«Las literaturas de África y su diáspora: religaciones en diálogo»

Paula Aguilar, María Celeste Biorda y Giuliana Impini
(Compiladoras)



Agencia I+D+i
Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación

UADER
Universidad Autónoma de Entre Ríos

FHAyCS
Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales

«LAS LITERATURAS DE ÁFRICA Y SU DIÁSPORA: RELIGACIONES EN DIÁLOGO»

PRIMERAS JORNADAS DE LITERATURAS AFRO

5 y 6 de octubre de 2023: Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina

Las literaturas de África y su diáspora: religaciones en diálogo / Paula Aguilar ... [et al.]; Compilación de Paula
Aguilar; María Celeste Biorda; Giuliana Impini; Coordinación general de Laura Valeria Benetti. - 1a ed. edición multilingüe. - Paraná: FHAyCS UADER, 2026.

Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga
ISBN 978-631-91682-0-4 ISSN 3072-8843

1. Literatura. 2. África. 3. Crítica Literaria. I. Aguilar, Paula II. Aguilar, Paula, comp. III. Biorda, María Celeste, comp. IV. Impini, Giuliana, comp. V. Benetti, Laura Valeria, coord.
CDD SA820

Cita sugerida: Aguilar, P.; Biorda, M. C.; Impini, G. (Comp.) (2026) *Las literaturas de África y su diáspora: religaciones en diálogo*. Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Socia-les - UADER. Paraná, E.R. https://rida.fhaycs-uader.edu.ar

FHAyCS UADER Dirección Postal: Urquiza y Corrientes - Paraná - E.R. - CP: 3100

Ilustración de tapa:
Luisina Cerrudo

Diagramación interior:
Delfina Herlein

Diseño de tapa y maquetación:
Gisela Arola

Revisión de textos:
Portugués: Marina Panziera. Inglés: Alfonsina Cossani.
Español: Paula Aguilar, María Celeste Biorda, Giuliana Impini.

Coordinación general:
Laura Benetti

Edición a cargo de la Secretaría de Investigación FHAyCS - UADER
Dirección de Comunicación Científica

El desarrollo de las «Primeras Jornadas de Literaturas Afro» y esta publicación se realizaron en el marco del Subsidio a Reuniones Científicas otorgado por la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación, Jefatura de Gabinete de Ministros de la República Argentina.

Las jornadas fueron declaradas de interés académico por el Consejo Directivo de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales - UADER; a través de la Res. N° 0185/23 CD FHAyCS UADER

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial. 4.0 Internacional: permite a otros distribuir, adaptar, refundir y crear a partir de tu obra de modo no comercial, siempre y cuando te den crédito y licencien sus nuevas creaciones bajo condiciones idénticas.



Agradecemos a la Asociación Cooperadora de la FHAyCS UADER por su valioso aporte para sostener y acompañar las actividades académicas, científicas, artísticas de la comunidad universitaria.

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ENTRE RÍOS

Rector
Abog. Luciano Filipuzzi

Vicerrector
Prof. Román Scattini

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES, ARTES Y CIENCIAS SOCIALES UADER

Decano
Lic. Daniel Richar

Vicedecana
Prof. Virginia Biorda

Secretario General
Abog. Luis Garay

Secretario Académico
Lic. Fabricio Cabrera

Secretario de Investigación
Esp. Javier Ríos

Secretaria de Posgrado
Mg. María Gracia Benedetti

Secretario de Extensión Universitaria y DDHH
Lic. Agustín Guillerón

Secretaria de Escuelas
Lic. María Sol Barrera

Secretaria Económica Financiera
Lic. Carina Alejandra Canalis

Secretaria Legal y Administrativa
Abog. Cynthia Bilat

Secretario de Bienestar e Inclusión Estudiantil
Prof. Walter Gabás

Secretaria de Comunicación y Cultura
Lic. Mariana Broggi

COORDINADORAS DE SEDE

Sede Concepción del Uruguay
Prof. María Fernanda Pepey

Sede Concordia
Abog. Bernardita Zalisñak

Sede Gualeguaychú
Prof. María de los Ángeles Gómez

Extensión Áulica Federación
Prof. María Elena Soñez

PRIMERAS JORNADAS DE LITERATURAS AFRO
Concepción del Uruguay, 5 y 6 de octubre de 2023
Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales

Responsables
Paula Aguilar y María Celeste Biorda, Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina.

