocionales como económicas de la adaptación al país adoptivo, y de las angustias personales de volver a su país natal.⁸ Debido a estas diferencias de experiencias es importante subrayar el hecho de que la memoria no es una categoría de análisis monolítica sino heterogénea y compleja.

PALARA

En *Anatomy of Exile* (1972) Paul Tabori expone el exilio como algo que afecta a toda la humanidad, haciendo alusión a los diferentes momentos históricos donde se ha dado el exilio. El problema que puede presentarse en una experiencia de exilio es que los recuerdos de los exiliados, al estar impregnados por la nostalgia que les produce su país natal, son modificados o transformados y no corresponden a los recuerdos reales.

Elizabeth Jelin habla del importante rol que tienen las memorias que no quieren ser olvidadas. La autora comparte la idea de Stern en la cual la memoria es un proceso subjetivo, anclado en experiencias pasadas, pero también en marcas simbólicas o emblemáticas en el presente que permite crear un sentido de pertenencia con la nueva comunidad en la que habita el exiliado. A su vez cree, al igual que León y Rebeca Grinberg, que el individuo tiene un rol activo en conjunto con la sociedad y su entorno para ser partícipes de una memoria y unos espacios particulares.

Jelin introduce también el protagonismo del testimonio como vehículo de la transmisión del recuerdo. Según explica ella:

Las personas, los grupos familiares, las comunidades y las naciones narran sus pasados, para sí mismos y para otros y otras, que parecen estar dispuestas/os a visitar esos pasados, a escuchar y mirar sus íconos y rastros, a preguntar e indagar. Esta «cultura de la memoria» es en parte una respuesta o reacción al cambio rápido y a una vida sin anclajes o raíces. La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo.
(9)

Para Jelin, entonces, una “cultura de la memoria” fortalece un sentido de comunidad entre grupos que han pasado por una historia traumática y discriminatoria, tal como la experiencia del exilio. Una cultura de la memoria compartida, por consiguiente, no sólo ayuda a crear sentimientos de autovaloración, como señala Jelin, sino también una nueva voz capaz de traspasar el silencio y la opresión, resultantes de la experiencia del exilio como se verá en el siguiente análisis. La memoria, a través del desarraigo, fortalecerá en los personajes de las obras seleccionadas su sentido de pertenencia hacia la República Dominicana al recordar los pasados compartidos.⁹

El hecho de que los personajes literarios se encuentren entre dos espacios, hace cuestionar hasta qué punto ambos países pueden influir en ellos, ya que ambos tienen una historia particular en términos raciales. Es así que la historia racial del país natal debe ser tenida en cuenta. La herencia colonial, junto con la historia, ha creado una gran influencia en el desarrollo de la literatura en general, y la literatura del exilio no es la excepción. En la República Dominicana existen parámetros sociales que son diferentes a los que se hallan en los Estados Unidos en relación con la raza. A través de los años, los dominicanos han negado su herencia africana por razones históricas y sociales. En general, la sociedad dominicana niega la herencia africana, pero los textos literarios reconocen la visibilidad de los descendientes africanos.¹⁰ Sin embargo, también existen escritos que niegan esta afro-descendencia.¹¹ De esta forma, se puede observar que la identidad de los dominicanos se sustenta en una identidad racial, en la cual lo blanco es su realidad y lo negro es negado.

Sin lugar a dudas, en la República Dominicana, como ha sugerido Carlos Andújar Persinal, existe un tabú racial que no se discute abiertamente, aún quinientos años después del descubrimiento de América. La clase dominante ha venido configurando, mediante una ideología de negación hacia los elementos culturales de origen africano, toda una identidad distorsionada del “homus cultural dominicano”, de espaldas a su

pasado histórico, es decir, a su “ser cultural real” y ha conformado lo que se conoce como un “ser cultural ficticio”, producto de la manipulación, la distorsión histórica y el poder político, social y económico (Andújar 279). El tema de la herencia africana no se acepta o discute. Aún hoy, los dominicanos no se consideran negros, porque ser negro en su país implica ser el “otro”. Esta otredad es ser otro que no es blanco, u otro que no es español. El otro, en este contexto, es el haitiano, pero no el dominicano, pues los otros son diferentes en términos de religión, idioma y raza. La percepción que los dominicanos tienen de sí mismo es puesta a prueba cuando ellos cambian el espacio geográfico que conocen como su casa (la República Dominicana) por el país adoptivo (los Estados Unidos).

Cuando los inmigrantes dominicanos llegan a los Estados Unidos no importa si ellos son blancos o negros, ellos son catalogados como hispanos de “Spanish-speaking countries” (Oboler 3). Más aún, no se establece ninguna diferencia si ellos se consideran blancos; en el país adoptivo muchos son confrontados por su situación particular de ser negros. A pesar de que los Estados Unidos es un país de inmigrantes en sí mismo, John Stone y Denis Rutledge indican que la categorización racial aquí siempre ha sido la de ubicar a los inmigrantes dentro de “una observable herencia negra” a la más baja estratificación de clase social por la llamada “one drop rule” (5).¹² La idea de superioridad racial no surgió en las Américas, sino que fue implantada durante la colonización, implicando que todo lo que proviniera de Europa era mejor y tenía validez.

Es aquí donde se debe recordar lo planteado por Bhabha, pues se plantea una reconsideración de la identidad racial adquirida en el país natal con la asumida en el país adoptivo. Esto es lo que presenta Julia Álvarez y Loida Maritza Pérez a través de sus personajes, los cuales eligen o rechazan la identidad adquirida en su país de origen y la cambian o modifican al entrar en contacto con una cultura diferente del nuevo país donde habitan.

La dicotomía racial en los Estados Unidos de América

Cuando los personajes de las obras en cuestión llegan a los Estados Unidos y traen la carga de mentalidad colonizada, su visión racial creada en el país de origen se antepone con dos modelos clasificatorios que van a converger en el país adoptivo. En los Estados Unidos se enfrentan a un modelo totalmente diferente (como muy bien se dijo arriba con lo indicado por Stone y Rutledge). El sistema de clasificación racial en los Estados Unidos establece una división de blancos y no blancos en la cual se ubica a personas no blancas dentro del grupo subordinado. Según León y Rebeca Grinberg los cambios importantes en la vida de un individuo, como el de la migración, pueden convertirse en factores desencadenantes de amenazas al sentimiento de identidad (128). Es decir, los personajes dominicanos interactúan entre ellos y su entorno creando una memoria particular de su país. En este caso, la memoria racial de sentirse blanco que el dominicano se creó en su lugar de origen, se verá afectada con la experiencia del exilio. El cambio de un espacio conocido a uno no conocido, hace que el inmigrante se aferre a diferentes aspectos de su país nativo para sentir que su condición de dominicano no cambiará a pesar de estar en otro lugar. Se aferrará entonces a la identidad que ya conoce y lo identifica como un ser único y particular.

En *García Girls*, la familia García decidió emigrar a los Estados Unidos, específicamente a la ciudad de Nueva York, por razones políticas y porque don Carlos García recibió una beca en un hospital en los Estados Unidos. Aunque dicha familia, cuando vivía en la República Dominicana podía viajar a los Estados Unidos, una vez establecidos allí notaron rápidamente las diferencias culturales, especialmente la discriminación racial que sufrirían. El proceso de asentamiento, debido al

PALARA

desplazamiento del país nativo al adoptivo, genera vicisitudes a partir de las cuales empiezan a percibir que son diferentes a los estadounidenses.

Antes de viajar a los Estados Unidos, tanto los inmigrantes en general como la familia García, eran quienes discriminaban y estereotipaban al haitiano por vivir en un espacio que no le pertenecía: la República Dominicana. Los nacidos en este país nunca pensaron que ellos serían vistos como “otros” en Estados Unidos, ni mucho menos que serían racialmente catalogados como ellos describían a los haitianos. Esto tiene que ver con lo planteado por Stern cuando indica que todos tenemos una memoria relacionada con la de los otros individuos para crear una emblemática (14-15). Es decir que el hecho de tener un pasado histórico discriminatorio hacia los haitianos por estar en el país de los dominicanos, hace que estos creen unas memorias compartidas cuando se encuentran en los Estados Unidos de América. Así pues, se presenta de forma indirecta una culpa colectiva por las malas relaciones entre ambos países, pues el narrador de *García Girls* guía a una consecuencia de hechos en su memoria en el lugar donde se perdieron como dominicanos, ese momento y recuerdo particular para los García es la última noche que pasaron en su país antes de viajar a los Estados Unidos.

En la historia de la familia García hay un momento premonitorio sobre lo que le deparará el destino en Nueva York. Todos se estaban preparando para irse a vivir a los Estados Unidos, cuando Chucha, la sirvienta de la familia proveniente de Haití, entró en la habitación de las niñas y les dijo: “You are going to a strange land... When I was a girl, I left my country too and never went back. Never saw father or mother or sisters or brothers. I brought only this along. She held the bundle up and finished unwrapping it from its white sheet. It was a statue carved out of wood...” (220-21). Esta estatua tallada en madera que Chucha conserva es lo único, junto con sus recuerdos, que la ata a su tierra natal y es eso lo que le hace recordar de dónde proviene. En el caso de los García, se mudarán a otro lugar, se darán cuenta y padecerán las mismas discriminaciones que han sufrido Chucha y todo inmigrante haitiano en la República Dominicana. En su libro *This Bridge Called My Back: Writing by Radical Women of Color*, Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa explican que hay un cambio de percepción entre el que oprime y el que ha sido oprimido: “I have come to believe that the only reason women of a privileged class will dare to look at *how* it is that *they* oppress is when they've come to know the meaning of their own oppression. And understand that the oppression of others hurts them personally” (33). Chucha, entonces, hace que, a través de su propio recuerdo de inmigrante, los miembros de la familia García se sientan incómodos al recordar que ellos, en cierto momento, no tuvieron en cuenta la posición de desterrada de ella, como ellos la viven ahora en el país adoptivo.

Los García no llevan un objeto con ellos como Chucha, sino una herencia socio-cultural diferente a la de los Estados Unidos. Así, la memoria emblemática de los García es diferente a la de los personajes estadounidenses que aparecen en la novela. Aquéllos creen pertenecer a la población blanca de la República Dominicana y no consideran la categorización racial del nuevo país. Es decir, la memoria emblemática se convierte en una memoria traumática como resultado de la pérdida del espacio geográfico, de las dificultades tanto emocionales como económicas de la adaptación al país adoptivo, y de las angustias personales de cada miembro de la familia. Al mismo tiempo, tienen un elemento muy importante que los ayuda a mantener vínculos con su lugar de origen y, a su vez, a cuestionarlo, como muy bien lo señala Yolanda, la hermana mayor de los García, al recordar la despedida con Chucha:

I mean, Chucha was super wrinkled and Haitian blue-black, not Dominican *café con leche* black...But here's what I do remember of my last day on the Island. Chucha came into our bedrooms with this bundle in her hands, and Nivea, who was helping us pack, said to her in a gruff voice, 'What do you want, old

woman?' None of the maids liked Chucha because they all thought she was kind of below them, being so black and Haitian and all. (218-9)

La memoria será la pieza clave que hace que estos inmigrantes se cuestionen su presente a través de su pasado. Según Edgardo Rodríguez Juliá, citado por María Julia Daroqui, "la memoria realiza un movimiento de traslación, es decir, vuelve a traer imágenes, hechos, al presente con la finalidad de refuncionalizarlos" (20). La primera función de la memoria es recordar, la segunda es redefinir ese recuerdo en virtud de las nuevas memorias que se están creando en el presente. Es así que Yolanda, al recordar su vida en la República Dominicana, redefine que nunca ha sentido los Estados Unidos como su casa: "[s]tanding here in the quiet, she believes she has never felt at home in the States, never" (*García Girls* 12). La experiencia del exilio no le ha impedido a Yolanda sentir amor y añoranza por su país. El recuerdo que evoca no es sólo de lo vivido sino que también refleja la tranquilidad que se vive en su tierra. En consecuencia, este recuerdo es redefinido con respecto al país adoptivo, lo que hace que Yolanda reniegue de los Estados Unidos de América. La memoria es igual de importante en *Home*:

More and more Aurelia found herself remembering the distant past. She might be in the middle of a conversation or in church listening to a sermon when she would suddenly recall an event, words spoken, even a scent, a flavor, a texture--each evoked as if she were experiencing it at the moment. It was as if, after years of setting aside memories, the pile had grown too high and had tumbled, obliging her to take an inventory of her life. As she devolved into the past she was conscious of something missing in the present --something her mother had possessed and passed along to her but which she had misplaced and failed to pass on to her own children. (23)

Al igual que el personaje de Yolanda en *García Girls*, ese algo que le falta será el recuerdo de hechos pasados que le crean la idea de pensar o imaginar que todo en su país de origen es mejor. La importancia de la memoria es presentada como arma para mantener no sólo la atadura emocional al país natal sino también como arma para combatir el crudo contexto de desplazamiento en el país adoptivo.

Otro punto relevante para la discusión es lo establecido por Claudette M Williams en *Charcoal & Cinnamon: The Politics of Color in Spanish Caribbean Literature* (2000). Expresa que "[i]n the Caribbean, race is primarily a matter of skin color with other associated physical features (e.g., the texture of the hair, the shape of the nose, and the size of lips). Good looks, as popularly defined, correlate with the proximity of the individual's racial features to the Caucasian phenotype" (6). De esta manera, lo físico se convierte en un aspecto que determina toda la existencia en el nuevo país.

En *Home*, Marina, la hermana menor de Iliana, visita a un astrólogo que es descrito como "a black man who had divined her loneliness and had predicted the coming of a dark stranger like himself; a seer who became enraged when she said no--surely a white man or at least a light-skinned Hispanic like herself would come into her life" (17). Marina no aceptará a una persona como pareja a menos que sea blanca o mestiza que se cree blanca, nunca más oscura, lo cual implicaría un retroceso en la pigmentación racial familiar. Más adelante, Marina al creer que ha sido violada por una persona negra, actúa desmedidamente al oler y lavar su cuerpo, y piensa que sus padres no le creerán:

But proof of the events was in her aching body, in its tenacious, rotting smell. Each time she inhaled, nostrils flaring to detect its source, the odor wafted toward her from all directions--her hair, her skin, the roof of her mouth when she raised her

PALARA

tongue to scratch it-confirming that something putrid had been implanted deep inside her and emitted its stench through all her pores. (18)

Esta cita da cuenta de una sociedad enferma por los parámetros raciales. Además, según lo planteado por Williams, Marina está tratando de borrar esas huellas fenotípicas que la perpetúan en un estrato social, no sólo más bajo sino que también la alejan de la población caucásica del país adoptivo. Por otro lado en la novela se indica que

[t]he longer she watched herself the more repulsed she became. Before, she had been able to manipulate her reflection so as to see only her pale skin shade lighter than any of her sisters' and only slightly darker than Gabriel's wife. That skin color had blinded her to her kinky, dirt-red hair, her sprawling nose, her wide, long lips. Now those features appeared magnified, conveying to her eyes that she was not who she'd believed. (18)

Marina no puede permitir convertirse en un ser negro, ya que para ella, al igual que para muchos de sus compatriotas, y como efecto de la memoria colectiva según lo plantea Jelin, eso tiene otras connotaciones. Esa memoria es altamente significativa, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia de estas personas en su nuevo espacio o comunidad (9). Los personajes literarios como Marina que creen ser blancos, serán discriminados en los Estados Unidos por el "one drop rule" pues ella pertenecería a la población negra.

Se puede decir que esta actitud es también una consecuencia de la poca inclusión de los negros en la sociedad dominicana. Esto, demuestra que los valores o atributos físicos que representan a una nación son erróneos. La visión adaptada de asumirse como blancos, ha sido adquirida por la agenda que han tenido los intelectuales que rigieron la nación durante y después de la colonización (1492-1821) y ocupación e independencia de Haití (1822-1844). Estos intelectuales buscaron la unificación cultural, por lo tanto los programas ideológicos creados giraron en torno a la identidad nacional y las artes literarias.

La invisibilidad de los negros se hace evidente en los textos requeridos en la educación escolar de la República Dominicana. Esto se puede apreciar en la exaltación de la figura del indígena Enriquillo. Éste no sólo tiene monumentos en la isla sino que también ha sido inmortalizado a través de la obra de Manuel de Jesús Galván, *Enriquillo*¹³ (1882). En la República Dominicana no se honran personajes ilustres descendientes de la raza negra. En consecuencia, los dominicanos no tienen problemas con ser llamados indígenas ya que existe una figura heroica a quien admirar como parte de su memoria emblemática.

En los Estados Unidos, existe un gran discurso de la afirmación negra, contrariamente a lo que ocurre en la República Dominicana, como lo indica Torres-Saillant: "[n]othing in their history indicates to the masses of the Dominican people that their precarious material conditions or the overall indignities they suffer constitute a strictly racial form of oppression. As a result, they have not developed a discourse of black affirmation among their strategies of social resistance" (1090). Por lo tanto, una parte importante de los textos de estudio en este análisis estriba en mostrar el contexto de los personajes dominicanos que sólo se identificaban con lo español, es decir con lo blanco.

En *García Girls*, ellos se perciben como blancos en la República Dominicana para mantener una supremacía ante el resto de la población no blanca. La familia García se percibe a sí misma como blancos no sólo porque se autoproclaman como descendientes de los conquistadores, sino porque fenotípicamente, según ellos, son blancos. Un ejemplo de ello son las cuatro hermanas García (Yolanda, Carla, Sandra y Sofía), pero

especialmente una de ellas, de la cual su madre Laura expresa: “The others aren’t bad looking, don’t get me wrong. But Sandi, Sandi got the fine looks, blue eyes, peaches and ice cream skin, everything going for her... My great-grandfather married a Swedish girl, you know? So the family has light- colored blood, and that Sandi got it all” (52). Esta idea no sólo es asumida por las mujeres de la familia, sino también por el padre. Don Carlos está contento de que la familia perpetúe la herencia europea, ya que está muy orgulloso de que su nieto, por parte de su hija Sofía, llamado Carlos V, tenga sangre alemana. Él dice que: “[t]here was now good blood in the family against a future bad choice by one of its women” (27). Al mantener y mostrar ante los demás su herencia sanguínea, la familia García pretende ser aceptada dentro de determinados grupos sociales en los Estados Unidos y, así, no ser discriminada. Esto, a su vez, les permite permanecer en el país adoptivo, lo que también les posibilita, de acuerdo con los planteamientos de Bhabha, una negociación y un debate interno entre estos miembros de la familia García, que no quieren interaccionar entre dos culturas o, peor, crear un tercer espacio generado por la convivencia entre la cultura nativa y la adoptiva.

Es relevante el hecho de que el narrador en la novela de Álvarez destaca cómo la mujer de la alta sociedad logra independizarse de una sociedad patriarcal, pero son los personajes mismos quienes se niegan a aceptar su nueva identidad de ser negros en otro espacio. Así, a través de la historia escrita por Álvarez, se perpetúa y mantiene una visión racial generada en la República Dominicana. De esta forma, la autora abandona la oportunidad de terminar con los parámetros establecidos en el país nativo. Razón por la cual, se continúa con la falta de identidad negra de los dominicanos; a pesar de haber sufrido discriminación en los Estados Unidos se mantienen firmes en sus ideales de blanqueamiento.

En *García Girls*, a través de Carla, la penúltima hermana en los García, se puede apreciar por lo que pasan algunos inmigrantes. Ella se cuestiona su presente de alteridad y su relocalización. Cuando la familia García está festejando su primer año en los Estados Unidos, Carla se pregunta: “What do you wish for on the first celebration of the day you lost everything?... ‘Dear God,’ she began. She could not get used to this American wish-making without bringing God into it. ‘Let us please go back home, please,’ she half prayed and half wished” (150). El hecho de que Carla quiera regresar a su casa tiene que ver con el recuerdo que tiene de la misma y los buenos momentos que en ésta vivió. En *Exile and the Narrative Imagination* (1986), Michael Seidel afirma que “[h]ome is locus, custom, memory, familiarity, ease, security, sanctuary. And century of tradition do not alter the power of home as an image” (10). Carla no considera las razones por las cuales la familia dejó el país natal, para ella es más importante regresar allí, no estar alejada de su tierra. Además, es ella quién vive más directamente los ataques raciales en el país adoptivo. Por ejemplo, en una de varias ocasiones, Carla es atacada por sus compañeros de clase quienes le tiraban piedra y le gritaban: “Go back to where you came from, you dirty spic.... Monkey legs” (153). La discriminación sufrida por la hija de don Carlos le muestra una nueva visión de los Estados Unidos, de ahí que cuestione a este país y a sus habitantes.

La obra de Julia Álvarez caracteriza a tres grupos de personas: los García que son los blancos; los dominicanos que se definen café con leche, marrón y todo calificativo que no sea negro; por último, los negros que corresponden a la población no dominicana. En consecuencia, don Carlos, jefe de los García, se asegura que ese patrimonio cultural y sanguíneo no sea olvidado en su familia. Él perpetúa esa idea al querer que sus hijas se casen con personas caucásicas, y desde pequeñas las ponía a prueba: solía colocarlas boca abajo y preguntarles: “Do you have the blood of the *Conquistadores*?” (197), y las niñas no eran “liberadas” hasta admitir que sí eran descendientes de los conquistadores, aunque quizás no lo fueran. Al igual que los

García, los nuevos blancos (dominicanos que se blanquean por generaciones al casarse con personas más claras), desarrollaron una eurofilia, al exaltar lo europeo y negar que hubiese habido aporte alguno de los indígenas o africanos que valiera la pena destacar o recordar. En consecuencia, surgió una etnofobia definida por Quince Duncan en “Pensamiento y Práctica Histórica del Racismo en los Estados Nacionales” (2001), como “un rechazo a la diversidad de etnias” (131). En la novela de Álvarez la identidad se presenta como algo que no sólo debe ser imitado, sino que también debe ser perpetuado por los García a través de conductas aprendidas de supremacía blanca para continuar perteneciendo a dicho grupo racial.