Comité Académico
Alejandro Gortazar Belvis, *Universidad de la República*, Uruguay.
Boubacar Traoré, *Universidad Nacional de Tres de Febrero/ Universidad Museo Social Argentino / IDAES- Universidad de San Martín,* Argentina.
Cécile Brochard, *Universidad de Nantes,* Francia.
Daiana Nascimento dos Santos, *Universidad de Playa Ancha*, Chile.
Louis Nana, *Universidad de Tübingen, Alemania/ Universidad CY Cergy Paris*, Francia.
Lucía Eugenia Stecher Guzmán, *Universidad Alberto Hurtado*, Chile.
Marine Ruiz, *Universidad Nacional de Cuyo*, Argentina.
Marjolaine Unter Ecker, *Universidad Aix-Marseille*, Francia.
Melissa Cammilleri, *Universidad de Buenos Aires,* Argentina.
Nellys Montenegro de la Hoz, *Universidad Popular del Cesar*, Colombia.
Nicolás Chiavarino, *Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de General Sarmiento*, Argentina.
Pablo Blanco, *Universidad Nacional de la Patagonia*, Argentina.
Victoria Urquiza, *Universidad Nacional de Cuyo,* Argentina.
Wilfried Mvondo, *Universidad de Yaundé I*, Camerún.

Comité organizador
Ana Elisa García
Camila Ramos
Giuliana Impini
Jorge Bernardussi
Luisina Cerrudo
Maira Noel Martínez Pascal
Micaela Gómez
Sofía Casse
Yamila Germanier

Agradecimientos

Esta publicación es el resultado de las Primeras Jornadas de Literaturas Afro realizadas, de manera virtual en Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina y queremos decir: ¡Gracias!

A Donato Ndongo Bidyogo, Kanguimbu Ananaz, Lorrie Jean-Louis y Lilia Ferrer Morillo por sus cálidas y prestigiosas participaciones;

a las y los especialistas del Comité Académico que abrazaron estas Jornadas y las difundieron en sus lugares de trabajo, en diferentes partes del mundo;

al Comité Organizador, quienes integran el Proyecto de investigación del cual se desprenden las Jornadas y participan activa y comprometidamente con todas las actividades que se proponen;

a las autoridades de la Facultad de Humanidades Artes y Ciencias Sociales en su momento, la decana María Gracia Benedetti y el coordinador de la Sede Concepción del Uruguay, Mariano Rozados por el apoyo;

al Equipo de Comunicación de la FHAyCS en la persona de Laura Benetti;

a Vanesa Cuello del Equipo técnico de la Secretaría de Extensión Universitaria y Derechos Humanos;

a Virginia Biorda, entonces coordinadora de Extensión de nuestra Sede, por el acompañamiento y la ayuda permanente;

al Consejo de carrera del Profesorado en Portugués de la sede, sus docentes y estudiantes quienes colaboraron en los intercambios con colegas lusófonos;

a Marcela Carbajo, de la «Editorial Empatía», por acompañar la propuesta y colaborar con la difusión y circulación de las literaturas africanas en Argentina;

a la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación de Argentina; que subsidió esta reunión científica.

Consideramos que es necesario sostener estos espacios de promoción y apoyo a la Universidad Pública, fundamentales para la divulgación y el intercambio académico.

Paula y Celeste

Índice

Prólogo
Paula Aguilar y María Celeste Biorda 12

SECCIÓN I: Inscripciones decoloniales y poscoloniales en África y el Caribe

Aventuras de la negritud, de la mística a la racialización
Bonfiglio, Florencia *19*

La sombra de la razón: racionalidad instrumental, raza y poder en el pensamiento de Aníbal Quijano y Emmanuel Chukwudi Eze
Aguía Betancourt, Nicolás *30*

De Caníbal a Calibán, el otro y la reafirmación de su diferencia como clave en el camino hacia la descolonización. Sobre Una tempestad, de Aimé Césaire
Costa, José Ignacio *37*

Novelas Togolesas: Efoui y Awumey, del postcolonialismo al colonialismo global
Mangiante, Marcelo *45*

El pasado colonial revisitado. Cultura escrita, dominación europea y resistencia en Cántico de la acacia de Kossi Efoui y La vida, después de Abdulrazak Gurnah
Chiavarino, Nicolás *53*

Lengua, colonialismo y cultura igbo en La flor púrpura, de Chimamanda Ngozi Adichie
Impini, Giuliana Ianina Milagros *64*

SECCIÓN II: De la *migritude* a la *humanitude*

Construcción discursiva del sujeto migrante negro en Nativas (2008) de Inongo-vi-Makomè y en Calella sen saída (2001) de Víctor Omgbá.
Atouba Edjeba, Alain Bienvenu *72*

Sociabilidad e inmigrantes africanos en el Principado de Asturias (2000-2023)
Abba, Jonathan *80*

Crisis migratoria en España: poética del rechazo del africano y reto de la (re)descolonización de los imaginarios raciales en la dramaturgia de López Mozo e Inongo-vi-Makomé
Kamwa Kenmogne, Harman *91*