En su afán por superar el estigma dejado por su pasado de conquista y colonización, los García y los demás personajes de la otra obra en estudio negaron su herencia africana. Lo más importante para ellos era considerarse de descendencia española o europea, para no ser catalogados con deficiencia moral o inferioridad intelectual. Don Carlos muestra de forma indirecta su respeto por la jerarquía establecida durante la colonia, al dar la prueba de descendencia de los conquistadores a sus hijas y querer que ellas se casen con caucásicos, pero no expone las consecuencias que trae la negación racial en la isla, pues se creen blancos o indígenas y discriminan a los haitianos que tienen una herencia africana al igual que los dominicanos. En *García Girls* tampoco se menciona el impacto que tiene el régimen Trujillista en la sociedad dominicana, únicamente se hace referencia al impacto racial ocasionado por la presencia de los haitianos en la República Dominicana. Siguiendo esta línea se puede apreciar la construcción de una identidad racial dominicana errónea. Aunque en el libro de Álvarez se critica tangencialmente el trato racial que se da a los haitianos en la República Dominicana, en realidad se enfatiza en un discurso de supremacía blanca para justificar la posición no solo social, sino racial. En consecuencia, algunos de los personajes analizados se identifican más con la herencia española que con la africana, y tratan de ocultar esta última.

En este sentido, como bien lo ha indicado Fernando Valerio-Holguín en “Primitive Border: Cultural Identity and Ethnic Cleansing in the Dominican Republic”, “[a] great majority of Dominicans have based their cultural and national identities upon the negation of Haitian culture. In this manner they also construct themselves in the imaginary as that-which-they-are-not” (76). En *García Girls* Chucha, una de las sirvientas de la familia, simboliza la visión de ese otro no dominicano: “Chucha was super wrinkled and Haitian blue-black, not Dominican *café con leche* black” (218). Los constantes recuerdos no solo aluden a una gran añoranza del país natal, sino a un tema en común de la memoria compartida por los personajes. Este aspecto ilustra la importancia de la memoria emblemática existente en el dominicano, una incapacidad de aceptar no sólo que en su cultura hay influencias africanas, sino también su negritud y, en el país adoptivo, su nueva identidad.

Cambio de identidad

En los Estados Unidos se ha planteado que las prácticas de visión racial no son solo para establecer el nacionalismo de dicho país. Se puede decir que la política racial de los Estados Unidos es una segregacionista que separa dentro de la sociedad norteamericana los niveles raciales y socio-económico. Esa misma práctica se puede cuestionar pues se establece como una amenaza a la hegemonía y a su país. En las obras analizadas se ven dichas prácticas. Por ejemplo, Julia Álvarez y Loida Maritza Pérez, presentan la opresión que algunos de sus personajes sufren no sólo en la República Dominicana sino también en los Estados Unidos. Es así como las discriminaciones no se limitan solamente a los espacios geográficos, sino también a los espacios mentales, y

dan visibilidad a un problema que no se debate, razón por la cual la propia identidad como dominicanos y la recién adquirida en el país adoptivo, son cuestionadas.

Es así que cuando el personaje dominicano es nombrado o catalogado en el país adoptivo con una identidad con la que él no se identifica, tiene diversas reacciones. La familia García en general tuvo este tipo de experiencias, no sólo por el hecho de ser hispanos, sino porque, de acuerdo con el “one drop rule” y con las diferencias culturales, ellos no pertenecen a la categoría de blancos en los Estados Unidos. Un ejemplo es la xenofobia que siente una vecina norteamericana de ellos al indicar que: “The Garcías should be evicted. Their food smelled. They spoke too loudly and not in English” (170). Este personaje muestra el estereotipo y el trato que se les da a personas que pertenecen a otra cultura con costumbres diferentes a las del país adoptivo.

En *Home*, con el personaje de Iliana, se presenta otro incidente que marca la dicotomía racial en los Estados Unidos: “Whenever she had attended parties, even those sponsored by minority organizations, she had never been asked to dance. And when she had attended with Ed, rumors had spread that she dated only white men” (5). Puede existir otra causa por la cual Iliana no es invitada por otros chicos además de Ed, y es que “you looked like a goddamn drag queen?” (75). Este hecho no es discutido en la investigación, aunque es relevante porque también ilustra y refuerza la discriminación que sufren estos personajes, como los comentarios directos de los compañeros haciendo referencia a lo racial. Ella es hispana y negra, estas situaciones reflejan lo que postula Gloria Anzaldúa en *Making Faces/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color* (1990):

When our caras do not live up to the “image” that the family or community wants us to wear and when we rebel against the engrave of our bodies, we experience ostracism, alienation, isolation and shame. Since white Anglo Americans’ racist ideology cannot take in our faces, it too, covers them up, “blanks” them out of its reality. To become less vulnerable to all these oppressors, we have had to “change” faces... (XV)

Los personajes de las obras seleccionadas han sido discriminados y de cierta forma aislados; estos personajes a su vez no se han asumido como negros ya que el patrón clasificatorio de su país no es como el estadounidense. En este caso, y según Anzaldúa, la cara que cambia al personaje dominicano es la que acepta su herencia africana. Su cara ha sido siempre la misma, pero es otra al encontrarse en otro espacio geográfico.

El mundo que el personaje deja no se queda estático sino que cambia, y ya no percibirá a su compatriota como uno de los suyos. La relevancia de esto para los inmigrantes dominico-americanos es el aceptar su realidad, de otredad o, mas bien, su tercer espacio en los Estados Unidos. Un personaje en *Home* que confronta su diversidad en ese lugar es Iliana cuando su hermano Tico le pregunta: “Talking about men, have you hooked yourself a gorgeous, blue-eyed hunk yet?” (38). Esta pregunta hace suponer que en esta obra, al igual que en *García Girls*, la familia espera mejorar la raza al pretender emparentarse con norteamericanos blancos. Iliana que tiene otra percepción del tema racial responde:

“Blue-eyed wouldn’t be my first choice,” she muttered.
 “Why? What do you have against white people?”
 “I didn’t say I had anything against them. And all whites aren’t blue-eyed.”
 Marina snickered. “A big, black stud. That’s what you want.”
 “Yeah,” Iliana retorted. “A big-black-man-with-a-great-big-dick. What would be wrong with that if I did?”

PALARA

"Only that you could do better."

"Better? What the hell is that supposed to mean?"

"You know how black men are."

"No, Marina. Tell me."

"They're lazy as shit and undependable."

"You've been watching too much TV," Iliana snapped.

"TV, my ass. Look at all your brothers."

"Look at yourself. You're suffering from the same thing they are, thinking anything lighter must be better."

"Give me a break, Iliana. How many black people are at your school?"

Iliana whirled around to face her sister. "What are you saying? That blacks are inferior? Is that what you think about yourself?"

"I'm Hispanic, not black."(38)

En oposición a los miembros de la familia García y a Marina en *Home*, Iliana, la hermana de Marina, confiesa abiertamente su deseo de estar con ese otro no blanco. Ella, claramente, transgrede el comportamiento establecido por la sociedad dominicana y perpetúa la aceptación de identidad como afro-dominicana. Esto, posibilita una negociación entre ambos espacios, el nativo y el que no lo es. Así, también lo sugiere Bhabha cuando habla del tercer espacio y la negociación que se da entre un lugar y otro.

La diferencia entre las dos hermanas es que Iliana ha estudiado y ha enfrentado la realidad de que en los Estados Unidos o se es negro o blanco y eso es lo que importa. Todo esto cambia cuando Iliana es llamada "nigger", incluso después de estar en una universidad: "When classmates had presumed to know the inner working of those of her race and class-inferring their inherent laziness, lack of motivation, welfare dependency and intellectual deficiency--she had stopped up her ears and gradually trained her eyes not to see" (71). En el país adoptivo no importa lo que haga, el color de su piel o sus ancestros son más importantes para su categorización racial.¹⁴

En oposición, su hermana Marina que ha vivido en su casa la mayor parte del tiempo no ha podido enfrentar su contexto actual. Ella ha sido incapaz de abandonar su memoria traumática y, en cierto sentido, no ha logrado lidiar con su nuevo contexto cultural. El color de piel del dominicano lo separa y lo marca entonces como extranjero, en vez de ser aceptado en los Estados Unidos: él entonces se refugia en la nostalgia por el país natal para negar que esté apartado del resto de la población. Esto crea un efecto contrario pues agudiza más las diferencias entre el que acepta y el que niega su herencia africana dejando claro el desplazamiento que, en el caso de Marina, no le permite llegar al tercer espacio planteado por Bhabha. Su memoria la limita al proceso de aceptar este nuevo lugar pues, si bien ella tiene un sentido de pertenencia a un grupo particular que son los hispanos, no acepta, a diferencia de Iliana, su discriminación. Por lo tanto, no puede construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en ella que la induzcan a la memoria colectiva y, así, lograr una negociación entre una cultura y otra concluyendo en un tercer espacio. Aurelia, la madre de Iliana y Marina indica:

Throughout more than fifteen years of moving from apartment to apartment, she had dreamed, not of returning, but of going home. Of going home to a place not located on any map but nonetheless preventing her from settling in any other. Only now did she understand that her soul had yearned not for a geographical site but for a frame of mind able to accommodate any place as home. (137)

La gran disyuntiva a la que se ven expuestos estos seres es que al coexistir entre dos culturas como consecuencia del exilio, no se pueden decidir por un espacio

geográfico. Los personajes dominico-americanos deciden buscar un tercer lugar no geográfico sino más bien mental, en el cual no sean víctimas de la intolerancia de los estadounidenses. En otras palabras, el haber vivido en ambos países, con diferentes criterios raciales y contextos históricos que forjaron identidades particulares, actúa como un elemento desestabilizador, pues cambia lo conocido y lo enfrenta a un nuevo mundo que conlleva la creación de una nueva identidad al ser confrontada con un patrón clasificatorio y de conducta desconocido al del país natal.

La historia escrita por Pérez, contrario a la de Álvarez, continuamente desestabiliza la noción de una identidad fija, a través de la memoria fragmentada del país natal. La novela sugiere que la identidad no es algo con lo cual se nace y se mantiene, sino algo cambiante y provisional de acuerdo con las prácticas, el entorno y, en este caso, el cambio de espacio geográfico y la memoria. En *Home* no sólo se presenta la importancia de la memoria y el espacio, sino también la aceptación de su alteridad. La madre de Aurelia, abuela de Iliana y Marina, dice que su nombre debe ser bordado en el “quilt.” Aurelia pregunta la razón de esto y su madre responde: “Because the future can hurt if you deny the past. Because I want you never to forget. Because, as the youngest of my children, it is for you to sew me in” (132). Al pensar en la palabra “quilt” se podría decir que evoca la diversidad. Esta pluralidad no sólo del nuevo espacio en que se vive, sino de la persona misma, ya que la madre indica lo siguiente al dar un regalo a Aurelia:

A fistful of the earth to which we return to nourish those who follow, she heard Bienvenida say. Settled in the dirt was an earthen jug corked to contain water. To remind you that in our blood we carry the power of the sea. Also in the sack was a clear piece of glass reflecting rainbow colors. Because beauty exists in the most unlikely places.... To quell your fear of darkness and teach your spirit that it can soar.... She regretted as well the many years she had spent running from her heritage as if the past had the power to transform her into a pillar of salt as it had Lot's wife.
(134)

En *Home*, específicamente a través de Aurelia, se centra la filosofía de su narrador al mostrar su frustración, en el país natal y en el adoptivo, fundada en el engaño y la realidad. Asimismo, la nueva identidad de Iliana no es el producto de un solo espacio, recuerdo o experiencia. Ella insiste en volver al pasado, porque es la única forma de entender su presente. Esta situación, además de plantear la idea de que los dominicanos en otro país no pueden olvidarse de dónde vienen y de sus costumbres culturales, es también una invitación para Iliana a aceptar su pasado esclavista y herencia africana. Si los personajes dominicanos y dominico-americanos aceptaran sus ancestros africanos, no se sentirían discriminados en otro espacio. Ellos sabrían que sí hay diferencias entre los norteamericanos y los dominicanos, pero esto los ayudaría a no martirizarse tratando de ocultar su contexto racial y a entender sus experiencias en otro país, llegando así, como en el caso de los García, Iliana y su madre, a aceptar ese tercer espacio planteado por Bhabha, en el cual los personajes coexisten entre una cultura y otra en un espacio no geográfico.

Conclusión

En este análisis se ha establecido que los trabajos de las escritoras dominico-americanas Julia Álvarez y Loida Maritza Pérez, enfatizan en el estar en un tercer espacio que proviene del hecho de que sus personajes se encuentran entre dos culturas. Así también, se plantearon las prácticas raciales adquiridas en el país natal que tienen unas bases coloniales y, hasta cierto punto, neocoloniales en el país adoptivo por querer

delimitar o establecer identidades no cambiantes, pero que las mismas están sujetas a cambios por el exilio.

En la primera parte de la investigación se analizó cómo se afecta a los dominicanos en los Estados Unidos. La noción captada a través de estos personajes dominicanos proviene, por un lado, de un país que fue colonizado, lo cual crea una idealización de lo blanco y, por otro, de estar marcados por un pasado histórico (relaciones político sociales entre Haití y República Dominicana que estableció aún más el rechazo por la raza negra) y determinados por esa mentalidad. El impacto que puede sufrir el individuo de un pueblo colonizado se puede ver en diferentes aspectos. En el presente estudio se limitó al aspecto del color de piel. Así como se presenta en *Black Skin, White Masks* (1967) de Frantz Fanon, donde se plantea el complejo de inferioridad que desarrollan los individuos de un país colonizado, pues los colonizadores los han definido con términos que los ubicaron en lo más bajo del estrato social (salvajes, brutos, vagos, etc.). Como consecuencia, la mentalidad del ser colonizado sufre un cambio: en vez de afianzar su cultura e identidad, termina negándola para así poder salir de un papel de inferioridad impuesto (18). La percepción racial que tiene el dominicano de sí mismo es la de blanco o indígena, y niega un tercer elemento que marca la diversidad racial en dicho país. La negación de su identidad como negro se convierte en su identidad permanente para hacer creer que son blancos o indígenas, logrando que todo un país se crea algo que no es.

En la segunda parte, se mostró la dualidad que se enfrenta en un país con otros parámetros raciales. El hecho de que los personajes se muden de un espacio donde su identidad ha sido fijada, es un agente desestabilizador. En consecuencia, el estar en otro espacio los hace confrontar su identidad, puesto que unos aceptan y otros rechazan la identidad impuesta por el colonizado. Esta práctica lleva a la búsqueda de una identidad nueva, lo cual no es algo que ocurre de un momento a otro, sino que es un proceso. Cada uno de los textos estudiados describen el punto de encuentro entre el país adoptivo y la memoria del país de origen. El resultado es una identidad híbrida. A través de sus obras, las dos autoras proponen una identidad no geográfica, aquella que se encuentra en los recuerdos y que, a su vez, puede ser subvertida. En este caso, el estudio de ambas novelas enriquece los ámbitos literarios al presentar tanto la negación como la aceptación de la identidad afro-dominicana. Las dos historias se complementan al dar la visión de ambos espacios geográficos con relación a la identidad y al impacto que tiene el exilio en los personajes.

University of Texas-Pan American

Notas

¹Para una idea general del término exilio en la literatura, ver: "Exile, Self, and Society" de Robert Edwards en el cual se resume este concepto desde una visión histórica hasta su aplicabilidad en el presente.

²De acuerdo con el Servicio de Naturalización e Inmigración (Yearbook of Immigration Statistics, 2005), en los 80, los dominicanos ocupaban la posición siete en el número de inmigrantes admitidos en los Estados Unidos. Durante los 90, se encontraban entre las primeras cinco naciones con inmigrantes admitidos, seguido de países con una mayor población, tales como China y Filipinas.

³Para algunos ejemplos del exilio político en la narrativa dominicana, ver: *Memorias: De la batalla contra la tiranía de Trujillo en la República Dominicana y Haití* de Ángel Miolán y *Del duro exilio* (1989) de Cesar L. Romero.

⁴En su texto *Dominican Americans* (1995), Alexandra Bandon ofrece una definición útil del término "Dominican-American": "Once a Dominican decides to stay in the United States

permanently, he or she becomes a Dominican American, and his or her United States born children are second-generation Dominican Americans” (12). En el presente, y junto con la definición anterior, se denomina a los dominico-americanos a escritores y personas que tienen padres dominicanos y que nacieron en los Estados Unidos o que inmigraron a una temprana edad (menores de 7 años). Aunque la vida de los autores no sea la base investigativa de la tesis, se estudiará de forma breve cómo los escritores dominico-americanos construyen sus recuerdos y olvidos por medio de la memoria escrita. Chinua Achebe en *Home and Exile* (2000) resume este planteamiento al indicar que los escritores deben concentrarse en la idea de dónde provienen, insistiendo en que su sistema de valores es legítimo. Si las historias son presentadas a través de la mirada del autor son más evocativas e iluminan al lector sobre el lugar de origen de su narración. De igual forma, Georges May en el texto *La autobiografía* (1982) habla de dicha experiencia, pero lo denomina memoria autobiográfica: “El propio acto de poner por escrito el recuerdo que se tiene de un acontecimiento del pasado implica inevitablemente una aproximación o un enfrentamiento entre el pasado del recuerdo y el presente de la escritura” (91).

⁵Primero, todos son de autores dominico-americanos y con personajes dominico-americanos. Segundo, todos los libros tratan sobre la experiencia del exilio de sus personajes. Además, todas las obras fueron escritas en inglés y luego traducidas al español.

⁶La re-localización en el presente estudio hace referencia al cambio que sufren los personajes entre los primeros dos espacios. Entendiendo por el primer espacio el país nativo (la República Dominicana) y por el segundo, el país adoptivo (los Estados Unidos de América).

⁷Críticos como Mary McCarthy en “Exiles, Expatriates and Internal Emigrés” (1971) no denominan este proceso como exilio, sino que lo llaman expatriación refiriéndose a un estado que implica un acto voluntario migratorio.

⁸La experiencia traumática en la tesis no está limitada a los personajes, también se refiere al artista creativo, según María-Inés Lagos-Pope en *Exile in Literature* (1988) al indicar: “For the creative artist exile is an especially traumatic experience, not just because of the physical displacement from the native land but because his or her professional tools are inextricably related to the cultural and linguistic realities of his/her country of origin” (8).

⁹Cabe reiterar que la palabra “recordar” no conlleva procesos sencillos ni libres de consecuencias traumáticas. Como sugiere Bhabha y como se constatará en el estudio, recordar “[is] never a quiet act of introspection. It is a painful remembering, a putting together of the dismembered past to make sense of the trauma of the present” (63).

¹⁰Algunos textos que hablan de este aspecto son: *Caribe africano en despertar* (1984) y *Aquí otro español* (2000) de Blas Jiménez, y *The Development of Literary Blackness in the Dominican Republic* (2004) de Dawn F. Stichcomb. Por una parte Jiménez, con sus poemarios incita a los dominicanos a aceptar su negritud. Stichcomb en su texto muestra la visibilidad de los primeros escritores negros en dicho país, no sin antes establecer cómo la historia socio-política del país ha mantenido una retórica racista (1-17).

¹¹Para algunas obras literarias que subrayan esta idea ver: *La Isla al Revés* (1998) de Joaquín Balaguer, e *Historia de Santo Domingo* (1971) de Jacinto Gimbernard. El autor era responsable de producir textos escolares sobre la historia de la República Dominicana, después del Trujillato. La importancia de él estriba en la imagen que presenta de los personajes haitianos. Además, estos textos son obligatorios en el sistema de educación dominicana. Así, según Fernando Valerio-Holguin, la población dominicana se distanciará racialmente de los haitianos: “Of the binary oppositions good/bad, racional/irracional, civilizado/savage, cultural/natural, many Dominicans expel from themselves the second term and Project it upon the Haitian as defense mechanism” (76). De esta manera, los negros nunca son héroes y más bien son salvajes que no son aceptados en la nación dominicana y mucho menos como parte de su identidad.

¹²Al inicio del siglo XX se estableció como ley en los Estados Unidos de América que una persona de color era aquella con tan sólo una gota de sangre de descendencia africana.

¹³Doris Sommer en su texto *One Master for Another* (1983) hace una crítica al historiador Rodríguez Demorizi por utilizar la figura de Enriquillo para proclamar y venerar la raza aborigen como la raza dominicana. Esto tiene como consecuencia una imagen distorsionada y jerarquizada del discurso nacional dominicano (77-78). En su punto de vista histórico con la llegada de los europeos, los indígenas y los negros quedan relegados a los estratos más bajos, los negros ocupan el último.

¹⁴Esta idea también se presenta en “Chance, Context, and Choice in the Social Construction of Race” de Ian F. Haney López en *The Latino Condition* (1998), cuando el autor hace referencia a *Down These Mean Streets* de Piri Thomas: “Once in the United States, Thomas came to relieve that he and his family were Black as a biological Fact, irrespective of their own dreams, desires, or decisions. Yet, Thomas was not Black because of his face or parents, but because of the social systems of meaning surrounding these elements of his identity” (11).

Bibliografía

- Achebe, Chinua. *Home and Exile*. New York: Oxford UP, 2000.
- Alegría, Fernando and Jorge Ruffinelli, eds. *Paradise Lost or Gained? The Literature of Hispanic Exile*. Houston: Arte Publico, 1990.
- Álvarez, Julia. *How the García Girls Lost Their Accents*. New York: Plume, 1992.
- Ameringer, Charles D. *The Democratic Left in Exile: The Antidictatorial Struggle in the Caribbean, 1945-1959*. Coral Gables, Florida: U of Miami P, 1974.
- Andújar Persinal, Carlos. “La presencia negra en Santo Domingo.” *Presencia Africana en el Caribe*. Luz María Montiel. Claves de América Latina Nuestra Tercera Raíz. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. 237-95.
- _____. *Making Face, Making Soul/ Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminist of Color*. San Francisco: Aunt Lute, 1990.
- Anzaldúa, Gloria and Cherríe Moraga, eds. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. 2nd Edition. New York: Kitchen Table: Women of Color, 1983.
- Balaguer, Joaquín. *La isla al revés: Haití y el destino dominicano*. 10ma. ed. Santo Domingo, República Dominicana: Corripio, C. 1998.
- Bandon, Alexandra. *Dominican Americans*. Parsippany, New Jersey: New Discovery, 1995.
- Béhague, Gerard H. *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. Coral Gables, Fla: North-South Center PU of Miami, 1994.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Cambeira, Alan. *Quisqueya La Bella: The Dominican Republic in Historical and Cultural Perspective*. New York: M. E. Sharpe, 1997.
- Daroqui, María Julia. *(Dis)locaciones: Narrativas híbridas del Caribe hispano*. Valencia: Universitat de València, 1998.
- Duncan, Quince. “Pensamiento y Práctica Histórica Del Racismo en los Estados Nacionales.” *Contra el Silencio: Afrodescendientes y Racismo en el Caribe Continental Hispánico*. Universidad Estatal a Distancia: Costa Rica, 2001. 117-50.
- Edwards, Robert. “Exile, Self and Society.” *Exile in Literature*. María Inés Lagos-Pope, ed. United States: Associated UP, 1988. 15-31.
- Fagen, Richard. *Cubans in Exile: Disaffection and the Revolution*. Stanford: Stanford UP, 1968.
- Fanon, Frantz. *Black Skin White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. Grove P, New York. 1967.
- Galván, Manuel De J. *Enriquillo*. 4ta. ed. México: Porrúa, 1998.
- Gilbert, Jacinto. *Historia de Santo Domingo*. Santo Domingo: Offset Sardá, 1971.
- Grinberg, León y Rebeca Grinberg. *Migración y exilio: Estudio psicoanalítico*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1996.
- Haney López, Ian F. “Chance, Context, and Choice in the Social Construction of Race.” *The Latino/ a Condition: A Critical Reader*. Richard Delgado and Jean Stefancic eds. New York and London: New York U P, 1998. 9-16.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España, 2002.
- Jiménez, Blas. *Caribe africano en despertar*. Santo Domingo: Ediciones Nuevas Rutas, 1984.
- _____. *Aquí... otro español*. Segunda Edición. Santo Domingo: Manatí, 2000.
- Lagos-Pope, María Inés. *Exile in Literature*. United States: Associated UP, 1988. 15-31.
- May, Georges. *La autobiografía*. Danubio Torres Fierro. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- McCarthy, Mary. “Exiles, Expatriates and Internal Emigrés.” *The Listener*. 86 (1971): 705-8.
- “Meridians Roundtable with Edwidge Danticat, Loida Maritza Perez, Myriam J.A. Chancy, and Nelly Rosario.” Interview by Ginetta Candelario. *Meridians* 5 (2004): 69-91.

- Miolán, Ángel. *Memorias: De la batalla contra la tiranía de Trujillo en la República Dominicana y Haití*. Santo Domingo: Editorial Letras de Quisqueya, 1995.
- Oboler, Suzanne. "Hispanics? That's What They Call Us." *The Latino/ a Conmdition: A Critical Reader*. Richard Delgado and Jean Stefancic eds. New York and London: New York UP, 1998. 3-5.
- Perez, Loida Maritza. *Geographies of Home*. New York: Penguin, 1999.
- Romero, Cesar L. *Del duro exilio*. Santo Domingo: Edición del autor, 1989.
- Said, Edward. "Orientalism." *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, New York, 1994, 87-90.
- _____. *Reflection on Exile: and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2000.
- Saidel, Michael. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven and London: Yale UP, 1986.
- Sommer, Doris. *One Master for Another: Populism as Patriarchal in Dominican Novels*. Lanhan, Md.: UP of America, 1983.
- Stern, Steve J. "De la memoria suelta a la emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)." *Memoria para nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Mario Garcés. Santiago: Ediciones LOM, 2000.
- Stinchcomb, Dawn. *The Development of Literary Blanquees in the Dominican Republic*. Gainesville: UP of Florida, 2004.
- Stone, John and Rutledge M. Dennis. *Race and Ethnicity: Comparative and Theoretical Approaches*. Matlin, M.A.: Blackwell Publishers, 2003.
- Tabori, Paul. *Anatomy of Exile: a semantic and historical study*. London: Harrap, 1972.
- Torres-Saillat, Silvio. "The Tribulation of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity." *Callaloo*. 23. 3 (2000): 1086-1111.
- Tucker, Martin ed. *Literary Exile in the Twentieth Century: an analysis and biographical dictionary*. New York: Greenwood P, 1991.
- U.S. Department of Commerce. U.S. Census of the Population, 1990, 5% Public Use Sample, tabulations from the C.U.N.Y. Data Service, New York City, 2005.
- Valerio-Holguín Fernando. "Primitive Border: Cultural Identity and Ethnic Cleansing in the Dominican Republic" *Primitivism and Identity in Latin America: Essay on Art, Literature, and Culture*. Erick Camayd-Freixas and José Eduardo González eds. Trans. Scott Cooper. Tucson: The U of Arizona P, 2000. 75-76.
- Williams, Claudette M. *Charcoal and Cinnamon*. The Politics of Color in Spanish Caribbean Literature, Gainesville: UP of Florida, 2000.

El consumo del cuerpo travesti en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres

por Mary Ann Gossero-Esquilín

La primera novela de Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), considera el tema del consumo de cuerpos travestis dentro del contexto de viajes excéntricos que impelen la trama.¹ De hecho, la novela comienza con el viaje iniciático de Sirena Selena, un adolescente *gay* de quince años cantante de boleros, en ruta hacia República Dominicana. Va acompañado de su agente de negocios, Martha Divine, un transexual entrado en años. Hacia allá se dirigen ya que en Puerto Rico es ilegal el trabajo de menores. Martha, con “sangre de empresaria” (11) quiere conseguir un contrato en los hoteles de la zona turística porque sabe que Sirena va a tener éxito gracias a “la ilusión de su canto. [Y que] se convertiría en la estrella de un show para hoteles de cuatro estrellas. Tendría vestidor y luces y vestuarios confeccionados con las mejores telas que se prestaran para el simulacro” (12). A lo largo de la novela, se establece que el viaje, el consumo y el simulacro de los cuerpos travestis constituyen tres madejas que devanan la trama de Sirena con la del niño Leocadio postulando así la temática transcaribeña de esta novela en donde reinan los travestis presentes y tal vez futuros.² Los personajes generan, a partir de sus excéntricos viajes o el deseo de ellos, una cartografía a través de la cual desean explotar o acceder a la economía de consumo al crear una representación corporal basada en el simulacro. Según Jean Baudrillard, “Las figuras de la ilusión óptica, simulacros sin perspectiva, aparecen de repente con exactitud sideral, como desprovistas del aura del significado y bañándose en un éter vacío. En tanto que puras apariencias, ellas, irónicamente, ofrecen demasiada realidad” (87, mi traducción).³

Nuestro artículo extiende esta temática al Caribe hispano. Sociólogos, tales como Pasi Falk en *The Consuming Body* (1994) y Mimi Sheller en *Consuming the Caribbean: From Arawak to Zombies* (2003), emplean la teoría del consumo. Sus trabajos, al igual que el del antropólogo Mark Padilla, *Caribbean Pleasure Industry: Tourism, Sexuality, and AIDS in the Dominican Republic* (2007), examinan este consumo desde el punto de vista de las ciencias sociales. Falk basa sus interpretaciones en las ideas de Michel Foucault y analiza la transición del ancestral ritual de consumo de alimentos al consumo individualizado de cuerpos en el mundo moderno y de ahí al consumo pornográfico. Sheller, por su lado, se enfoca en el Caribe, pero aclara que su trabajo “explores the myriad ways in which Western European and North American publics have unceasingly consumed the natural environment, commodities, human bodies, and cultures of the Caribbean over the past five hundred years” (3). El consumidor viene de fuera y su énfasis es el Caribe anglófono. Padilla estudia cómo los dominicanos se incorporan al transnacionalismo y al consumo global. Su trabajo versa sobre temas de salud y de masculinidad. Nuestro estudio aborda el tema del consumo del cuerpo travesti dentro del campo literario, en entorno a dos países hispanohablantes y teniendo en cuenta el consumo intra-caribeño. Examina esta región geográfica y lingüística que ha permanecido en la periferia y considera a personajes marginados y consumibles y que luchan por no ser consumidos.

Los personajes de la novela representan varios aspectos de esta economía basada en el consumo de simulacros ya que ellos viajan de diferentes puntos geográficos y pertenecen a diferentes clases sociales, económicas, raciales y políticas, además de ofrecer variantes de sexualidades masculinas. Este trabajo comienza con el análisis de la pareja más joven, la de Leocadio y Migueles, porque son, hasta cierto punto, la otra cara menos estudiada de la moneda precisamente porque representan a los caribeños consumidos por otros caribeños, tema al que, como ya hemos aclarado, no se le ha prestado la importancia crítica que merece. Estos personajes se encuentran del lado “oscuro” del glamoroso espejo de Sirena y

llegan a cruzarse a lo largo de la trama reflejando así las similitudes y las diferencias entre ellos. Leocadio, el personaje más joven de la novela [según su madre “ya tiene los trece cumplidos, casi catorce” (76)], sirve de ejemplo putativo de un travesti en potencia pero, mulato y pobre. La novela permite esta lectura cuando nos presenta a tres personajes: Leocadio, su madre y su hermana Yesenia en la playa de Boca Chica. El joven no tiene los medios económicos para efectuar los cambios necesarios para presentarse como objeto de consumo a la manera de Sirena.

Leocadio se da cuenta de su marcada “diferencia” en el capítulo VIII. El texto señala que: “Yesenia se le parecía en cantidad. También tenía la piel amarilla y el pelo encrespado, color miel. Pero en sus rasgos había algo duro, quizás en el mentón de la quijada, o en las cejas, algo que provocaba que Leocadio la mirara largamente, como si fuera él quien debiera tener esos rasgos y ella los suyos, como si las caras de ambos hermanos estuvieran equivocadas de cuerpo” (54). La sexualidad de los niños está atrapada en el cuerpo del género opuesto. Para niños mulatos y pobres resulta difícil alterar esta situación. Para Leocadio, el obtener dinero para adquirir objetos que le confieran un mejor estatus se vuelve una obsesión que lo hace entrar de lleno en el mundo de consumo hotelero. Aprende desde temprano que ser el consumidor imparte respeto, pero en su situación hay que jugar con el simulacro y dejarse consumir.

Al final de sus meditaciones, Leocadio ve algo inesperado, un simulacro que lo atrae y

caminó hacia aquella aparición [Sirena Selena] y la miró con una curiosidad que no podía disimular. Era un muchacho que parecía una nena, igual que él, igual que su hermana, pero con la piel color canela claro, el pelo muy oscuro y las cejas depiladas. El muchacho le devolvió la mirada con un hastío hostil. Pero después el chico le regaló una sonrisa. Leocadio también le sonrió. Hasta se atrevió a saludarlo tímidamente con la mano... (57)

El lector ya conoce la capacidad transformativa de Sirena, sus enormes deseos adquisitivos y su lucha por evitar la prostitución (ser consumido). Ver a Leocadio es ver el retrato de su vida anterior marcada por abusos sexuales, antes de conocer a Martha Divine y aprender a cuidar su cuerpo y su voz. Sirena, a sus quince años y en plan de negocios, cultiva su figura enigmática; se entrega al simulacro del espectáculo como una elegante cantante de boleros que explota el deseo y la curiosidad de otros pero desde un escenario artístico y no más a través de actos sexuales consumeristas en la calle. Por eso, la reacción inicial es hostil. Sin embargo, Sirena sonríe y es posible porque según Jossianna Arroyo, “el acercarse sinuosamente a ese ‘otro’ que es tan parecido produce un tipo de ciudadanía [transculturalmente afro-caribeña] que no se define a partir de los límites fijos o cerrados de la nación” (49). Y como lo señalan otros críticos (Arroyo, Bourasseau Álvarez, Cruz-Malavé, De Maesneer, Van Haesendonck, Muñoz, Rodríguez Jiménez, entre otros), la figura del travesti y su búsqueda de identidad resumen las tensiones políticas y económicas del Caribe posmoderno.

De forma paralela, la novela alude al deseo que Leocadio genera en “aquellos hombres. Él no sabía cómo lo hallaban, cómo le seguían los pasos por todas partes, cómo identificaban algo en él que los hacía relamerse las carnes y les llenaba los ojos de picardía” (56). Es por ello que su madre lo lleva a la casa de doña Adelina, quien recoge a niños de la calle que se las buscan “haciendo porquerías” (123), pero que a ésta no le importa porque ella, “si desde chiquita había sido muy machera, que lo fueran otros... Hay gente que nace así. ¿Qué tiene de malo seguir la natural inclinación con que se vino al mundo?” (123). Además eventualmente aceptaría que los niños trajeran a algún cliente, usualmente un “señor mayor, extranjero” (126) a la casa y con ello los dólares necesarios para cubrir los gastos de la casona. Es allí donde Leocadio conoce a Migueles que según doña Adelina es el “que más se le parece” en “eso que no tiene nombre, no” (158). Migueles acepta la realidad de la sociedad de consumo que lo lleva a “travestir” deseos o inclinaciones

sexuales para sobrevivir en un país pobre. Ofrece su cuerpo al consumo del mejor postor extranjero. Doña Adelina intuye que Leocadio es diferente. Ella es una especie de gerente sin el glamour ni los afeites de una Martha Divine. Ambas ayudan a jóvenes que comienzan sus carreras prostituyéndose. Ambas reconocen que con ellos pueden ganar dinero y también están conscientes de los peligros que acechan a los que no son como los otros. La gerente puertorriqueña posee medios que la pobre doña Adelina ni sueña con obtener desde su pobreza. Se van así estableciendo vínculos entre las historias de los dos adolescentes.

En el capítulo XXIX, el lector aprende que Migueles trabaja en un hotel, pero que doña Adelina pretende no saber lo que él hace allí: sólo que trae dinero. Para comprender mejor lo que hace Migueles, la novela introduce a un turista canadiense que se hospeda en el Hotel Colón. Para el turista canadiense, el Caribe es el destino casi edénico de un viajero *gay* primermundista ávido de consumir a buen precio lo que estereotípicamente se “ha vendido” por siglos: el paisaje (playa, sol y arena), los productos agrícolas (ron, tabaco y café) y, por último, al “otro,” al subalterno no necesariamente homosexual pero sí “sexótico.” Según Sheller, “the objectification of Caribbean working bodies in the gaze (and writing) of Anglo-American tourist/consumers, connect[s] these practices over the course of the twentieth century to contemporary forms of sex tourism” (157). Además, señala que “through the ingestion of embodied commodities (such as slaves, scenic labourers, service workers, and sex workers), apparent ‘intimacy’ operates not as a relation of responsibility toward others, but as an unethical relation of violent domination” (173). Ese turista de clase media viaja al Caribe en busca de su merecida recompensa: devorar al nativo porque puede “comprarlo” a precio módico. Como nos explica Mark Padilla:

the frequent social and sexual interactions that occur in the Dominican Republic between locals (both queer and straight) and foreigners are emblematic of the Dominican Republic’s escalating economic dependence on the tourism industry ... it is evident that a significant portion of foreign gay tourists come to the Dominican Republic in order to interact socially and sexually with local men, and often are quite informed about the active sex tourism industry when they arrive. (31)

El canadiense, sin nombre, habla en primera persona y en inglés en el capítulo XXXV y durante su viaje “excéntrico” busca escaparse de su rutina a través del consumo y disfrute de cuerpos “sexóticos.” Al ofrecer esta perspectiva en inglés, se enfatizan dos aspectos. El primero es el distanciado, material y craso del consumo basado en una dominación violenta y falta de ética por parte de la figura extranjera con poder económico adquisitivo. El segundo, es la realidad de la globalización en la industria turística del Caribe hispano en la cual la lingua franca es el inglés.⁴ Por su parte, al turista promedio *gay* de Canadá no le interesan ni la historia ni la situación de penuria en República Dominicana ni la homofobia caribeña a pesar de haber sufrido en carne propia el discrimen a causa de su orientación sexual. La presentación de su obsesión por lo material a buen precio está muy marcada al aludir a lo que le costaría ese consumo en otros lugares exóticos. Por ejemplo, de Ibiza señala que “Europe has gotten so expensive” (191) o de Australia que “the ticket alone can cost more than two thousand dollars” (191). Y al hacer referencia a su visita a República Dominicana, mayormente alude a condiciones de nivel subestándar: el hotel no tiene piscina, la electricidad se va, la infraestructura no funciona. Sin embargo, está dispuesto a aceptar estas condiciones muy por debajo de sus expectativas, puesto que los “boys” que el dueño del hotel encuentra, tienen cuerpos achocolatados increíbles cuya infraestructura no les falla aludiendo al tamaño “queen” de sus penes. No duda en recordarle a su interlocutor (otro *gay* de vacaciones en otro hotel) que el consumo tiene que hacerse sin tiempo que perder porque:

You are here on vacation. For a week or two. You don't have time to play hide-and-seek with the local queens. No honey, I did not come here to play the spy nor to give free psychiatric counseling to my Caribbean sisters in distress. Done that, been there, without having to pay airfare. That is no way to spend a vacation. As if you don't have enough emotional complications waiting at home. I came here to have my moment in the sun! And to play with the boys... (191)

De jugar él sabe porque ésta es su segunda estadía en el Hotel Colón. A pesar de entender lo que se sufre por ser *gay*, él es ante todo un consumidor primermundista de cuerpos homosexuales.

Hace notar que el dueño del hotel, Stan, es un europeo. Éste se especializa en la industria de comercio homosexual y le prohíbe a los chamacos locales que cumplen otras funciones en el hotel que entren a la barra del mismo. Ese sacrosanto centro de consumo de alcohol y de cuerpos “era exclusivo de los meseros. Ese clan selecto estaba compuesto por hombres jóvenes como Migueles, fuertes y anchos, como Migueles, que ya tenían calle mundo, sabían fumar, emborracharse, comprarse su propia ropa y hasta conducir” (222). Se limita a aquellos que tienen un cuerpo seductor y una presencia apta para consumo de los turistas en busca del hombre caribeño exótico con, para citar al canadiense, “pretty chocolate skin, incredible bodies” (192). Al considerarse la tradición cartográfica a la que pertenece este canadiense, es claro que su ruta es más conocida porque ha sido documentada por miles de viajeros que le han precedido.⁵ Su interés es ahorrar dinero y explotar al nativo y para ello no necesita tantos simulacros: el Caribe y el exotismo que evoca, son suficientes para excitarlo y llevarlo a derrochar su dinero y su energía sexual. El simulacro más elaborado, como el de Sirena, es para atraer al consumidor dominicano de clase acomodada.

En el capítulo siguiente conocemos más a fondo la relación que se establece entre Leocadio, el leoncito (en oposición a la Sirena, animal mítico), y Migueles quien desde el principio lo trata como a un adulto “con respeto, y lo aconsejaba como un hermano menor” (197). El león comienza a despertarse porque Migueles confía en él detalles sobre su trabajo en el hotel e insiste en que “todo trabajo es honrado, siempre y cuando no le haga daño a nadie” (197). Su sueño es reunir suficiente dinero para irse a Puerto Rico a ganar más aún. Es el viaje a la inversa de Selena y Martha. Claro que los trabajos difieren. Migueles apunta al duro trabajo que realizan los inmigrantes dominicanos como, por ejemplo, el de la construcción. Migueles es un experto en marcas y guarda su dinero para realizar ese viaje y poder adquirir un “carrazo” (196) como el “Cutlass Supreme de lujo” (198) que se compró su primo tras sólo cuatro años en Puerto Rico. Gracias a su trabajo en el hotel “intercalaba frasesitas en inglés, en alemán o en italiano ... [y le describía los clientes a Leocadio y] la marca de ropa que usaban, los tragos que se servían en la barra, cómo lo trataban” (199). La descripción de Migueles señala la diferencia entre los turistas europeos y los gringos. Le regala a Leocadio una pulserita de oro que un turista italiano de Nueva York le había regalado: “Los europeos son mejores que los gringos. Saben respetar a los hombres y no se ponen con eso de querer besar a uno, ni cogerle la mano en público. Hacen lo suyo si acaso y ya. Pero al fin y a la postre, todos ellos se parecen. Les encantan los dominicanos. Vienen para acá solo a eso. Hasta regalan las mismas boberías” (201).

El capítulo concluye con el sueño consumerista *par excellence* de Leocadio, un jovencito pobre y del cual han querido abusar los hombres. Para Leocadio, es importante también estar en control si se quiere asumir su sexualidad y ello significa ganar mucho dinero. En República Dominicana un niño como él (a quien las leyes no protegen como en los EE.UU.) puede trabajar en el hotel en cualquier trabajo. Él acepta el trabajo en la cocina con tal de acercarse al mundo de los turistas: “ese mundo, tan nuevo, tan mágico” (202) y se podría añadir lleno de simulacros que puede utilizar para su propio beneficio.

El único lugar vedado es la barra en el segundo piso—no por la edad, sino porque se tiene que obtener la aprobación y la confianza de Stan, quien protege así a sus ricos clientes dominicanos. Para Leocadio, este lugar se vuelve una obsesión por ser “diferente” (248) y zona de consumo de alcohol y música americana [“no tocan bachatas ni merengues ni nada de eso” (248-49)] por parte de “todos los huéspedes” (223). Una vez que Leocadio comienza a trabajar, Migueles lo llama León (248) y por fin lo lleva a la “barra.” La barra es puro simulacro con sus lucecitas, sus reflectores y su “bola de cristales de fantasía” (250). Aparenta ser una barra como todas las otras y Migueles así lo había afirmado, pero en ésta los papeles cambian, se adoptan roles diferentes y Leocadio lo intuye en el instante en que sus pies cruzan el umbral de la puerta. En ese momento, “jugó al cantinero con Migueles, que de paso le pidió que le sirviera una copita de Brugal” (250). Leocadio finalmente entra a un lugar en donde se siente tan cómodo que comienza a jugar un papel diferente con gran naturalidad y sin tener miedo de Stan. Se siente bien en su piel al transgredir tabúes. Decide entonces encarar otro: saber si es verdad que los hombres bailan juntos y nadie los mira mal y cómo es eso de bailar. Migueles, valentonado por su osadía y el alcohol, le responde que “todos andan en lo mismo” y que nadie los va a mirar mal. Se reflejan, súbitamente, las tendencias sexuales de estos personajes. Migueles lo toma de la mano y empiezan a bailar. Leocadio, para quien es su primera vez, “puso cara de señorita tímida, batió pestañas y bailó con Migueles en aquella pista llena de brillo y de lucecitas que prendían y apagaban” (251). Pero como con Sirena y sus juegos con Hugo Graubel III quien cree que domina, Leocadio se deja llevar para ser realmente quien toma las riendas de la situación basada en simulacros: “los reflejos de las luces sobre los cristales de las paredes. El piso entero estaba cubierto por reflejos de luciérnagas bailarinas que los envolvían a los dos” (251). Al tratar de comprender el concepto de quién dirige (si se basa en el tamaño o la fuerza—porque ya no es ni por raza ni clase social), Migueles le explica que “el hombre es el que dirige, [el que es más hombre], el que decide. El otro es la mujer” (252). Este comentario también ilumina la relación que existe entre Sirena y Hugo, la otra pareja que ocupa el texto y en donde tal parece que Hugo con su fortuna es quien dirige, pero se revela que el simulacro y el canto de la sirena son los que manipulan el desarrollo de esa relación. En el caso de Migueles y Leocadio, dadas sus situaciones sociales, económicas y raciales, esta división no va a parecer evidente de inmediato, pero sí existe en la mente de Migueles. El capítulo XLVIII ofrece las reflexiones de Leocadio sobre lo difícil que es determinar quién dirige a quién y cuándo. Es relativo a la situación, pero para los efectos del consumo el siguiente comentario es muy revelador y que, como hemos señalado, ilumina la relación entre Sirena y Hugo: “¿Y si el más listo no es el más forzado, y si quien dirige no es el que tiene los cheles, sino quien los consigue siendo el más listo?” (259). El *trompe-l'œil*, las ilusiones ópticas—el vestirse de mujer o pasarse por mujer—ayudan a los subalternos, Sirena y Leocadio, a conquistar o subyugar a quienes usualmente los dominarían.

Es en este espacio espectacular y especular y sin fieras que un Leocadio puede ser un león y esperar que lo traten como a un “hombre,” o sea, el que lleva las riendas y al que respetan. Quien logra resumirlo y entenderlo es Martha, con su años de experiencia al verlos bailar en la barra ya en camino al aeropuerto. Describe a Migueles con piel achocolatada (como le gustan al canadiense) y al otro como a un felino: “amarillo como un gato, con los ojos grises” (260). Además indica que ese muchachito es fuerte y no lo sabe y “se lo va a comer [al grande] de un bocado” (260). Así lo presintió con Sirena cuando la conoció. Empresaria al fin, tiene planes para su futuro regreso a la isla vecina: “Le encantaría volver a ver al chamaquito cuando regrese a la República Dominicana con su entourage. Tiene algo ese nenito, tiene algo. Igualito a lo que tenía Sirena. Quién sabe. La vida da muchas vueltas” (262). Martha, quien también es reina del simulacro, entiende mejor que nadie el papel que juega el crear ilusiones que lleven al consumo de cuerpos y a ganancias económicas. Sabe que hay quienes consumen porque tienen dinero. Otros pretenden que se

dejan consumir porque tienen la capacidad y saben aprovechar los deseos de aquellos que tienen el dinero y los bienes para consumir cuerpos travestis o con potencial de serlo dentro de los límites de la sexualidad de la sociedad dominicana. Como lo señala la voz narrativa en el último capítulo: “el secreto del éxito estriba en el ensayo” (266): hay que practicar el papel que se quiere representar y aprenderlo como si fuera el de una ficción que se arma, y en el que el dinero juega un rol necesario para que el consumo en exceso fluya.

Miguel quiere emigrar a Puerto Rico y para él la prostitución es, por el momento, un trabajo más que paga mejor que el de mesero.⁶ La trama de la novela concluye con esta escena importante del baile en la barra, pero sugiere que dada la situación económica y social, ellos van a continuar mejorando sus técnicas para reunir dinero para abandonar la isla y conseguir cada cual las metas de sus sueños consumeristas. El lector asiste al posible “despertar” de la sexualidad de jóvenes dominicanos y su deseo de que los respeten. Se prestan así al simulacro sexual y se dejan consumir para adquirir bienes que les permitan salir de la isla. No hay conclusiones definitivas, pero sí varias rutas posibles, como lo demuestran, desde la otra isla vecina, Sirena y Martha. Para Miguel, Puerto Rico sería la próxima parada en ruta hacia su idea del paraíso de los consumidores.

Sirena busca su paraíso en el confort del primer mundo y no en el simulacro del perdido edén que no es la playa dominicana (que en el texto está sucia, llena de basura y excrementos) a la que acude el canadiense porque es un espacio de estadía temporal para consumir cuerpos a precios módicos. Sirena desea los bienes materiales que aseguran el bienestar y todo lo que se necesita para ser glamorosa y satisfacer todos sus deseos que son de no dejarse consumir sexual sino artísticamente. El lujo sería el artificio que al fin y al cabo la seduciría pero no el sentirse amada o deseada por un “Cliente” rico de República Dominicana, un país pobre. Ella conoce muy bien las tácticas de los consumidores y su inconstancia pero desconoce la historia del país vecino. Es ésta la historia que nos presentan Leocadio, Miguel y doña Adelina y que complementa la de Sirena y Graubel, y que recuerda el pasado de explotación de seres en el Caribe en general pero visto a través de ejemplos dominicanos. La explotación continúa:

No sabía ella [Sirena] que había millonarios así en la República Dominicana. En las noticias solo se hablaba de dominicanos fugados en yola, carcomidos por la sal, o despezcuezados [sic] por los tiburones, flotando pansa arriba por el estrecho de la Mona. No sabía ella de los acres y acres de azúcar que habían pagado por la humilde estancia de su anfitrión. No sabía de los haitianos tirados a las calderas para lograr la consistencia perfecta del melao de caña; desconocía de los líderes campesinos desmenuzados por cañaverales de San Pedro de Macorís, adobando la tierra roja robada al mar, ni de los cocolos suculentos que siempre le sirvieron de entremés a los nenitos hambrientos de la familia Graubel. (109-10)

Su primer viaje fuera de su isla la lleva a darse cuenta de que el consumo de cuerpos en el Caribe no ha sido sólo por parte de los conquistadores o de los turistas, sino por el propio nativo que imita esos modelos de consumo y se alimenta de sus compatriotas más pobres o más negros.

El caso de Graubel es importante en este estudio de consumo de cuerpos caribeños ya que es un riquísimo hombre de negocios dominicano casado para cumplir con los dictámenes de una sociedad tradicionalmente machista y homofóbica y así disimular su homosexualidad. La hoja de ruta de Hugo Graubel, el gran consumidor “nativo” devorador de “otros nativos,” nos lleva a navegar a través de su consumo de prostitutas, una esposa virgen a quien “compra” y bugarrones locales porque anda en pos de un ser/objeto único. En su caso, el costo no es un obstáculo, pero sí sus propios deseos de seguir siendo un hombre para “amar” a un glamoroso y joven travesti como se ama a una mujer, al dejarse penetrar/consumir por él. El simulacro que crea Sirena se presta para tal transacción. El

juego de seducción de Graubel se basa en deslumbrar a su presa con dinero y regalos lujosos. Jean Baudrillard en su estudio *De la séduction* (1979) sugiere que

La ilusión óptica [*le trompe-l'oeil*] no trata de confundirse con lo real. Se trata de producir un simulacro en plena conciencia del juego y del artificio—imitando la tercera dimensión, de esparcir la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión—imitando y sobrepasando el efecto de lo real, de esparcir una duda radical sobre el principio de la realidad.

Renuncia de lo real *a través del exceso mismo de las apariencias de lo real.*
(90, mi traducción, énfasis en el original)⁷

Por lo tanto, Graubel le ofrece a Sirena la ilusión de una casa de familia “bien” rodeada por las apariencias de un matrimonio estable que provee un escenario lleno de lujos para que Sirena pueda llevar a cabo su *performance*. Sirena se ve obligada “a afinar su rutina para contrarrestar el embrujo de aquella casa y sus enjambres” (109). A ella, como gran ilusionista, le sienta bien ese glamour, pero entiende que sobrepasa la realidad y se aplica con más ahínco a producir una femineidad más allá de la femineidad de una Solange (quien como su nombre lo indica es un ángel solo, es decir, un ser desexualizado, cuyo marido ya no le hace caso).⁸ De acuerdo con el estudio de Debra A. Castillo, para Solange, “the drag diva who sings boleros is her abject and ideal counterpart...Sirena is the most dangerous of all possible rivals for her husband’s affection, a perfect and fabulous and monstrous presence who can easily out-woman Solange woman-to-woman, precisely because she is not a woman at all” (19). Ambas lo saben y de ahí surge la animosidad.

Así, la historia de Graubel se hilvana a la de Sirena cuyo nombre es el anagrama de “reinas,” y a la cual, en efecto, se le podría decir: “Sirena reinas sobre el artificio y el simulacro.” Para Graubel, consumidor dominicano con grandes medios económicos, el concepto de lo exótico es diferente al del canadiense. Sirena encarna el “exceso mismo de las apariencias de lo real” dentro del escenario que es la mansión Graubel. Ella es el simulacro ideal porque como travesti sabe apropiarse hasta más allá de la perfección de los elementos de la femineidad. Graubel le hace eco porque como hombre “tapa’o”⁹ ha querido representar a la perfección los elementos de la masculinidad. La mansión Graubel, con su exceso de apariencias de lo real, funciona para Sirena como la barra de Stan lo hace para Leocadio. El escenario y la presencia o ausencia de público se relacionan a la clase social y al momento en la historia en que los personajes se hallan frente a su sexualidad (si el inicio de una toma de conciencia o la realización del potencial para explotar a otros gracias a esa sexualidad).

Hugo irrumpe en la novela cuando viene a escuchar el demo-show junto al señor Contreras, el administrador del hotel con quien Martha busca negociar un contrato. Éste (Contreras) “venía con otro [señorón], impecable, vestido con traje de hilo blanco y un tenue anillo de oro brillando en su dedo de casado. Se le olían a leguas la alcurnia y la clase” (50). A partir de ese momento comienza el juego de la seducción a través de grandes despliegues de dinero, lujos y extravagancias por parte de Graubel y de misterio, esquivos y paucidad en el discurso por parte de Sirena. Es seguro que Contreras, quien conoce el secreto a voces de las preferencias sexuales de su jefe, no quiere que éste pierda la oportunidad de conocer esa “ilusión” (51). Lo que termina atrayendo a Graubel es el simulacro tan bien presentado del joven quinceañero. Lo obsesiona la idea de conseguirlo, poseerlo como a un objeto más entre los muchos que ya tiene, de develar su secreto ya que en su país, de ordinario, no es posible darse un lujo parecido porque como nos lo señala el canadiense dos veces: “It must be so tough to be gay in this country” (192). Al examinar detenidamente los encuentros entre Hugo y Sirena vemos que a aquél no le interesa saber nada del pasado de Sirena, sólo le interesa satisfacer sus ansias de consumo de un ser mitológico que no sabe si es mujer, ave o pez. La historia de “Junior,” como la abuela

llamaba a Sirena, incluye la orfandad, la drogadicción y la violación anal. La Sirena que conoce Hugo es el simulacro creado por Martha y es a este sirenito que quiere devorar. Pero Sirena “notó la curiosidad del invitado. [Y] sin proponérselo Hugo Graubel le daba el pretexto para montar su personaje” (50). Todo es apariencia y simulacro.

Cuando Hugo reconoce a Sirena en la popular playa de Boca Chica—el mismo día en que Leocadio la ve—decide obtenerla a cualquier precio y a través de unos bugarrones le hace llegar la invitación/contrato de cantar en su casa para supuestamente entretener a inversionistas por \$375. Sirena acepta porque lo ve como el principio de su propia empresa sin tener que compartir el dinero con Martha para irse a Nueva York, el destino añorado. El texto alude al hastío de la vida que lleva Hugo: vive en Juan Dolio, el barrio de los ricos, viaja en un Mercedes y tiene teléfono celular. Es un exitoso hombre de negocios, todos heredados de su padre, pero aburrido de no tener a quién amar a pesar de su dinero: “Los juegos comerciales con los gobernantes de turno no le despertaban el ánimo, ni los viajes de compras a Miami o a Nueva York, ni la vida disipada, ni la subida o bajada de sus acciones en la bolsa internacional de valores” (60). Ahora lo que compra es tiempo para consumir a Sirena y dar rienda suelta a las fantasías de su sexualidad reprimida.

El capítulo IX concluye con esta visión del consumidor Graubel: “No sabía a ciencia cierta qué era lo que quería de Selena, o para Selena o con Selena. De lo que sí no había duda era que la quería tener cerca, a su lado, costara lo que costara” (62). Éstas son en efecto palabras muy reveladoras del deseo de consumir algo tan diferente, tan único que sólo alguien con mucho dinero puede costárselo. Sirena juega a seducir no por desear a Hugo sino el dinero que le servirá para su viaje que la alejaría de su centro caribeño y la incorporaría al transnacionalismo global de la inmigración. El juego de los simulacros ayuda a que tras muchos espejos y apariencias estos dos seres guiados por deseos materiales piensen que van a lograr cada cual lo que desea. Hugo termina “amando” a Sirena como a una mujer al dejarse penetrar y ella sale con dinero, regalos y objetos robados y sin dejarse atrapar por las redes de la conveniencia.

Sirena, a parte de querer tener los medios económicos para consumir, llega a esta situación en la que medita lo siguiente porque no quiere caer en la trampa de seducción que le ha tendido Hugo: “tendría que deshacerse de quien es ella en realidad, de quien tanto trabajo le ha costado ser. ¿Y si se vuelca hacia afuera y no regresa? ¿Quién sería ella entonces?” (256). El diseño de su cartografía se perdería si no continúa sus transformaciones y sus simulacros. Ella no pierde de vista su objetivo consumerista: no permanecer al margen de la economía de consumo mundial. Tiene que salir de Puerto Rico y luego del Caribe y esos viajes excéntricos deben servir para posicionarla en el mapa mundi de la globalización y rescatarla de la subalternidad periférica en la que se encuentra por ser mulato, menor, huérfano y travesti. No puede “volcarse hacia fuera” a pesar de parecer estar a punto de tener mucho capital en mano (Hugo), porque esto significaría limitarse al deseo de posesión de un solo hombre que quiere ser quien posee y que también podría cansarse de los juegos del simulacro.

Desde que llega a República Dominicana y como buena discípula de Martha, Sirena sabe que sólo necesita “un poco de talento y espesa sangre de empresaria” (44). Además reconoce hasta dónde dejarse preparar para el consumo ya que su transformación es casi un desdoblamiento porque “no le gustaba mirarse a la Selena su cara y cuellos colorado hasta el escote por aquella cataplasma en fundamento. [Porque] parecía un payaso, una mentira ridícula que la negaba doblemente” (45), aunque entiende que es el precio a pagar para obtener el dinero que la lleve a Nueva York y a su promesa de glamour. Martha le ha inculcado a Sirena que el viaje a República Dominicana es el boleto para ambas obtener lo que desean porque los turistas adinerados

en sus respectivos países no irían ni borrachos a ver un show de locas, pero perdidos en los arrumacos salitrosos de una isla del Caribe, ron en vena, piel chamuscada por otras temperaturas, cualquier novedad incita al relajamiento de la voluntad.... Sirena, sería la perfecta personificación de lo que ellos vinieron a buscar a estas coordenadas. Lujuria, misterio, tentación, oferta completa envuelta en una tonada amorosa de bolero y en el cuerpiño destelleante de un travesti adolescente. (120)

Para Sirena queda claro que el espectáculo para inversionistas fue, por parte de Hugo, un simple pretexto, muy caro, para conquistarla y poseerla. Sabe que es un producto desechable porque se ve reflejada en la mujer de Graubel, Solange, cuya pena y cuyo arribismo entiende perfectamente. Ve cómo lo que atrae a Hugo es el deseo de poseer un misterio, pero que luego al ser develado pierde su encanto.¹⁰

Después de cantar en casa de Hugo, Sirena se retira al hotel, sabiendo que “debía dar su caminata, según su plan” (217) porque sabe que él la vendrá a buscar y nuevamente ostentará su riqueza. En efecto, él “sacó del bolsillo una cigarrera dorada” (217). Hugo logra desvestirlo y llegar a “una verga succulenta, ancha como un reptil de agua, ancha y espesa” (220), el tan deseado objeto de consumo y el misterio de Sirena. El capítulo termina ya ensayado en la mente de Sirena quien desea que todo sea un espectáculo bello, como debe ser lo perfectamente consumible. Es no conseguir cantar un bolero apropiado lo único que le falla. Dos días más tarde, cubierta de regalos de Hugo (“un vestido blanco que Hugo le había comprado en la boutique del Talanquera y unas sandalias de cuero, de taco bajo...pulsera de perlas” [234]), medita en por qué no pudo recordar aquel bolero. “Ese Cliente le había trastocado las pautas de su acostumbrado plan, y a ella cada vez se le hacía más difícil mantenerse envuelta en la ilusión de amor y entrega [al juego al que está acostumbrada] que hasta entonces la había protegido” (234). En su mente, Graubel debe continuar como un Cliente (con “C” mayúscula). Así también lo propone Elena Graullevira quien afirma que “la clara comprensión de la trampa que significa para ella [Sirena] creer en los amores que recrea en su escenificación artística, la defienden de la ideología boleril. Ella vende esa ideología, pero ni la vive ni la desea” (246). El propio Graubel entiende que el satisfacer sus deseos sexuales y los negocios son transacciones que se tienen que comprar como lo ha hecho con prostitutas, bugarrones, Solange y ahora Sirena. Para Sirena es imprescindible también el calcular con la mente fría y mantener distancias y no establecer una relación porque entonces no podría continuar sus planes de negocios (237).

Sirena piensa que

a ese rico, yo le puedo sacar el dinero que quiera. Suficiente para pagarme mi carrera y solita sin necesidad de representantes de mentira. Él tiene influencias y contactos. Y me los regala, con tal de que lo deje tocarme una vez más. Tanto por tan poca cosa... Sé que quiere que me enamore de él. Pero qué me voy a enamorar de él, si no lo conozco. Amo el lujo que lo rodea, su bolsillo siempre lleno de billetes, amo el olor de esos billetes, y la ruta que me enseñan, yo sentadita en el asiento conductor y los billetes llevándome a las mismísimas cimas del paraíso. (235)

Pero para Sirena, ese paraíso no está en las islas del Caribe, sino en otra gran isla, la de Manhattan, la meca del consumerismo primermundista. Ése es el punto geográfico a donde la llevan su brújula económica y su deseo de tener éxito como travesti con talento. Sirena perfecciona el simulacro gracias a su mentora, Martha y le saca mucha ganancia a su encuentro con Hugo. Leocadio, el león, aprovecha las lecciones de Migueles y va en camino a una toma de conciencia que Martha adivina antes que él. Ambos personajes, arropados por la mitología de sus respectivos animales, no cesarán en su empeño de conquistar: la sirena con su canto embrujador y un cuerpo que no se sabe qué o quién es y el león por la fuerza y

decisión al bailar. Conscientes del artificio del simulacro, lo utilizarán para atraer consumidores ávidos de dejarse llevar por lo que aparenta ser real y pagar por ello. Iker González-Allende explica que el travestismo o el aspecto femenino de Sirena y de Leocadio “se convierte en una herramienta para reterritorializar los espacios de poder económico y sexual, en una especie de señuelo para engañar a la sociedad heteronormativa y conquistar el ámbito de la autoridad y el dominio” (54).

Estos personajes realizan o quieren realizar excéntricos viajes de consumo por ese Caribe edénico para el primer mundo y de simulacros para los que habitan en él. En esta novela, el desenfrenado deseo de consumir cuerpos de “otros” lleva a la conclusión de que el resultado es una entropía como condición indeludible de semejante hoja de ruta cartográfica marcada por la dependencia económica y el prejuicio racial.

Florida Atlantic University

Notas

¹Aprovechamos la doble definición del adjetivo “excéntrico” que provee el diccionario de la RAE: “De carácter raro, extravagante. Ú.t.c.s. || 2. *Geom.* Que está fuera del centro, o que tiene un centro diferente” (656).

²El trabajo de Anselmo Peres Alós y Andrea Crisitiane Kahmann ofrece el análisis de Martha y de Sirena a través del estudio del *continuum* sexo-género-deseo del cual se determina que Martha “opera socialmente de acuerdo con la lógica heteronormativa” (n. pág.) y por eso puede intuir los futuros deseos entre Migueles y Leocadio al final de la novela.

³El texto en francés lee lo siguiente: “Simulacres sans perspective, les figures du trompe-l’œil apparaissent soudain, dans une exactitude sidérale, comme dénuées de l’aura du sens et baignant dans un éther vide. Apparences pures, elles ont l’ironie de trop de réalité” (87).

⁴Para mayor información sobre el turismo en el Caribe hispano hoy día, consultar el estudio de Evan R. Ward, *Packaged Vacations: Tourism Development in the Spanish Caribbean* (2008).

⁵Entre los trabajos más notables que han estudiado estos viajes de explotación, pero que no se centran en el Caribe hispano *per se*, se encuentran los siguientes: Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992) y Richard H. Grove, *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism, 1600-1860* (1995). Otros estudiosos del consumo del Caribe se enfocan en la explotación del medioambiente o del trabajo de los esclavos. Éstos incluyen el de David Watts, *The West Indies: Patterns of Development, Culture and Environmental Change since 1492* (1987) y el editado por Robert S. Anderson, Richard Grove y Karis Hiebert, *Islands, Forests and Gardens in the Caribbean: Conservation and Conflict in Environmental History* (2006). Ninguno examina la explotación del homosexual caribeño por otro homosexual caribeño.

⁶El reciente estudio del antropólogo Steven Gregory, *The Devil Behind the Mirror: Globalization and Politics in the Dominican Republic* (2007) examina a fondo esa industria sexual, pero su trabajo ofrece mayormente una perspectiva del papel que juega la masculinidad heteronormativa.

⁷El original dice: “Dans le trompe-l’œil, il ne s’agit pas de se confondre avec le réel, il s’agit de produire un simulacre en pleine conscience du jeu et de l’artifice—en mimant la troisième dimension, de jeter le doute sur la réalité de cette troisième dimension—en mimant et en outrepassant l’effet de réel, de jeter un doute radical sur le principe de réalité.

Dessaisissement du réel à travers l’excès même des apparences du réel” (90).

⁸Kristian Van Haesendock aclara la diferencia entre “feminidad” y “femineidad,” al explicar que el primero tiene un significado patológico según el diccionario de la REA (“estado anormal del varón en que aparecen uno o varios caracteres sexuales femeninos”). (“La agónica levedad del ser travesti,” nota 18, página 87).

⁹Hemos adoptado el término que propone Mark Padilla ya que Hugo no se prostituye pero sí esconde su orientación sexual: “the term *tapa’o* (literally “covered”) is a common descriptor used by gay-identified Dominican men to refer to the male sex workers . . . who are increasingly considered

“closeted” or “repressed”—an opinion . . . which reflects the growing influence of global gay politics in the Dominican Republic” (nota 9, página 229).

¹⁰El matrimonio con la “blanquísima” (145) Solange cuando ésta tenía 15 ó 16 años (el texto da ambas edades) fue un intercambio comercial conveniente ya que el padre alcohólico de la joven había perdido todo su dinero y para Hugo ella era perfecta pues “no era aún una mujer” (162). Los primeros seis meses de casados, no tuvieron relaciones vaginales sino que Hugo sólo le lamía su “lechita” (que también se entendería como el semen). Luego de tener relaciones vaginales, Hugo se desencanta y regresa a la búsqueda de alguien a quien amar.

Obras citadas

- Anderson, Robert S., Richard Grove y Karis Hiebert, eds. *Islands, Forests, and Gardens in the Caribbean: Conservation and Conflict in Environmental History*. Oxford: Macmillan, 2006. Impreso.
- Arroyo, Jossianna. “Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*.” *Centro* 15.2 (2003): 39-51. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *De la séduction*. París: Éditions Galilée, 1979. Impreso.
- Bourasseau Álvarez, Ana Isabel. “Aplasta el último zumbido del patriarcado.” *Hispania* 84.4 (2001): 785-93. Impreso.
- Castillo, Debra. “She Sings Boleros: Santos-Febres’ *Sirena Selena*.” *Latin American Literary Review* 29.57 (2001): 13-25. Impreso.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. “Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature.” *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith. Durham: Duke UP, 1995. 137-67. Impreso.
- De Maesneer, Rita. “Los caminos torcidos en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres.” *Revista de estudios hispánicos* 38.3 (2004): 535-53. Impreso.
- “Excéntrico.” Defs. 1 y 2. *Diccionario de la lengua española*. 20^a ed. 1992. Impreso.
- Falk, Pasi. *The Consuming Body*. Londres: Sage, 1994. Impreso.
- González-Allende, Iker. “De la pasividad al poder sexual y económico: el sujeto activo en *Sirena Selena*.” *Chasqui* 34.1 (2005): 51-64. Impreso.
- Grau-Lleveira, Elena. “*Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres: economía, identidad y poder.” *Hispanic Research Journal* 4.3 (2003): 239-50. Impreso.
- Gregory, Steven. *The Devil Behind the Mirror: Globalization and Politics in the Dominican Republic*. Berkeley: U of California P, 2007. Impreso.
- Grove, Richard. *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens, and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*. Cambridge: Cambridge UP, 1995. Impreso.
- Muñoz, Sara. “El travestismo como metáfora en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres.” *Cuadernos del CILHA* 7/8 (2005-2006): 71-80. Impreso.
- Padilla, Mark. *Caribbean Pleasure Industry: Tourism, Sexuality, and AIDS in the Dominican Republic*. Chicago: The U of Chicago P, 2007. Impreso.
- Peres Alós, Anselmo y Andrea Crisitiane Kahmann. “La ruptura con el *continuum* sexo-género-deseo: algunos apuntes acerca de la obra ‘*Sirena Selena vestida de pena*’, de Mayra Santos-Febres.” *Espéculo* 29 (2005): n. pág. Red. 8 de enero de 2008.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Nueva York: Routledge, 1992. Impreso.
- Rodríguez Jiménez, Rubén. “Escritura transexual y borrón de identidad en *Sirena Selena vestida de pena*.” *Ciberletras* 9 (2003): n. pág. Red. 8 de enero de 2008.
- Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000. Impreso.
- Sheller, Mimi. *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*. Londres: Routledge, 2003. Impreso.
- Van Haesendonck, Kristian. “La agónica levedad del ser travesti: *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres.” *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en al novela puertorriqueña actual*. Madrid: Iberoamericana, 2008. 71-126. Impreso.

- _____. "Enchantment or Fright? Identity and Postmodern Writing in Contemporary Puerto Rico." *Cultural Identity and Postmodern Writing*. Ed. Theo D'haen y Pieter Vermeulen. Amsterdam: Rodopi, 2006. 169-84. Impreso.
- Ward, Evan R. *Packaged Vacations: Tourism Development in the Spanish Caribbean*. Gainesville, UP of Florida: 2008. Impreso.
- Watts, David. *The West Indies: Patterns of Development, Culture and Environmental Change since 1492*. Nueva York: Cambridge UP, 1987. Impreso.

**Resisting Silence / Silence as Resistance: (Re) Affirming Brazil's African Heritage
in Conceição Evaristo's *Ponciá Vicêncio***

By Ivette Wilson

*Speak to me in the language of my people so that
I may hear and understand with my all-too-
famous grin, while my heart sops up the truths.
Those who hear and do not understand, know
not who I am nor from where I have come.
Lean'tin L. Bracks*

As Bracks intimates in the epigraph, language, as a cultural signifier, is a powerful instrument employed by communal societies for the purpose of identity affirmation. Words influence and transform lives. Moreover, they are the keepers of the stories and traditions that collectively form what we deem as History.¹ In as much, the purpose of this analysis is to show how language is manipulated concretely and metaphorically in the novel *Ponciá Vicêncio* (2003) by the Afro-Brazilian author and activist Conceição Evaristo. In so, the work can be read as an attempt at reclaiming and reconstructing a counter-narrative of History. I assert that by integrating ethnically bound signs such as oral traditions, mythic elements, and popular discourse as a form of reaffirming an African heritage within the narrative, Evaristo reclaims the Afro-Brazilian's right to a History of difference - which has been denied in the name of a unified Brazilian nation under the national discourse of a racial democracy².

In Evaristo's counter-narrative regarding issues of race in Brazil, the image of the pendulum as a metaphor for a mnemonic time - one that transgresses the Western tradition of historiographic linearity - emerges as the axis of her poetics of prose and at the same time emphasizes the timelessness of the story / History being told. Diachrony (historical changes over time) and synchrony (simultaneity of events) coexist in a narrative marked by a recurrent memory of interconnected past-present-future events in order to accomplish the perspective of a non-linear time. Besides functioning as a tool for resisting a paradigm of Western linearity, memory is the element which ties community and voice, questioning and asserting through the use of diverse "languages" in all of its manifestations (spoken, written, body language, etc.), the existence of a postcolonial site that may be called "Home"³ - a site of resistance within Evaristo's narrative. The concept of Home within my analysis follows the more fluid and inclusive definition by the English scholar and professor of communications David Morley, who describes "Home" as "a mobile, symbolic habitat, a performative way of life and of doing things in which one makes one's home while in movement" (164). Morley's definition opens up to the notion of mobile, social performative bodies as "Homes" without imposing a sentimental note on the idea of Home primarily as a place of stability and belonging. Furthermore, this definition of Home "encompasses a broader and more fluid set of relationships between traveling and dwelling" (164), thus problematizing assumptions of an inert, fixed location.

Conceição Evaristo's *Ponciá Vicêncio* is a fictional novel about a black woman - Ponciá - and her family: her grandfather Vô Vicêncio, her father and her husband (whose names are not mentioned), her brother Luandi, and her mother Maria (whose "voice" is only heard later in the narrative). Although most of the story is set in contemporary Brazil, the reader is taken back and forth by means of short vignettes, or flashes of memory, from the present to many pasts - including the one before Ponciá's kin made the Transatlantic crossing into slavery. Those mnemonic vignettes also allow

PALARA

for the expression of diverse voices: we learn about her grandfather Vô Vicêncio, who is driven into madness by the impossibility of reconciling his condition – by law he is no more under slavery rule, but reality shows him the opposite. We also learn the story of Ponciá's father who, like Vô Vicêncio (his father), lived and died working the fields for the descendants of the former slave master. In contrast, Ponciá's brother, Luandi, decides to break from his patriarchal inheritance and follows in the steps of his sister to the city in search of a better life. There, he learns to read and write and becomes a policeman only to find out this is not his life's calling. Consequently, he longs for the reunion of his family: his mother and his sister, Ponciá.

Ponciá is the first member of the family to bridge the rural and the urban settings of the narrative. She learns to read at a young age, announcing a first attempt at breaking the still pervasive colonial rule. After arriving in the city, finding a job and later on a companion, Ponciá feels more and more absent from the realities of this world; despite the fact that she bears seven children, none of them survives. Slowly she turns inward, living in a world haunted by memories: the only tool she has to connect with her kin. She journeys in search of her grandfather's (Vô Vicêncio's) legacy and although she bears striking similarities to a man she barely knew, it is a legacy that has been denied her since childhood. Her trajectory towards the discovery of Vô Vicêncio's legacy is also a journey of self-discovery – a discovery of her place in life as a black woman, a return to a site of resistance that I would like to symbolically define as a representation of Home as previously defined.

Throughout the narrative there is an ambivalent sense of inclusion and isolation, which is metaphorically represented by the use of an inclusive memory as a narrative perspective, and concretely expressed by the separation of the family. At this point in the narrative slavery has “officially” ended, Ponciá's father and grandfather are deceased, and she finds herself separated from her mother and brother in a metaphor or re-creation of a familial Diaspora. Under this context the city may be perceived as a site of neo-slavery for Ponciá: she is living in modern times, in an urban (read “civilized”) environment, nonetheless her conditions replicate (with some variations) the subhuman conditions her ancestors endured since their departure from Africa to the Americas to “feed” the colonial slavery system.

Later in the narrative, we learn that Ponciá's mother, Maria, decides to reunite with her children, and goes to the city in search of them following the guidance of Nengua Kainda, an elder wise woman and healer. Finally, metaphor and reality become one when the family reunites and goes back “Home”, into the river, in a re-presentation of a new beginning. The river by Ponciá's rural house is the same where, as a child, she gathered the clay she and her mother would use to build a miniature version of life; it is also the same river she would cross fearing that the rainbow would turn her into a boy. This powerful imagery of water, the giver and taker of life, the baptismal water that washes all evil and symbolizes rebirth also gives the illusion of sameness and change, repetition and variation. The narrative circle is then closed, but not completed. By including the colonial discourse within a postcolonial narrative, Conceição Evaristo creates a fissure in the authoritative discourse and opens up the possibility for a narrative of a History of difference. It is based on Evaristo's narrative of difference that I will focus my argument for the use of language as a site of resistance within Afro-Latin American postcolonial literatures.

Before analyzing Evaristo's narrative, it is important to briefly contextualize the theories to be used as critical tools to orient my textual analysis within a feminist postcolonial site. Postcolonial literatures have been defined as literatures that “emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by

PALARA

foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from assumptions of the imperial center” (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin 2). In the core of these differences, language emerges – within this context of tension – as a powerful tool for resisting colonial dominance and subverting the totalizing imperial discourse.

According to Homi Bhabha, the subversion of “essentialist” national discourses is made possible due to an ambivalent narrative of the modern nation. Bhabha argues that, “the nation reveals, in its ambivalent and vacillating representation, the ethnography of its own historicity and opens up the possibility of other narratives of the people and their difference” (300). This counter-narrative of difference, which is present in *Ponciá*, is made evident in the incorporation of narrative techniques and linguistic elements that aim at representing one’s own pre-colonial ancestry, as a form of reclaiming History or resisting imperial power. These strategies have been a widely used resource by authors of literatures of the African Diaspora as well as literatures produced by other minorities in a post-colonial context who perceive language to be a site for contesting and subverting the “official discourse”⁴.

Paradoxically, language has also been perceived as one of the most effective tools of imperial domination for it enables, establishes and upholds cultural hegemony (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin 7). Hence, one of the key aspects to be investigated in the present work is how Conceição Evaristo, speaking from a post-colonial site (Brazil), manipulates the use of language(s) as an instrument of power, which can be at times oppressive or liberating. By subverting the authoritative discourse of History, questioning its “official language” and its linearity progress, Evaristo sets the possibility for alternative constructions of polyphonic stories / Histories. Postcolonial theorists such as Gloria Anzaldúa and Homi Bhabha advocate that the ambivalence present in the language / discourse of the postcolonial subject function as a fissure – or a wound – on the narrative of a unified, homogeneous Nation / History (Anzaldúa, *Borderlands* 75-86; Bhabha, “DissemiNation” 300).

In her seminal work, *Borderlands* (1987), the Chicana literary author and scholar, and Border Feminism theorist Gloria Anzaldúa proposes a postcolonial / border-feminist concept of “living language”, which questions hegemonic ways of literary expression. It is my estimation that this concept becomes of utmost importance when analyzing how power struggles develop in relation to language use. Anzaldúa uses “lining language” to critique the opposition facing the use of Chicano Spanish by U.S. academia as “illegitimate”, as well as by Latinos and Latinas who consider it a cultural betrayal (*Borderlands* 77). In this analysis, Anzaldúa’s term is expanded from a US Latino context to encompass a counter-hegemonic resistance within Afro-Latin American women’s literary production. More specifically, I argue that the narrative of Conceição Evaristo’s *Ponciá Vicêncio* portrays this issue through her characters’ voice(s) – and absence of it. Through the use of gendered and ethnically bound narrative strategies intertwined with the colonizer’s “official” discourse, Evaristo enables what I call “border voices” to be heard. Furthermore, I argue that these are signs produced by individuals and/or groups articulating and representing their social (dis)placement in an effort of empowerment, while reclaiming the authoritative power of “Naming”. The importance of “Naming” one’s “History” and establishing one’s “Identity” is perceived as an attempt to create a metaphor for a site that may be called “Home”, which will be developed later in this analysis. Paradoxically, the language(s) used within Evaristo’s narrative also serve as a tool for questioning the existence of such space. Weaving oral and written traditions, and what is perceived as “popular” and “official” languages, allow for the emergence of a third site of literary production, a site

PALARA

of resistance – one made out of complex contrasts. This third site destabilizes the reader's expectations by providing a counterpoint that shakes the grounds of meaning and familiarity, or as Homi Bhabha describes it in "Of Mimicry and Man", "it is a discourse uttered between the lines and as such both against the rules and within them" (478).

Shifting back to the novel to be discussed, the fictional narrative *Ponciá Vicêncio* by Conceição Evaristo recounts the story of Ponciá, a black woman on a journey in search of her grandfather's legacy in contemporary Brazil. The narrative gives us access to the mnemonic perspective of most characters, but especially those of the protagonist. Here, I suggest Evaristo's narrative as an Afrocentric polyphonic text. Originally proposed in a US context by Molefi Kete Asante in *Afrocentricity* (1980), the term "Afrocentric" may be extended to encompass other sites of investigation such as Afro- Latin American Literatures, given the standpoint of the authors chosen in this study. Afrocentricity is defined as "a perspective that advances the idea that people of African descent who have been moved off of philosophical, physical, economic, social, religious, and political terms can achieve a degree of sanity only by returning to a centered place within the context of their own historical experiences" (Asante 59). Although this is not the main focus of the current analysis, I argue that the author Conceição Evaristo follows this Afrocentric tradition not only by portraying in her work Afro descendants who are subjects of their own experiences, but also by privileging, through her narrative voice, "the place of African reality in human discourse" (Asante 60)⁵.

Regarding the polyphonic aspect of the narrative, the multitude of voices and perspectives, and the minimalism of the narrative language contrast with the profoundly poetic prose. The "official" language becomes "popular" and the words, in their simplicity, together with the "dryness" of the sentences used, trimmed of all syntactic excess, become a metaphor of the ever-present social displacement and oppression in the characters' lives. Here, the term "popular" refers to the language that leaves the restricted site of the "intellectual vernacular" characteristic of much of the canonical literature and reaches the understanding of the semi-literate lower classes. In my opinion this openness to a diversity of voices is possible due to Evaristo's perspective of the connection between politics and literature. In a published interview she stated: "My great dream is to be able to give my texts back to the people who gave me their life stories" (Szoka 268). Literature and language in a post-colonial site, according to Evaristo's perspective, go hand in hand with the democratization of knowledge and its production.

In accordance with the previously stated idea of linguistic simplicity, the narrative in *Ponciá Vicêncio* begins with what I consider to be a clean statement, deprived of adjectival accompaniments: "When Ponciá Vicêncio saw the rainbow in the sky, she trembled" (Evaristo 1)⁶. As Maria José Somerlate Barbosa points out in the preface to *Ponciá*,

the short sentences, almost dry, the use of few adjectives and additive conjunctions clearly contrast with the amount of emotions and feelings that spill over in between the lines. [. . .] the narrative voice allows the reader to slip with the protagonist through the sinuous paths of her memory to share with her the bitter absences and failures to reunite, but also to experience her dreams, her courage and the profound tenderness of family relations. (5-6)

Evaristo avoids the excess of adjective embellishments and additive conjunctions by carefully choosing words of impact, inviting the reader to follow Ponciá's trajectory

PALARA

through her memories (Somerville Barbosa 5-8). This linguistic strategy helps foreground the political aspect of the reader-text interaction: consciousness-raising is done at both levels as the narrative develops. Additionally, by focusing on the characters' relational and environmental development, the story emphasizes and universalizes their human condition in a counterpoint with issues of violence, racism and social disenfranchisement. Those issues are examined from the characters' different perspectives – especially those of Ponciá, her brother Luandi, their father, and Vô Vicêncio as the following passage on Vô Vicêncio demonstrates:

The sugar plantations made the master wealthier and stronger. Blood and sugar cane juice might as well be one and the same. Vô Vicêncio, his wife and children had lived this way for years and years. Three or four of his children, although born under the “freedom of the womb” had been sold, like many others. One night, despair took over him. Vô Vicêncio killed his wife and tried to end his own life. Armed with the same scythe he launched against the woman, he began self-flagellating by cutting off his own hand. [. . .] He was a madman, crying and laughing. Vô Vicêncio did not die; life stayed with him against his wishes. (50)

It is important to note that, regarding a reader-text interaction, language is not a tool used to frame the characters as good or evil, although sometimes the characters do not fully comprehend the violent acts. A good example is Ponciá's father's ambiguous relationship of love and hate with Vô Vicêncio:

[. . .] he didn't even know if he had loved or hated his father. He had experienced a variety of feelings towards the man. As a boy, still very young, he may have felt respect, love. Later on, when his father started laughing and crying at the same time, he felt fear, hate, shame. [. . .] One day, he even thought about killing him. (19)

Nevertheless, the recognition that both characters – father and son – are interconnected in life and death through shared memories halts Ponciá's father's desire for revenge. In a moment of epiphany, Ponciá's father realizes that he is united with Vô Vicêncio under the same historical conditions of racial oppression:

Ponciá's father knew, though, how to cut the old man's life short. All he had to do was bring his attention to the episode. He started the questions, but gave up. He knew if he made his father remember everything, if he wounded his memory, the man would definitely die. He would die all deaths, the deepest death of them all. He opened his mouth, again rehearsed the words. He stopped. Remembering the episode was like sipping his own death, it was like killing himself as well. (20)

When it comes to a narrative of violence, such as the assassination of Ponciá's grandmother by Vô Vicêncio, the reader is drawn to follow Ponciá's path and connect “the past-present-and-what-is-to-come” (132). By joining past and present through mnemonic flashbacks a sense of historic continuity and repetition is established – only to remind characters and readers that the cycle of gender, race and class oppression must be broken. Regarding the process of rupture with the colonial system, Frantz Fanon in *The Wretched of the Earth* (2004) has emphasized that “decolonization is always a violent event” in that “[t]he need for this change exists in a raw, repressed, and reckless state in the lives and consciousness of colonized men and women” (1). Under this perspective, Ponciá's grandfather's actions may be perceived as the brutal and sudden emergence of all his anger against a system characterized by a “perverted logic [which] turns its attention to the past of the colonized people, and distorts it,

PALARA

disfigures it, and destroys it” (Fanon 149). On the other hand, his repressed anger and frustration is misguided toward his wife – a Black Woman who silently dies, but nonetheless lives in Ponciá’s memory.

Ponciá, to a certain extent, mirrors the outcome of her grandparents’ relationship. She is a victim of gendered violence. Her husband, frustrated by their socio-economical condition, by Ponciá’s silence, and by the lack of communication between the couple, hits her violently. Once more, the narrator builds on the string of events connecting issues of gender, race and class violence and avoids emitting judgment:

Ponciá’s man was tired, very tired. His clothes, as well as his body, were dusty; his pores exhaling dust. He and the others were demolishing a house, an old building. [. . .] He remembered, at every effort, the shack they lived in, which floated in the wind. When he saw the woman so absent, he felt like forcing her back to reality. He gave her a violent punch on the back, screaming her name. She replied with a look of hatred. She thought about leaving that place, going outside, crossing under the rainbow and soon becoming a man. She got up though, bitter, and went to prepare his dinner. (17)

Although her husband does not kill Ponciá, she searches within her memories for what led her husband to become violent. However, at no point in the narrative is there either a sense of justification or condemnation of the violent outcome. The connection between events surfaces as an echo of Vô Vicêncio’s past conditions: a denial of racial integration and social equality pushed to the limit that led, within a patriarchal system, into gendered violence.

The narrator’s silence or absence of explicit criticism creates a narrative ambivalence that leaves the reader with the task of putting together the puzzle of actions that lead to violent outcome. In doing so, the reader gains a deeper insight into the lives of those human beings who live at the margins of society. Through Ponciá’s memories located in the present time, through the questioning of her husband’s situation, we encounter the voice denied in the past to Vô Vicêncio as he sets to kill his wife. This analysis allows for the emergence of the interconnections between race, class and gender violence suggested within the text, but not explicitly narrated. These connections are carefully built through the use of the previously discussed linguistic / narrative strategies: simple, clear statements (without being simplistic), carefully chosen words for their impact, sentences which are barren of superfluous sentimentalism – all permeating a narrative guided by a mnemonic time.

Regarding the representation of language(s) itself, Evaristo’s text is one made of links and contrasts. Thus, another critical point of this analysis is the intertwining of oral and literary traditions within *Ponciá* used as a representation of the search for, construction, and affirmation of identity. For this purpose I refer to Karla F. C. Holloway’s seminal work *Moorings and Metaphors: Figures of Culture and Gender in Black Women’s Literature* (1992) as a theoretic background for my analysis. It is important to note that Holloway’s approach to Black Women’s literature is characterized by an Afrocentric feminist perspective. In *Moorings and Metaphors*, Holloway states that “black women’s literature reflects its community – the cultural ways of knowing as well as ways of framing that knowledge in language” (1). She points to three frames “that organize the relationship between meaning, voice and community”(13), which run throughout narratives produced by black women authors on both sides of the Atlantic in West African and US contexts⁷. These frames, according to Holloway, relate to the nature of the text’s organization and are called “revision, (re)membrance and recursion” (13). The parenthetical spelling of the word

PALARA

(re)membrance is made necessary, according to Holloway, in order to “emphasize the bodying suggested by ‘membrance’ as well as the restorative aspect of the prefix” (13), restoring a (relationship) connection through memory⁸.

According to Holloway, the concept of revision refers to “the narrative [being] propelled towards inversion – a restructuring of traditional (i.e. Western) modes of organization” (13). As mentioned earlier, the pendulum becomes a symbolic representation of time, allowing for the connection – and consequent revision – of past-present-and-future events. Holloway also emphasizes the connection between revision and “the ways a culture organizes language, the privilege given to particular speakers, and the association between language, voice and the physical presence of the speaker” (24), which establishes the intertextuality between black women’s written narratives and the African oral tradition as an authoritative production / dissemination of knowledge. Regarding the notion of (re)membrance, Holloway affirms its “focus on the ways that memory is culturally inscribed” (25). In addition, it recognizes the narrative connection with orality and poetry as a spiritual point of departure. (Re)membrance also frames the narrative by welcoming memory as a mode of recovery and production of knowledge and History. Here, myth – as an oral text – is affirmed within its intimate relationship to cultural memory.

Finally, Holloway argues that the idea of recursion “[addresses] the concepts of complexity, layering and the multiplied text” (26). It refers to the layers of memories, myths and discourses folded within language and culture creating a narrative of multiple texts, which reflect each other with (deep) figurative dimensions⁹. Although Holloway’s theoretical analysis is restricted to (mostly) contemporary African American and West African texts produced by black women authors, I expand her theoretical paradigm to encompass Conceição Evaristo’s novel *Ponciá* Vicêncio. By reading Evaristo’s narrative under the perspective of an Afrocentric gendered criticism – in other words, contextualizing her voice as a woman author of African ancestry – one will find instances of the three narrative frames aforementioned.

Shifting back to the novel, the (concise) narrative style used in *Ponciá* is reflected *on*, and *by* the characters themselves. Hence, the novel starts with a third person narrator telling us in a clear, succinct prose – devoid of any superfluous information – about Ponciá’s childhood thoughts and memories:

When Ponciá Vicêncio saw the rainbow in the sky, she trembled. She remembered her childhood fear. People said that girls who crossed under the rainbow turned into boys. She used to go gather clay at the riverbank, and there was the celestial snake drinking water. . . . She would hold her skirts together between her legs covering her sex, and with a leap, her heart pounding, she would cross under the angorô¹⁰. (9)

Revision, (re)membrance and recursion cannot be separated; they act simultaneously and interconnectedly, framing the narrative. The use of short, simple sentences evoke characteristics pertaining to African oral traditions. Furthermore, the introduction of creational myths, such as the “rainbow” tale, collectively binds the narrative in terms of a gendered and culturally shared History. Ponciá, as the above reference shows, locates herself as a woman of African ancestry from the beginning of the novel, contextualizing her social, linguistic and chronological perspective of the events presented to the reader. She affirms herself through the layers of narrative discourse (oral tradition, myth, poetics, spirituality, etc.) as culturally and affectively bound to her community, which is presented in the narrative as an extension of her family, redefining the traditional concept of family (or blood ties).

PALARA

In regard to questions of silence and voice, these concepts are also rendered symbolic in terms of their meanings and perspective of binary oppositions. “Silence” is used to represent oppression and resistance simultaneously within the text. As the narrative develops, the characters – subjects of an imposed reality, under the legitimacy of the “written Word” – lose their ability to communicate with each other through the spoken language. Vô Vicêncio is not able to articulate intelligible words, all there is left is a mix of crying and laughter, “so deep, so happy, so bitter . . .” (13). Ponciá’s father, brother and husband are perceived as men of very few words. Ponciá herself also drifts slowly into this world of silence, of absence, of lack: “They said that, just like [Vô Vicêncio], she also liked to stare at the emptiness. Ponciá Vicêncio did not reply, but she knew at what she was looking. She saw everything, she saw emptiness itself” (28). Silence emerges as a leitmotif that connects the generational gap. More specifically, Ponciá’s silence becomes the most powerful the image that triggers the development of the narrative in terms of Holloway’s concepts of revision and (re)membrance.

Ponciá’s powerful silence differs from that of her family members. Vô Vicêncio’s silence drove him into madness; her father’s silence adjusted his life to the status quo (he questions his condition, but is never able to take action). Finally, her brother breaks the silence in search of the illusion of a better life in the city as we are going to see later on. Nevertheless, Ponciá’s profound silence becomes a stronger metaphor for resistance that bleeds into the text itself. Her lack of spoken words allows her to submerge into her memories, triggering the process of revision and recovery of her own History:

Ponciá Vicêncio liked to sit by the window looking at the emptiness.

[. . .] She spent all her time thinking, remembering. She remembered her past life, thought about the present, but she did not dream or invent anything for the future. Ponciá’s tomorrow was made of forgetfulness. [. . .] Her head would spin in the emptiness, herself empty, she felt nameless. She felt like a nobody. Then, she felt like crying and laughing. (16)

At this point in the narrative, it becomes well established that Ponciá depends on her silence. To be able to invent her future, she needs to establish a connection between the past and the present within her own perspective. Taking ownership of her History by (re) viewing her past in order to understand her present is what prevents Ponciá from becoming mad like Vô Vicêncio, giving up like her father, or searching for the perfect urban life illusion like Luandi, her brother. A mnemonic perspective allows her to remember her History – gathering all the scattered pieces, from an ancient time of non-intelligible languages (a mythic time of origins, the “motherland”, the “mother tongue”) to the present, a time of oppression and loss of the self. (Re) membrance frames this search for the re-union of community / family in Ponciá’s memory.

Ironically, as we *read* about the characters’ lives in the novel, we witness Ponciá’s as well as her ancestors’ battle with the written and spoken word. There is no “Western logic” in the way Vô Vicêncio communicates, neither is there a sign of “literacy”¹¹ – language and communication, as defined by Western standards, are absent in Vô Vicêncio’s condition of madness, mirroring to a certain extent his displacement within the imperialist economy. When confronted by his son about the reason why they were still under the slave master’s rule if they were “free”, Vô Vicêncio is not able to find an answer. Expressing a sense of loss he replies, “[. . .] with a rough laughter – half laughing, half crying. The man did not look his son in the eye. He gazed at time as if searching in the past, the present and the future for a precise answer, and yet it always escaped him” (15). Being unable to take ownership of his own existence, since the system continues to feed the dependence of ex-slaves and their descendents to the white

PALARA

landowner, Vô Vicêncio shelters his resistance under the guise of madness and silence. His body language, together with the sounds of unintelligible words, laughter and crying, only offer a glimpse of the turmoil inside the elderly man who cannot articulate the senseless contradictions of his condition: he is “officially” a free man, but in reality he is still chained to the white man’s lands. He refuses to be integrated into a society that denies him his human condition; thus, his “silence” comes as a product of racial oppression and at the same time it also represents a subversion of language translated as “madness”. In other words, the unintelligible sounds, the crying and the laughter become Vô Vicêncio’s symbolic refusal to conform to an imposed reality.

Another site of power struggle and resistance emerges when Ponciá’s father puts a crack in the walls of Western racial theories of inferiority¹² by learning the alphabet – “the letters of the white people”(15). Nevertheless, his teaching was deliberately interrupted and he was never able to neither write nor read words. Interestingly, at this point in the narrative we shift from the perspective of Ponciá’s father to that of the “sinhô-moço”, the son of the slave master, who ambiguously asks: “But what would the black man do with the white man’s knowledge?” (15), thus reaffirming the written word as linked to the colonial imperial subjugation, and language itself as a site of displacement. It is interesting to note that as the process of revision, remembrance, and recursion advances within the narrative, the text becomes more open to other discourses. Opening up to the colonizer’s perspective (on this specific instance through the voice of the son of the slave master) establishes a dialogue between colonizer and colonized, which is going to be analyzed later on through the lens of another layer of discourse: the African tradition of call and response.

Ponciá considered her father as a man of few words, although he had not always been this way – as he was growing up he *learned* how to hide his feelings; “when feeling unhappy, all he would do was mumble so low and with such tight lips, that his mumbling would fall into himself, in a deep and empty dissonance” (57). Ponciá’s father endures the violence of a servant-master relationship that reproduced the horrors of the slave condition imposed upon him since a very early time in life: “As a son of former slaves, he grew up in the farm having the same life as his parents. He was the servant of the young master. He had the duty of playing with him. He was the horse that the young boy rode while dreaming of discovering his father’s lands” (14). The animalization of the young black man is perceived here in many narrative layers, but especially at the concrete level within the text (the comparison word “horse”) as well as in a metaphorical discourse level: the white boy pretends to gallop on the back of the black boy strolling through all of his father’s lands – it is the exploiting of the inhuman black slave condition that enables this vision of property and riches for the white boy. Later on the narrative, Ponciá’s father finds his own site for resisting an oppressive silence derived from the denial of his feelings by recurring to the African tradition of call and response as the following analysis demonstrates.

Unlike Vô Vicêncio whose laughter-cry was associated with his life in madness, and later on with his death (and which, as stated before, I perceive as a form of “silent” resistance), Ponciá’s father – as well as her brother Luandi – find a different outlet for their sense of oppression / loss: singing. They reach out to traditional African songs as a way of grounding their experiences and expressing themselves. Father and son engage in a call and response ritual where, “sometimes, his father would sing some verses and [Luandi] replied with others” (57). In the novel, this originally African ritual has been passed on through generations making the transatlantic connection between past and present, between Africa and the Americas continuing the process of historical revisionism. The inclusion of this ritual within Evaristo’s narrative also relates to the

PALARA

concept of recursion by adding another deep cultural dimension to the layers of discourses. This ritual is described under a spiritual perspective that integrates mind (a joyful song of homecoming) and body (voice and clapping of hands reflecting a state of mind) (Evaristo 89). Most of all, and still building on Holloway's concepts, this ritual also represents a (re)membrance of History through the affirmation of their African heritage – Luandi had learned the songs from his father, who in turn was taught by other elderly black men (89). This polyphony encountered within Evaristo's text is explained by Holloway as “an African dimension of the text, historically related to the multiple voices of the tradition of orature in African literatures, specifically the tradition of call and response” (195). Moreover, Holloway argues that, “this aspect of the black text is further evidence of its intimacy with the spirit of a community” (195). Here, besides encountering one more layer of culturally ground discourse (which may be associated to the idea of recursion) within the call and response tradition, I reiterate the expansion of the conventional concept of family to encompass the community as a whole (something that, as it has been said, is present in many instances throughout the novel).

Singing in Evaristo's narrative becomes associated as well with representations of the contestatory binaries life *and* death, placement *and* displacement. Ponciá's father sings to please his wife (89), but his death also comes under the rhythm of the work chants: he collapses and dies while singing and harvesting the white people's field (29). Furthermore, the use of language in this context turns into a contentious site derived from years of linguistic (neo)colonization; in that, the lyrics to the song belong to a language that only the elderly can understand (89). The juxtaposition of an affirmation of the oral tradition of call and response, paired with the dystopic elements of death and language estrangement, offer a constant reminder of the family's displacement – Ponciá's brother, Luandi, did not understand the words of the song his father taught him (89). Again, this juxtaposition allows for the emergence of (re)membrance as a site of resistance from the vantage point of Ponciá's father and her brother Luandi. Here, it is the construction of a History of community and family ties through memory, not language itself, which drives Luandi's experience of happiness: “He was returning to his land, coming back home. He arrived singing and dancing the sweet and victorious song of homecoming” (89). Luandi finds his site of resistance not in the individualistic “literacy” he so avidly sought in the city, but in the expression of family / community relations which become reaffirmed in the act of singing: this homecoming song is the same his father used to sing for Luandi's mother when he wished to please her upon his arrival from working in the fields. It is also the same song of language resistance aforementioned, for which Luandi does not comprehend the meaning of the words.

Singing in Evaristo's work is not restricted to a masculine world. When we finally hear from Ponciá's mother (Maria) in the second half of the novel, we also learn that she, too, uses songs to connect to her family / community. After being separated from her children we learn that Maria

never again worked the clay, but she continued singing frequently, just like during the times in which both of them [Ponciá and Maria] sang the songs together. She sang the songs of her childhood, those she had learned from the elderly, when she was a child. She sang those she had learned from her mother, the ones she had later offered to her own daughter. Amongst these songs there were many that were dialogued and when it came the part where her daughter's voice would come in, Ponciá's mother remained silent. She would be silent to hear in the depths of her memory the young girl's voice, who even after growing up, even being far away, presented herself singing in her memories. (85-86)

PALARA

Metaphors of language(s), family / community intertwine through the narrative in an attempt to express subversive ways of breaking the cycle of imperial oppression. Although at this point in the narrative Ponciá has become completely submerged in her own “silence” to the outside world (she hardly speaks), her memories as well as her mother’s memories function as a concrete and metaphorical way toward a revision of History, (re)membrance of kinship and recurrence of diverse layers of culturally bound discourses. Once more, these acts reaffirm Holloway’s proposition that, “the significance [placed by some black women authors] on an articulation of the relationship between soul and gender is revealed through the choices of their textual languages” (3).

Regarding representations of language as a colonizing element when referring to the written word in Evaristo’s narrative, Ponciá and her brother Luandi are the ones who will master “the white man’s knowledge” (15) – a necessary step towards the revision of their experiences. Literacy is perceived by the characters as their passport out of the rural and into an urban life. However, both will realize that their path should not be restricted to individual growth. The trajectory between a rural environment and the city, which functions as a neocolonial metaphor for the transition between slavery and “freedom”¹³, seems to be a path in search of “knowledge”. Once more, borrowing from Holloway’s views, I believe that for the characters – as well as the reader – the concept of “knowledge” is revised as the narrative of past-present-future memories progresses. However, this path must be symbolically crossed many times and in different directions, filtered by experiences grounded in (re)membrance in order to find one’s “Self”. These ideas will be developed in the following paragraphs.

Luandi’s search for “knowledge”, which he associates with becoming literate, represents “being someone” in the city: “Luandi had a great desire in his heart. He was going to learn how to read so as to become a policeman” (73) – thus leaving the margins of society to become part of the official authority of the center. As he arrives at the train station in the city, he meets Nestor – a black policeman who becomes for Luandi a symbol (but at the same time an illusion) of social power (68-71). Luandi again reaffirms his desire to learn how to read and write in order to become a policeman: “He wanted to command. To incarcerate. To beat. He wanted to have a loud, strong voice like white people” (71). Once more, language in this context becomes an instrument of power and subjugation within a neocolonial order.

As a “policeman,” Luandi’s power is likened to that of the colonizer / slave master who resorts to command and violence, in order to control his colonial subjects / slaves. In a neocolonial / neoslavery context he will later review his perspective by connecting his present experiences with the past, linking them to Vô Vicêncio’s History of violence and despair. Slowly, we see Luandi questioning the use of power against his kin and deconstructing definitions of “innocence” and “guilt”: “He would stare at each and every prisoner trying to identify who was guilty, who was innocent. Sometimes he had the impression that all were innocent, but at the same time guilty. He felt a little heartache. He also felt like a prisoner within each of them” (73). This classic situation of placement / displacement also mirrors his father’s relationship with Vô Vicêncio; in that, they both realize that in order to break the cycle of neocolonial racial oppression they must not use their will as a whip against their own community / family.

At first Luandi does not fully comprehend his place within the social macrocosm and as the need to return to his origins and reunite with his mother and sister becomes stronger, he decides to go back and find them. The process of revision is mirrored by Luandi’s trajectory between both rural and urban environments. Like a pendulum,

PALARA

repeatedly connecting two points in its swing, he bridges both worlds reassessing his experiences in order to find his place and voice within collectivity. As he returns to his hometown, he dresses as a policeman, in a uniform borrowed from Nestor in order to impress his people: “He wanted to arrive in town like an important person, a person of authority!” (79). Nevertheless, contrary to his expectations, he ends up removing the uncomfortable tight boots in a symbolic image of reconnection with the land: “As soon as he got off the train, he took some steps, sat on the ground and, in an instinctive and angry move, he ripped away his boots. The toes, which were squeezed, massacred on top of each other, happily spread themselves. The policeman, barefoot, took a deep breath of relief” (87-88). Luandi’s illusion of power starts to disintegrate, a situation reflected by the pleasure of ridding himself of the restraining boots – for him a symbol of power. Thus, facing the oppressive reality of his people in the country will cause Luandi to review his positionality within the system. However, Luandi fails to impress his people as a figure of authority: “[. . .] nobody noticed his uniform, nobody said he looked like a person of authority” (88). In his search for “knowledge” (power) he fails to recognize himself as member of a collective macrocosm. Nêngua Kainda – a healer and wise woman – is the one to remind him that, “if Luandi’s voice was not an echo followed by other suffering brotherly voices, his words [. . .] would be like a whip he would raise against the bodies of his own kin” (96). It is also through the way this polyphonic narrative is told – literally and metaphorically an echo of brotherly *voices* – that the recovered past enables a revision of a collective colonial and postcolonial History.

Regarding Ponciá’s search for “knowledge”, it starts in her early life. We learn of her childhood curiosity about her grandfather’s (Vô Vicêncio’s) legacy and her efforts to learn how to read and write. Both would soon enhance her consciousness, leading to an imposed self-identity:

Time passed, the little girl was growing up, and she would not get used to her own name. [. . .] When she learned how to read and write, it became worse when she discovered the accent mark on Ponciá. Sometimes, in an exercise of self-flagellation she would copy and repeat her name in an attempt to locate herself, to find her echo. It was so painful when she marked the accent. It felt as if she was launching a sharp blade against herself torturing her body. (27)

Ponciá calls herself into existence without being able to find her “Self.” The problem worsens as she enters the Western code of the written word, where she feels the painful branding of her identity when marking the accent of Ponciá on the paper: a symbolic vestige of the colonial slavery system. She also reflects upon her last name – Vicêncio, a name imposed on her ancestors by the slave master – and questions its lasting effects over her family: “In her signature, a reminder of the slave master’s power, of a so called colonel Vicêncio. Time passed leaving a trail of those who made themselves owners of land and man” (27). It is through the experience of literacy or “white man’s knowledge” (15) that Ponciá becomes conscious of the importance of the process of “Naming” and its connection with the imperialist history of colonization. The metaphorical (the accent) as well as the concrete branding of her identity (her last name) function as powerful tools in the recreation of a History, which under Ponciá’s perspective, resembles a timeless, eternal repetition.

It is interesting to note that vestiges of the call and response tradition are metaphorically woven into the text. Another evidence of this tradition is when Ponciá calls her Self as she sees her reflection as a child once by the river, then again as a woman in front of a mirror (16-17), only to realize there was no Self to reply: “She felt

PALARA

as if she was calling someone else. She did not hear her name reply from within” (16). Here, once more, the tradition is re-appropriated and the interconnections between the colonial and the neocolonial spaces become clear. Mirroring the colonial space in a postcolonial / neocolonial contemporary Brazil, a differentiated, racialized Self-identification does not “answer the call”: it is not a possibility that has been actualized.

Ponciá’s journey into self-consciousness functions as a response to two questions previously asked in the narrative as well: one posed by her father to Vô Vicêncio inquiring about their oppressive situation (Evaristo 15); the other, asked by the slave master’s son to Ponciá’s father as the young boy decided to end his teaching of the alphabet to his young servant: “But what would the black man do with the white man’s knowledge?” (15). The ambiguity of the second question opens up to interpretations which are, in terms of meaning, oppositional and complementary. That which at first may have seemed a sign of dismissal (from the white boy’s perspective), becomes a site of resistance as Ponciá journeys from the margins to the center by denying historiography its assumed authoritative power, while “re-writing” her gendered, culturally bound History through her memories. In this regard, Audre Lorde affirmed that “the master’s tools will never dismantle the master’s house” (636); nevertheless, the fact that Ponciá reclaims and appropriates herself of “the white man’s knowledge” becomes a site of resistance as well as an act of liberation. By challenging the negative meaning of the white boy’s inquiry, Ponciá re-inscribes her own subjectivity into a Western point of view of racial inferiority. The re-appropriation and consequent inclusion of the “imperial voice” into the call and response tradition allows Ponciá to relocate her positionality within her own History, making the transatlantic connection with her ancestors at the same time in which she updates it to fit her colonial / postcolonial / neocolonial experience. Although the setting of the narrative is contemporary Brazil, where the slavery system (colonial experience) has been “officially” abolished and an “independent” State has been established (postcolonial experience), Ponciá still suffers the inhuman social conditions caused by the denial of integration into citizenship for her racialized, gendered self (neocolonial experience).

When Ponciá arrives in the city, she is forced to reevaluate her experiences. Knowing how to read only helped her find directions to her first job; she will not use these skills again throughout the narrative. Furthermore, she has no use for her “country knowledge”, such as working with clay, in this new environment. Ponciá’s experience in the city is one of learning “urban skills”, or as she defines it, “the language of the chores of a city dwelling” (42). Ponciá’s displacement slowly turns into silence when she comes back to the city after unsuccessfully trying to find her mother and brother in their rural town. What was once a feeling of emptiness becomes an abyss that engulfs her existence – all that is left are her timeless memories of past-present-and-future: “Ponciá knew of those histories and many others, but she listened to them as if it were the first time. She sipped the details mending carefully the torn fabric of a past, like those who need to recover their first clothing in order to never feel desperately naked again” (63). Breaking the boundaries of linearity of time by resorting to her memories allows Ponciá to re-create her own gendered and culturally bound version of Self and History.

Ponciá’s search and silent journey towards her grandfather’s legacy enables the narrative to be framed by (re)membrance and revision, guided by collective memories telling a story. According to Holloway, African history documents that, traditionally, women were storytellers and their songs and stories functioned as an archive of their culture¹⁴ (24). Memory and orality are the pillars of African knowledge / History production (Simiyu 97-101)¹⁵ – something yet to be legitimized by traditional Western

PALARA

historiography. By resorting to a variety of oral discourses strategies, such as call and response, repetition, memory, myth and storytelling, Evaristo frames her narrative in terms of recursion. The layers of a multitude of discourses allow for the emergence of a plurality of voices and texts, deeply interconnected and interacting as a metaphor of the call and response tradition, “speaking” to each other as we have previously discussed. The recurrence of silence(s) and a mnemonically oriented story-telling reflect (or mirror) each other and frame a narrative that is symbolically expressive of Ponciá’s feeling of emptiness; ultimately, in a representation of Ponciá’s displacement since most of the time she lacks the Western tradition of communication through the spoken word and the written word does not fulfill her desires. Through the pursuit of the written word as symbolic of neocolonial power, Evaristo traces a trajectory of recovery of History whose ultimate language is that of the collectivity, tied by archival memory. By juxtaposing written and oral traditions, colonial and neocolonial experiences reflected upon the rural and urban settings, language slowly affirms itself as a leitmotif within the narrative – oppressive and liberating – going beyond the initial perspective of traditional oral, writing and reading skills. Language becomes inscribed in Vô Vicêncio’s cry-laughter, his incomprehensible words of ageless ancestry. It is present in Ponciá’s father’s mumbling and singing, and in Luandi’s rhythmic body and mind connections. It is also present in Ponciá and Maria’s (her mother’s) clay objects, which function reproducing life on a very small scale, “so it would fit and be eternalized under everyone’s eyes anywhere” (106). Moreover, the decentering of language through the multiplicity of “voices” allows for a reconfiguration of the meaning of History – opening up to alternative ways of “Historytelling” that go beyond the “official” historiography.

Besides establishing connections between the written and oral traditions, another strategy associated with oral discourses used by Evaristo is the mythic dimension present in her narrative. When discussing the interconnections between time, myth and history, Peter S. O. Amuka argues that myth “behaves like time: it has a tendency to be chronologically transcendental and can therefore defy the boundaries of historical time. Like time, myth belongs to the present past and future at any instance of its performance” (12). Mythic timelessness is the string that sews Ponciá’s memories of past-present-and-future experiences. The idea of time coming and going (Evaristo 128), swinging like a pendulum as it connects the past-present-and future, frames a strategy of repetition of a web of events, which become immemorial, ageless. It is under this perspective that Ponciá claims a historical consciousness, gently opening the reader’s eyes for the need of social change:

Time passed and there were the old slaves, now freed by the “Lei Áurea”, their children born under the law of the “Free Womb”, and their grandchildren, who would never become slaves. All of them were dreaming under the effects of a freedom signed by a princess, a fairy godmother who turned the old whip into a magic wand. All of them still under an oppressive power that, like God, made itself eternal. (48)

The intentional use of repetition – in the narrative structure and in terms of imagery – helps establish this mythic idea of timelessness. Words and events are “re-born” many times at different points in the narrative making the characters, as well as the readers, conscious of their interconnections. The text maintains a dialogue with itself as well as the reader in a constant reminder of the call and response tradition. Ponciá metaphorically represents the re-birth of her grandfather, Vô Vicêncio – all characters attest to their physical and spiritual similarities:

PALARA

The day Ponciá Vicêncio descended from her mother's lap and started to walk it was a big surprise. [. . .] The biggest surprise though was not the fact that the girl had started walking so suddenly, but the way she did it. She walked with one of her arms hiding behind her back and one of her little hands closed, as if it had been amputated. [. . .] When her grandfather died, the girl was so young! How could she imitate him now? People were astonished. (13)

The similarities between the young girl and her grandfather attest to Ponciá's strong connections with the spiritual world, with the spirits of her kin, her ancestors, but most of all those similarities emphasize the idea of community, continuity – as well as change. The idea of repetition and transformation become a fusion of the two sides of the same coin (132) rejecting Western concepts of binary opposition. Time passes, not only in linear progression towards the future, but also in a mnemonic visit to the past, establishing mythical / historical links amongst the characters and their experiences.

Ponciá's recalling of events and consequent search for her grandfather's legacy is also a journey of descent into emptiness, darkness – a metaphor for a mythical descent into the underworld: "Ponciá rejected the life that was presented to her. She was always looking at another place with other experiences. She did not care if it was sunny or if there was rain. Who was she? She could not say" (92). Once more, there is a lack of self-identification, which emerges in her early years with the rituals of crossing under the rainbow afraid of becoming a boy (8-9), watching the reflection of her face on the river and calling her name without "feeling" an inner response (16), writing down her own name and having the sensation of a sharp blade cutting through her skin as she marked the accent on Ponciá (27). It is this lack of identification that pushes her through life, forces her to search inside herself for a deeper meaning to an oppressive life, and attempts to keep her from entering a world of madness like Vô Vicêncio.

From a Western ideological perspective, some would believe the written or spoken word to be a source of empowerment; nevertheless, in the case of Ponciá, neither brought relief: "In the beginning, when she felt the emptiness threatening to fill her being, she was filled with fear. Now she liked the absence in which she sheltered herself, unrecognizable, becoming absent from her own self" (44). Ponciá reasserts memory (and consequently silence) as the subversive (and healing) elements during her trajectory of resistance to madness.

Memory is the healing process that pulls it all together in Evaristo's narrative. It is silence and voice all at once. Similarly to the imagery of the rainbow, which begins and closes the circle of the narrative connecting past-present-and-future, memory bridges the gaps left by the historiographic tradition that ignored Ponciá and her kin: a tradition that through the written word has deprived them of their position as subjects / producers of History within a Western context and one that, more often than not, left them without a "voice" – whether in a written, spoken or mnemonic discourse. Ponciá's memories, metaphorically speaking, fill the void she feels within herself. They are her "silent voice" of resistance. Nevertheless, one may see those memories building a sense of Self, where the construction of a family / community identity also becomes clear:

They were related, maybe since forever, since that place from where they had left. She decided then that she would visit the others, those who were also her [relatives]. [. . .] The children, the young, the women, the men, the elderly, images of a past presented themselves under Ponciá's eyes as she walked. (58-59)

PALARA

As the above passage shows, back in her rural setting, when searching for her mother and her brother, Ponciá interconnects the people who live in her small town, extending her perception of familial ties to include all of them through her memories / History.

Finally, as we have seen, memory establishes the rhythm of the narrative in terms of plot and time. Past and present are simultaneously perceived to be intertwining and, as Somerlate Barbosa states, “weaving a trajectory which is at once interrupted and recovered” (6). Ponciá’s journey through her memories is also a journey through her History – one made out of interruptions and reunions / recoveries. It is the mnemonic narrative discourse adopted by Conceição Evaristo in this novel that allows it to be framed under Holloway’s concepts of revision, (re-)membrance and recursion, establishing “intertextual relationships between ethnicity, gender and literature” (Holloway 3). Through the use of strategies of popular language and oral traditions, Evaristo integrates narrative meaning and community voice, in a gendered, culturally bound perspective. Ponciá Vicêncio, in this sense, presents the reader with her Self – her own perspective of the world, her Home – while her memories come to symbolize a “silent voice” of resistance.

Wabash College

Notes

¹The “h” in History is capitalized due to the fact that in this analysis, history is being personified.

²The myth of a racial democracy in Brazil has its origins associated with the publication of *Casa Grande e Senzala* (1933), by Gilberto Freyre, a study of racial relations in Brazil arguing that the institution of slavery in Brazil due to its laxity in terms of cohabitation of masters and slaves ended up favoring a positive racial and social integration through miscegenation. Although finally recognized as a myth by some, the topic is still debatable amongst Brazilian scholars and the general population. Initially supported by US scholars this perspective has been criticized by many in the past 4 decades. For detailed studies, see Thomas E. Skidmore’s *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought* (New York: Oxford UP, 1974); David J. Hellwig’s *African American Reflections on Brazil’s Racial Paradise* (Philadelphia: Temple UP, 1992); Michael Hanchard’s *Orpheus and Power: The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1988* (Princeton: Princeton UP, 1994) and Antonio Sérgio Alfredo Guimarães’ “Combatendo o racismo: Brasil, África do Sul e Estados Unidos” (1999).

³The concept of Home within my analysis becomes a metaphor and a personification of this site of resistance, which explains my emphasis on a capitalized “H”, present throughout this work.

⁴For an extensive discussion about the role of language in postcolonial literatures see Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Ellen Tiffin, *The Empire Writes Back* (London: Routledge, 1989).

⁵An investigation of Afrocentrism in the work of Conceição Evaristo is a research focus that I plan to consider after the completion of the Doctoral degree.

⁶All translations of Evaristo’s *Ponciá Vicêncio* are my own. Page numbers refer to the Portuguese 2003 edition by Mazza editors.

⁷Although at times Holloway’s perspective of the “essential” cultural and gendered experience of the “black women” (11) seems a reductionism easily leading to exclusionary practices, I do believe that the women authors portrayed in this study produce an Afrocentric, culturally and gendered bound fictional narrative. That goes to reaffirm my point of the specificity of this work as “one more piece of the puzzle”: despite being a shared experience for some, it should not be over-generalized.

⁸For a similar argument, see also DoVeanna S. Fulton, *Speaking Power* (Albany, NY: State University of New York Press, 2006).

PALARA

⁹For a detailed definition of these three literary frames and an extensive explanation of their function refer to the “Introduction” and “Part 1: A Figurative Theory” of Holloway’s *Moorings and Metaphors*.

¹⁰Reference to the androgynous Orixá called “Oxumaré”. For a detailed explanation of its function see Kisikarangombe Mario de Sobô (Aponge)
<<http://br.geocities.com/nzaze/angoro.htm>>

¹¹Here the word is used under a restricted meaning based on the hierarchical scale of Western values which privileges the written word over other forms of producing and disseminating knowledge.

¹²According to DoVeanna S. Fulton, literacy has been historically important as an element of resistance to theories of inferiority (128). Although she speaks from a U.S. context, theories about racial inferiority based on European traditions of “reason” and “rationality” were also reproduced through Latin America. See also Nestor García Canclini, *The Idea of Latin America* (Malden, MA: Blackwell Publishing 2006)

¹³Here I use the word “freedom” with a sense of irony since historically, neither after the abolition, nor in this fictional novel, peoples of African descent have fully achieved equal rights to citizenship in Brazil. For more information on the topic see note number 3 above.

¹⁴Holloway argues that women had a vital role in the preservation of African ancestry through oral traditions such as praisesongs, eulogies, ballads and myths (191-2). See also, Deirdre La Pin, “Women in African Literature” in *African Women South of the Sahara* (New York: Longman, 1984) and Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa* (New York: Oxford University Press, 1987).

¹⁵For a discussion on the relationship between oral literature, oral traditions, memory and History see Simiyu (97-101). See also Jan Vansina, *Oral Tradition as History*. (Kenya: Heineman, 1985) and James Hoopes, *Oral History: An Introduction for Students*. (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979)

Bibliography

- Amuka, Peter S. O. “On Oral Literature and the Constituents of Knowledge”. *Understanding Oral Literature*. Ed. Austin Bukonya, Wanjiku Mukabi Kabira and Ototh Okombo. Nairobi: Nairobi University Press, 1994. 4-15.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 2nd ed. San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 1999.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. New York: Routledge, 1989.
- Asante, Molefi Kete. “Afrocentricity”. *Encyclopedia of the African Diaspora: Origins, Experiences, and Cultures*. Ed. Carole E. Boyce-Davies. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2008. 59-62.
- Bhabha, Homi K. “Dissemination”. *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. New York: Routledge, 1990. 291-322.
- Canclini, Nestor García. *The Idea of Latin America*. 2nd Ed. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006.
- Evaristo, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte, Braz.: Mazza ed., 2003.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Trans. Richard Philcox. New York: Grove Press, 2004.
- Finnegan, Ruth. *Oral Literature in Africa*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Freyre, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: Formação da família brasileira sob o regimen de economia patriarcal*. 3rd ed. Rio de Janeiro, Braz.: Schmidt, 1938.
- Fulton, DoVeanna S. *Speaking Power: Black Feminist Orality in Women’s narrative of Slavery*. Albany, NY: State University of New York Press, 2006.
- Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo. “Combatendo o racism: Brasil, África do Sul e Estados Unidos”. *Revista brasileira de ciências sociais*. 14.39 (1999): 104-117.

PALARA

- Hanchard, Michael. *Orpheus and Power: The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1988*. Princeton: Princeton UP, 1994.
- Hellwig, David J. *African American Reflections on Brazil's Racial Paradise*. Philadelphia: Temple UP, 1992.
- Holloway, Karla F. C. *Moorings and Metaphors: Figures of Culture and Gender in Black Women's Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press: 1992.
- Hoopes, James. *Oral History: An Introduction for Students*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press (1979).
- La Pin, Deirdre. "Women in African Literature". *African Women South of the Sahara*. Ed. Margaret Hay and Sharon Stichter. New York: Longman, 1984. 102-118.
- Lorde, Audre. "Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference". *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell, 2000. 630-636.
- Simiyu, Vincent. "Oral Literature as Part of Oral Traditions". *Understanding Oral Literature*. Ed. Austin Bukonya, Wanjiku Mukabi Kabira, Ototh Okombo. Nairobi: Nairobi University Press, 1994. 97-101.
- Skidmore, Thomas E. *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*. New York: Oxford UP, 1974.
- Somerlate Barbosa, Maria José. Prefácio. *Ponciá Vicêncio*. By Conceição Evaristo. Belo Horizonte, Braz.: Mazza, 2003. 5-8.
- Vansina, Jan. *Oral Tradition as History*. Kenya: Heinesman, 1985.

Trois femmes puissantes de Marie Ndiaye. Paris: Editions Gallimard, 2009.
ISBN: 978-2070786541.

Reviewed by Christine Clark-Evans

This is not a review of Marie Ndiaye's other novels and plays, several of which have won prestigious prizes since she began writing at age 17, neither is it a review of her 2009 Prix Goncourt and the Academy's judgment, nor is it a review of her outspoken political opinions and social critique, even though they had caught this reviewer's attention. This is a review of her more realist, sentimental, and serial-mystery-style character study and lyric poem on both aesthetic/intellectual themes and ethical values in the novel mentioned above, "Three Strong Women," her *Trois femmes puissantes*.

In an elegant Gallimard edition in French, last year in hard back and now available in paperback, Ndiaye's novel should be judged as a character study and as a lyric poem about three women of African descent and of French, Senegalese, or Franco-African cultural origins who encounter one obstacle after another in their movement as protagonists, leaving the virtual reader to judge for themselves what kind, if any, "strength" they each might possess. The tripartite storyline is actually quite simple and structures the novel's character study. Norah, the Parisian lawyer, mother, and wife, in the first chapter answers the call of her estranged father to return home to Senegal for some mysterious reason. Following in the longest chapter, Fanta, a former instructor of French literature in a lycée or high school in Senegal, a wife, and a mother, has made a new life with her French husband and their child in France, carrying with them her hopes of finding love and happiness in a new homeland and among new relatives, though regrettably far from her own beloved extended family. In the shortest, saddest, and most violent chapter, Khady Demba, mother, sister, and widow, had grown up poor in Senegal and found herself the mistress of an educated, many times married, and relatively prosperous, older Senegalese man.

To no surprise, no woman narrates her own story. Each of them, however, is represented as being flung into a swirling motion of interrelated circumstances, whose motive forces are beyond her conscious knowledge (or even the reader's), but is forced into circumstances whose consequences profoundly affect her and those whom she loves most. All of the women characters, especially the principals, undergo profound changes—lost loves, childhood traumas, setbacks in their public and private lives (if for them there is any such separation between the two), memories that wash over them and block or distort their vision of the present, separations from their homes across vast geographical, social, and psychological distances. Norah's character is the brilliant, committed, and successful attorney and at the same time a loving, sometimes fragile, always steel-willed, and hyper protective daughter, sister, wife and mother, despite the innumerable tiny cuts she has had and will continue to endure. Fanta's character is seen only in the gaze of her very jealous husband Rudy and is defined by the secrets he keeps as the truly fair-haired boy and emotional double to his vindictive, colonialist, architect father Abel. Because Khady Demba's character has so little formal education, so few professional prospects, and so many violent encounters one after another, she turns her intelligence and physical courage toward simply surviving and the pure affirmation of her own existence, "[Unique] and necessary to the good order of things in this world . . . I am, myself, Khady Demba! (310)."

As lyric poem, Ndiaye evokes a stream of consciousness for each character that is laced with metaphors for the grand scale and little flurries of sense memories and for the waves of feelings that fill each of the principal and related characters and spill

PALARA

out in their sometimes sparse, sometimes extensive passages of dialogue. The flow varies but often alternates between following the lines of rational thought and leaving suggestive hints and personal tells. The rhetorical structure is very elaborate, in which there is a different narrative and thematic structure for each chapter, each woman has her own story, and each story has its own way of being told.

The imposing figure of Norah's father is introduced standing impatiently with arms crossed on the threshold in front of his grand home in the novel's very first, paragraph-long sentence, before Norah arrives or she is even named. Also in a flashback upon seeing two girls, most likely her half-sisters, Norah remembers herself and her own sister as children, after their father had left their mother and them in France, "The two twelve- and thirteen-year-old girls who traveled for the first time to their father's enormous house, being overcome by the heat and paralyzed with emotion, carried there with them this repressed, proper, austere sadness in which they lived and which, betraying in their short, un-straightened hair, the denim dresses purchased too big so as to be of use for a long time, and the rough-hewn, mission-girl sandals, provoked in their father an irreparable repugnance, all the more since neither one was very pretty and both of them were afflicted with acne and too fat, which would disappear with the years, but [which] in a certain sense their father would always see in them (50)."

Then in the next chapter, Rudy's waking bad dreams about his personal failures and bad luck go on for the first three and a half pages before his wife Fanta, or rather his quarrel with her, is even mentioned. Also, Khady Demba's chapter begins with a long riff on the spiteful treatment by her husband's family and admits her own deep "imperceptible pain" for three years from her "terrible desire" (247) to get pregnant, "But she then thought of herself like a cord stretched to its limit, quivering and hard in the tight, white-hot space of all this waiting (248)."

Emotions, revelations, and realizations are signaled in different ways, but often they are evoked in images and metaphors by a very inventive use of poetic figures, even uncommon ones, such as *epanodis*, a syntactic or rhythmic repetition that in this novel links one character to another, or one moment, feeling or memory to another. Speaking about her younger brother, for whom things end very badly, so much so because of his father, Norah reflects on the how and the why each of them suffered all of their lives as if emotionally suffocating to death, "A demon had sat on the boy's belly when he was five years old and then never left (58)." This same "demon" recurs at intense moments for Norah and her brother Sony and involuntarily appears in the middle of otherwise alert states. Similar terms or phrases are left in a passage, sometimes at the beginning of a sentence, sometimes repeated in the middle, to punctuate the memory of an emotion or a sensation.

Not feminist or womanist in theory, nor especially African or black nationalist in politics, Ndiaye's novel represents a particular perspective on literary and identity themes and humanistic values in classically graceful French prose with an ultra modern expressiveness and creative energy. Long sentences and all, the novel is art. The conflicts, humiliations, and difficulties encountered by the "three strong women," as well as other characters, are obviously complicated by the oppressive conditions they face, especially because of their social status as Africans, and most especially as African women, in or from a former colony turned neo-colony in a global economy, and also persist within the political sphere of a multiethnic, multiracial, multi-religious, right-of-center, postindustrial France. Or such problems materialize simply because of life in today's society almost anywhere in the world.

Pennsylvania State University

**Review of *On Friday Night* by Luz Argentina Chiriboga
Translated by Paulette A. Ramsay and Anne-María Bankay**

Reviewed by Emmanuel Harris II

At times we are privileged to come across a narrative that transports us to a time and place where memories collide with the world of possibilities. Luz Argentina Chiriboga's novel *On Friday Nights* (Arawak Publications 2009) is such a text. Chiriboga weaves a thought-provoking, unforgettable work about love, lust and racial pride replete with nuances and subtleties that awaken all of our senses and truly move the reader to contemplate matters of the mind, heart, body and soul.

Luz Argentina Chiriboga (1940), an Afro-Ecuadorian writer exemplifies her literary genius in this story masterfully translated by Paulette A. Ramsay and Anne-María Bankay. Chiriboga received international recognition and acclaim for her groundbreaking *Bajo la piel de los tambores* (1991), a rich novel which celebrates and underscores Afro-Hispanic heritage while asserting black female subjectivity and agency. As Ramsay states in the book's introduction, *Bajo la piel* is considered the first black female authored prose fiction in Hispanic and Latin American literatures (xi). *En la noche del viernes* first appeared in 1999 and continues these themes with deftly written prose and complex characters that exemplify the depth of the human experience. The story brings to mind the polyphony of voices in Maryse Conde's *Crossing the Mangrove*, the layers of meaning in Toni Morrison's *Sula* and the compassion and empathy of Quince Duncan's *Dawn Song*. Yet *On Friday Night* remains an undeniably unique literary contribution by Chiriboga.

The novel begins "Everything is movement, everything undulates: the wind, the clouds, the river, the palms, the water in the tank, the birds. I sing the latest *meringue*." (1) In the pages that follow, the movement between subjects, emotions and ideologies draws us in. The novel tells of Susana, a black girl of middle class upbringing, who becomes the object of attention of Marvin, a married, white bank owner whose kids grew up playing with Susana. Marvin's affections, somewhat obsessive in nature, cause the man to tirelessly watch over the girl as she grows to maturity. The title *On Friday Night* refers to flowers that Susana received from Marvin during his discrete courtship of her. It was also on a Friday that her grandmother left after sensing the path that her granddaughter would take. Some chance occurrences facilitate Marvin's ability to approach Susana: her young, conniving suitor, Ruperto, runs away with her best friend, (the character Luz Argentina) and Marvin's wife dies in an earthquake. Susana eventually succumbs to the wealthy man's relentless advances and as their marriage proceeds, she is drawn further and further away from her African heritage. When Luz Argentina returns from the U.S. some years later with a black American husband, she encounters Susana almost completely transformed and wrought with doubts about her own marriage. She has acquiesced to the ways of the white aristocracy and become the constant object of scorn to Marvin's now adult children, particularly his daughter, who despises their relationship.

A secondary story line developed in greater detail in the last third of the book involves Moconga, an Afro-Ecuadorian girl who travels to the U.S. and eventually achieves great success while never losing sight of who she is. Ramsay accurately argues that "Moconga is therefore the antithesis of Susana, being more self-assured and committed to her African cultural heritage which becomes the ideological frame within which she structures her life." (xvi) Though episodes involving Moconga are not as prevalent in the course of the novel, she does present a contradictory face to the black experience.

PALARA

The work's charm derives from the beauty of the writing and the humanity of the characters portrayed, which is masterfully translated into a seamless English text. The narrative voice shifts intermittently between various protagonists in the first person to a third person omniscient voice before ultimately interchanging between Susana's perspective and the third person narrator. The shifting voices occur without breaks or indications in the text, which, rather than distracting from the story, force the reader to remain focused and attuned to the prose and the issues it presents.

Accordingly there exists a certain orality and lyricism to the novel and the events of the story. It seems as though, not only using her characters and the circumstances developed within, the vary nature of writing celebrates black oral traditions. Chiriboga becomes our *griot*, imparting lessons on the generations that follow using the tales that she weaves. There is in fact little dialogue in the first half of the novel. Rather, the narrators tell us what the characters say and do. And in the events that we read, it is the generation of Susana's parents and grandparents who most affirm their black heritage, recognize the role of the Orishas in their lives, and form the foundation for the familial norms and mores. As Susana strays from her roots, her life becomes increasingly volatile, irrational and muddled.

Chiriboga nevertheless manages to avoid typical and stereotypical conventions. The main characters possess a surprising amount of depth in their development. We become as equally enchanted with Susana as we do with her parents. Likewise, Marvin, the wealthy white man who pursues her could easily have been portrayed as a mere lecherous, old man attracted to his daughter's black friend. All of which may be true, yet because of the insight we are given in terms of his emotions and thoughts, he comes across as complex and at least deserving of compassion. Though his children are less developed textually, we learn enough about their character to remain interested in them.

On Friday Night remains the story of people of African ancestry and the histories portrayed in its pages transcends borders and regional tendencies. While Ecuador serves as most of the novel's setting, the context, characters and narrative events involve Yoruba deities, black folk tales and American popular culture. The mention of figures as diverse as Grace Kelly and Nelson Mandela are some of the few indications that the story takes place in the present. However the issues of racial and class struggles have typified blacks in the Americas for centuries.

Ramsay and Bankay's translation of *On Friday Night* merits special mention. They skillfully capture the cadence and tone of the Spanish original without betraying Chiriboga's unique style. With such a densely written, polyphonic prose and the intermittent shifting of narrative voices, the translators could readily have over exerted their presence in trying to explain the novel and thus unnecessarily left more of their imprint on the text. Instead, in the latter pages of the book, when the narrative momentarily seems to waver in its structure with the re-introduction of Moconga and the character Luz Argentina, the translators remain steady and consistent.

Any criticism of the translation would mainly pertain to one's personal preferences: Ramsay and Bankay's introduction is quite thorough and perhaps would be more apropos at the novel's conclusion. Also we could question why reference to Susana's *guitarra* was left in Spanish throughout the novel. The translators provide a few endnotes clarifying some of Chiriboga's word choices for certain place names. The information given is helpful and also serves notice as to how imperceptible Bankay and Ramsay became in transcribing the story as a whole. Their translation of such a difficult novel deserves superlative praise.

Likewise, Chiriboga's book must be recognized for its outstanding quality. The cover art by Errol Stennett is captivating, Paulette Ramsay's introduction is concise yet

PALARA

thorough and the fiction that follows is memorable. The novel provides a wealth of opportunities for discussion by scholars and students alike. It adds tremendously to the depth and breadth of Hispanic letters and particularly to Afro-Latin writing. And it underscores the influence, struggles and realities of people of African descent in the Americas. Whether on Sunday morning, Wednesday afternoon or Thursday evening, *On Friday Night* is a novel that will transport its reader and is cause for celebration.

University of North Carolina Wilmington

Martiatu, Inés María. *Over the Waves and Other Stories. Sobre las olas y otros cuentos.* Emmanuel Harris II, trans. Critical essay by Tánit Fernández de la Reguera Tayá. Chicago: Swan Isle Press, 2008.

Reviewed by María Zaldondo

Presently, Inés María Martiatu is hailed as being the only Afro-Cuban woman writer in Cuba who is making significant contributions in the crafting of narratives, prose, or specifically, the art of short-story writing. Therefore, to declare that Emmanuel Harris II's translation of Martiatu's short story collection *Sobre las olas y otros cuentos* (*Over the Waves and Other Stories*) is a significant contribution to Cuban letters would be a lofty understatement. Martiatu is an Afro-Cuban writer, playwright, cultural critic, and intellectual who has been waging silently a low-intensity war in the cultural mine field of Cuban post-revolutionary identity politics to place the contributions of Afro-Cubans back into the nation's collective mind's eye (to paraphrase Homi Bhaba). *Over the Waves* is a testament to those conscious efforts at cultural and ethnic reparation by a writer who is engaged actively in cultural production and critique in Cuban theatre. Harris' translation allows English-speaking readers to enter those cultural and historical spaces re-imagined by Martiatu and long-neglected in Cuba. This translation will facilitate the re-evaluation of English-speaking reader's stereotypes of Cuban letters, Afro-Cuban writers, and Cuban identity. Most importantly, it will transform Martiatu from a writer who is undoubtedly an unappreciated gem in Cuba, to one whose literary production will be recognized, as is Nancy Morejón in poetry today, for changing the way we study the experience of the African diaspora in Cuba. One can imagine that the translation will be useful in a myriad of interdisciplinary courses ranging from studies in cultural/historical/identity politics, ethnicity, religion (*santería*), gender/sexuality, narrativity, and African diaspora in Cuba. In a literary culture where women are generally dismissed as insignificant writers, Martiatu's voice and mere presence in Cuban letters is a *cause célèbre*.

Over the Waves and Other Stories is organized in three sections. The first section offers the English translation of the short-story collection, the second presents the original Spanish version, and the third section includes a critical essay by Tánit Fernández de la Reguera Tayá. This last entry is an essential contribution to the publication because it provides the reader with an excellent background of the writer, a synopsis of the short-stories, and a critical analysis focusing on the social and historical context of Martiatu's narratives. Not many translations offer a critical essay such as Fernández de la Reguera Tayá's and its inclusion highlights the translator's commitment to emphasize Martiatu's importance and uniqueness. Fernández de la Reguera Tayá's footnotes were especially useful in referencing the historical context of some of the short stories in the collection.

The art of translation is not without its challenges, as Harris declares in his introduction "there exists a cost in the conversion from language to another" (x). As he well states, it was the "musicality of language, the liveliness, originality, and idiosyncrasies of the prose, that presented the greatest challenges and that can at best only approximate the intent of the original" (x). My task as a reviewer of this translation is to attempt to highlight the "near misses" in this valuable translation. These are not "errors" as much as opportunities for an examination of the complexities of language and the creation of meaning and its relationship to cultural/creative expression. Of necessity, at times, this forces the reviewer to offer an alternative

translation. However, this is done to provide the reader with a range of translation possibilities and alternatives for the original enunciation.

Scatological references are often the catalyst for humor in Caribbean literature. In the first narrative of the collection "Follow me" there is a public scene in a cinema of the 1920's where the unruly audience chants in unison "*La China prieta comió frijoles le hicieron daño, y se fue a cagar*" (101), which Harris translates as "Beans, beans good for your heart, the more you eat the more you fart." Here Harris offers us a more lighthearted, rhythmic, and palliative rendition of what might have been a rather clunky, profane "literal" translation (such as "The swarthy China ate some beans, they didn't sit well with her, so she went to take a shit"). However, Harris' transadaptation deprives us of assessing the cultural weight of words like *prieta*, especially when the word conjures a racist system of classification and prejudice based on skin color. *Prieta* or *prieto*, is an adjective that describes the blackest black of skin color and indeed, my own translation of "swarthy" doesn't quite encapsulate the racist negativity that is often associated with the word. The author's inclusion of this scene in the cinema is significant as Lola, the Jamaican immigrant protagonist living in Cuba, is subjected to this public display of racist inspired hostility disguised as banter. (The presence of Chinese immigrants in Cuba also complicates the image of ethnic miscegenation that accompanies this racial slur). And although the chanting is not directed at Lola, later, as we learn that she loses custody of her daughter as a consequence of prejudice against Jamaican immigrants, we can appreciate the role of the original enunciation in representing the social mindset in which Lola survives.

Another difficult concept to translate because it conjures a system of religious belief in its very morphology in Spanish is *seres*. The word first appears in *La duda* where we read: "*Entonces Josefa sintió de nuevo la necesidad de acudir a los seres, a aquellas vibraciones entrañables...*" (39). It later appears in *Sobre las olas* as each musician recounts their religious beliefs: "*Mis seres que me acompañan, que me alumbran*" (148) and again "*Si a tu puerta llega un ser, buscando caridad, no se la niegues hermano, que Dios te la pagará*" (151), which Harris respectively translates as "The beings that accompany me, they give me sight" (54); and "If a being arrives at your door looking for charity, don't refuse him brother; God will pay you for your good works" (57). In Spanish "to be" can be expressed by either *ser* or *estar* and so Harris's translation of *seres* as "beings" isn't technically incorrect but in this reviewer's opinion the adjective "spiritual" would approximate the word's religious signification and "spiritual beings" should be the operative transculturation for the word *seres*. Spanish speakers may note that the language makes the distinction of naming humans as "seres humanos" (human beings), but doesn't qualify *seres* with the adjective *espirituales* because the very essence of the verb pluralized connotes this meaning. It may seem a minor and debatable point but one that may have helped the translator calibrate the difference between "alien" and "strange" when translating "*Aquel ser extraño se le aparecía en sueños y acercaba su cara a la de la mujer*" (174) to "That alien being appeared in her dreams and would gently bring his face close to hers" (81). The text has already made reference to Inle, the spiritual being meant by "aquel" so it is odd to refer to Inle as "alien" in this context.

There are other minor changes I would suggest such as when the text reads "*Paula dormía tranquilamente*" (182) the word *tranquilamente* would best be translated as "peacefully" as in "Paula slept peacefully" (90). There is a false cognate and intent problem as when the text reads "*Así lo soportaba, llena de repulsión y rencor por aquel hombre que la tomaba sin consideraciones...*" (176) and the translation reads "There she supported him, full of repulsion and rancor towards the man who would forcibly possess her." (83). Here *soportaba* should read "put up with" as in *aguantaba*, a

PALARA

synonym. And perhaps this reviewer is revealing a generational bias with this translation intervention but it seems “weed” might be a viable alternative for “herb” when translating the Spanish *yerba* as in “marihuana” (see pages 46 & 47 in English and 140 & 141 for Spanish).

One of the many positive aspects of this translation resides in how Harris provides useful explanations to clarify idiomatic expressions such as “There’s a little ball in the air.” After this quotation he adds generously a sentence for the reader “They were really talking about a rumor being spread” (11). Another difficulty confronting the translator is the maintaining of rhyme, rhythm, and cadence in translation and here Harris skillfully transforms the rhyming scheme “*A remar, a remar, a remar, la Virgen de Regla nos va a acompañar*” (151) to read “Let’s row, let’s row, let’s row, the Virgin of Regla is with us in tow” (57). Translating this particular type of language structure is quite a challenge and Harris does so excellently. Indeed, the task of a translator requires him or her to calibrate and painstakingly weigh each word carefully and Harris’s translation doesn’t disappoint. *Over the Waves and Other Stories* is a priceless contribution to Cuban and Caribbean Studies and the weight of its contribution will undoubtedly be measured by the many future research projects it will inspire.

Texas Christian University

Jamu Minka's Poetry: The Poetic Senses of Diversity

by Heloisa Toller Gomes, Ph.D.

Letters, syllables and
the senses of diversity
Jamu Minka

Jamu Minka is the literary identity of Afro-Brazilian poet José Carlos de Andrade, born in the city of Varginha (Minas Gerais) in 1946. He graduated from the Universidade do Estado de São Paulo (USP) in journalism and has lived in São Paulo for many years as a journalist, participating actively both in the written press and in the militancy of the "Movimento Negro"¹. He was one of the founders of the literary publication *Cadernos Negros*,² which alternates poetry and short fiction created by contemporary Afro-Brazilian authors in each of its respective numbers.

Minka has contributed to *Cadernos* since its inception, taking also part in several other initiatives where the cultural and the political spheres meet – having always in mind the social situation of the black community in Brazil and in the world. In collaboration with other writers, he organized "Coletânea de Poesia Negra" sold in mimeographed copies in the heart of São Paulo downtown, namely, at the "Viaduto do Chá", a meeting point of young "Afro-paulistanos" attracted to the spot by the *soul* movement. The importance of this early activism was crucial in his formative years, as Minka stated in the fragment of poetic prose entitled "Certainty"³:

The awakening of my consciousness as a person-people-race and the collective learning (with the Quilombhoje) of the word in its plays of pleasure and transformative artifices were decisive so much so that, one day, I realized: I am a poet, my blood drips syllables. (CN⁴ 11, p.36).

In his writings, Minka exposes forms of prejudice that perpetuate the social and economic discrimination against the Afro-descendent population. His poetry dramatizes, and his critical essays discuss some specific problems black intellectuals must face such as means of publication, publicity, lack of visibility and of general interest. Jamu Minka is aware of the specificity of his literary production and of the strength of his contribution as a Brazilian, as an inhabitant of Afro-America. By the same token, he sees Africa and the traditions and struggles of Afro-Americans in the United States and on the continent as dramatically important for the production of an authentic culture, inevitably linked to history. Well-grounded in Brazil, Minka's poetry encompasses, in fact, the world. The poem "Mandela free", for example, praises the great South African leader: "Multiracial in body and soul, rebellion has a perfect symbol / the body of black Nelson / his cotton hair and free fist / on the first pages of the planet." (CN 15, p.55)

His is a poetry which recounts history in an eloquent denouncement of colonialism and its heritage. In this sense, the poem "Race and class" ("Raça e Classe"), reproduced below, proclaims:

Our skin has the curse of race
and the exploitation of class
two sides of the same diaspora and disgrace
Our suffering made an old pact with all the roads in the world
and covers the body compact and fearless of the sun
Our race possesses the seal and the suns and moons of the centuries
the skin is a map of oceanic nightmares

and proud frame of rebel scars. (CN 15, p.52)

The word “scar” permeates Minka’s poetry, being emblematic of the diaspora and of slavery – the pain that “never heals” (“Voices”, CN 15, p.40). “I have the scar and I know how being stabbed on the back / ached and aches, a memory that always bleeds”, he states in “Promessa”. (Promise – CN 17, 1994. p.32)

Two aspects must be emphasized in this short approach to Jamu Minka’s writing. One of them, its strong erotic component. According to poet Cuti (Luiz Silva), eroticism functions as a libertarian impulse in Minka’s verse. The eroticized body emerges as a source of power, manipulated by the poetic word in a plurality of relational aspects – interpersonal, social, vital – always propelled by sexuality⁵. And the space of intimacy enlarges, gloriously, to occupy the world: “I pretend the living-room is a spot / in the geography of Africa / and the carpet turns into a smooth savanna at sunset / when the skin of night comes to conceal / our naughty safari” (“Safari” – CN 7, 1984. p.66).

The second aspect, which encompasses all layers of his poetry, is Minka’s interest in verbal experimentalism, in the endless invention of the poetic word. Thus, he is the inheritor of predecessors like Solano Trindade, Arnaldo Xavier, Paulo Colina, and akin to contemporaries like Oswaldo de Camargo, Miriam Alves, Cuti, Márcio Barbosa, Conceição Evaristo, Edimilson de Almeida Pereira. All of them, in their diversity, have explored innovative trends in the expansion of the Afro-Brazilian literary canon and in the enrichment of Brazilian literature as a whole.

Jamu Minka starts the essay “Literature and Consciousness” – an indispensable text for the understanding of his intellectual posture and aesthetic propositions – by quoting Cuti: “The influence of general literature upon the black literary person will demand resistance. The image of the ‘black-lazy-inferiorized-uncle-tom’ requires an answer.” And Minka proceeds in his own words:

Our literary attitude of unmasking [social stereotypes] and our refusal of conformity automatically place white Brazilians in the uncomfortable position [of seeing] the “negro” making literature, upsetting culture, asking for redress. Therefore, all the false, unjust system of established beliefs goes down. The pedestal of privileges crumbles as it will be necessary to discuss, to negotiate among equals. This is the challenge that disturbs and frightens.⁶

In spite of evident difficulties and of persistent obstacles in the social scene, the writing of Jamu Minka finds the way to a cautious optimism, and the poet can foresee a promising future for Afro-Brazilian literature. “In these new times”, he says, “when we have become, both in quality and in quantity, more aware of ourselves, [we will be able to] manipulate our specificity in a positive way, decisive for present and future conquests.” “That is why”, he proceeds, “the poet makes of himself the prophet of new possibilities” (id. p.38-9). It is this challenge and these possibilities that feed the vigorous poetry of Jamu Minka.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Notes

¹The “Movimento Negro” flourished in the city of São Paulo in the 1920’s and 30’s, until it was dismantled by the dictatorship of Getulio Vargas during the so-called “Estado Novo” (1937-45). The members of the continually renewed Movement – political militants, workers, students,

PALARA

artists, intellectuals – have shared the preoccupation to express and reflect upon the historical and sociological dimension of the African presence in Brazil and in the world.

²*Cadernos Negros* had its origin at the Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), in the popular district of Bichiga, in the city of São Paulo, in 1978. It later adopted the name “Quilombhoje” and congregated authors in their “Roda de Poemas”.

³All translations from Portuguese into English in this text are original and are mine.

⁴From this point onwards, *Cadernos Negros* will be here referred to as *CN*. CN 11. São Paulo: QUILOMBHOJE – LITERATURA, 1988.

⁵Luiz Silva (Cuti). “Poesia Erótica nos *Cadernos Negros*”. In *Brasil Afro-Brasileiro* (org. Maria Nazareth Soares Fonseca). Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.273.

⁶Jamu Minka, “Literatura e Consciência”. In: *Reflexões sobre a Literatura Afro-Brasileira*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1984. p.38, 42.

Cristóvão-Quilombos
Jamu Minka

Fez-se a ganância
diabólicos destinos de um caminho
sem volta
espíritos e corpos armados nascem do imenso ventre das
águas fantásticas
o outro lado do mundo possível
Terrágua uma bola de vida no cosmo
1492, Colombo!

Naus enormes, engenhocas inéditas -
a roda, arma de fogo -
múltiplos poderes desconhecidos
homens-deuses barbados, brancos,
loiros e ruivos
e seus olhos coloridos de cobiça

Piratas no paraíso
Europa rouba tudo
ouro e prata, milho, batata
cana e canga em corpos de América e
África

Pós impacto do primeiro engano
- a visita era conquista e seus horrores -
deuses invadidos trovejam tambores
e cospem flechas de rebeldia
Depois de Colombo e sua maldita
herança
calombos e mutilações em milhões de
- corpos -
Quilombos por toda parte.

Papel de Preto
Jamu Minka

Eu me pretendo inteiro
não papel carbono da
branquice imposta
na entrada
no meio
na saída
sou traço
letra
sílabas

PALARA

verso
vírgula
título
e talento
pingando pretume vivo
no papel de branco
dos livros-latifúndios do
Brasil

.

Cadernos Negros 15, p.49. revisto pelo autor

Cadernos Negros 17, p.30-31.



Don't delay; get your PALARA subscription today!

For more information, please visit www.palara.org

Individual Subscription \$15.00

Institution Subscription \$25.00

Please make check payable to: PALARA

Forward check and inquiries regarding subscription to:

Antonio D. Tillis

Managing Editor, PALARA

Dartmouth College

AAAS, HB 6134

34 North Main Street

Hanover, NH 03755

USA

(603) 646-0224 office

(603) 646-1680 fax

antonio.d.tillis@dartmouth.edu