SECCIÓN III: Literaturas y lecturas desde el Magreb

La literatura latinoamericana a través de la prensa marroquí: una mirada desde el análisis de contenido

Hiri, Abdelhak *101*

La literatura popular marroquí a través de Mohamed Mrabet

Jebrouni, Randa *110*

Lo popular y lo espiritual en la narrativa de Ahmed Séfrioui

Acharki, Zoubair *118*

SECCIÓN IV: Tramas de la violencia

A fabulação da negritude nos retalhos poéticos de Janaina Bezerra

Silva, Assunção De Maria *127*

Aquello que nos abruma. Violencia, nostalgia y otredad en tres cuentos de Óscar Collazos

Ferrari, Silvana S. Y Plem, Susana C. *136*

SECCIÓN V: Tramas de la memoria

Una memoria lacerante: los escritos de Scholastique Mukasonga acerca del genocidio ruandés

Alexandrina Nogueira, Ariane 143

Germany's Colonial Amnesia and People of Color: Bringing the Past into Present

Kumari, Priya *151*

Memoria, desplazamientos y reconstrucción en Lara, de Bernardine Evaristo

Jacovkis, Lina 161

Narrativas de autoria feminina afro-porto-riquenha: fabulando outras memórias da escravização.

Sales, Cristian 170

SECCIÓN VI: Conocimientos, experiencias y escrituras afrocentradas

Primera Antología de Poesía de Mujeres Afrovenezolanas: Insurgir ante las editoriales dominantes y una exploración de los feminismos negros

Cárdenas, Laura y Cobo, María Mercedes *185*

Manuel Zapata Olivella: intelectual y activista del Muntú

Montenegro, Nellys *193*

Los conocimientos situados: una nueva mirada en los relatos de vida de Carolina María de Jesús

Alexandrina Nogueira, Ariane 200

Literaturas africanas y operaciones críticas: construcción, delimitación y apropiación de un campo del saber

Picallo, Ximena *208*

Propuesta para la enseñanza de la lengua suajili (Kiswahili) y su literatura en Argentina

Di Marco, Florencia *216*

SECCIÓN VII: Género, voces y cuerpos

Women's Assertiveness in Polygamous Setting in Lola Shoneyin's The Secret Lives of Baba Segi's Wives and Amma Darko's Not Without Flowers

Djossou Agboadannon, Koumagnon Alfred *225*

Narrativa femenina IGBO: de la colonia al orden íntimo no-binario

Mangiante, Marcelo 244

Escritoras afro-latino-americanas: vozes dissonantes do corpo-arte no Brasil e na Colômbia

Sales, Cristian *252*

SECCIÓN VIII: Temporalidad y espacialidad

O espaço em angola como casa/corpo do sujeito em narrativas angolanas contemporâneas

Cossi, Itamar *267*

Tiempo no-humano y planetariedad en Things Fall Apart (1958) de Chinua Achebe

Alías, Benjamín *291*

ENTREVISTA

De cuerpos, identidades e itinerancias: entrevista con la poeta Lorrie Jean-Louis, por María ***Celeste Biorda*** 302

Prólogo.

Las literaturas de África y su diáspora en las aulas universitarias

Paula Aguilar y María Celeste Biorda

La gran tradición de la literatura europea había creado e incluso definido la visión que el mundo tenía de los Calibanes, los Viernes y todos los personajes africanos que habían poblado su imaginación. Ahora, los Calibanes y los Viernes de la nueva literatura estaban contando sus historias, que eran también la mía.

Ngũgĩ wa Thiong'o

Cuando decidimos estudiar las "literaturas africanas", asumimos esa etiqueta a partir de una serie de problemas -en tanto campo complejo de tensiones, de núcleos constitutivos, de perspectivas- dada su extraterritorialidad lingüística y geográfica. Una dificultad no menor la encontramos en los planes de estudios de las carreras de Letras en Argentina cuyo "patrón cognitivo" aún persiste dentro de los rasgos de un patrón de poder fundado en la colonialidad tal como Aníbal Quijano (2014) señala; el centro no ha sido del todo desplazado, para decirlo con wa Thiong'o (2017). El eurocentrismo en la academia en nuestro país perdura en el escaso interés que el pensamiento africano y afrodiaspórico ocupa en las carreras de Humanidades y Ciencias Sociales, con destacadas excepciones siempre individuales o colectivas pero rara vez institucionales. Existen valiosas acciones que, en los últimos años, han aportado a los saberes de y sobre África y Afrolatinoamérica en las universidades, que dialogan y se retroalimentan con numerosas agrupaciones y colectivos que vienen trabajando desde lo civil, lo social, lo político y lo cultural para defender una identidad diversa y pluricultural en nuestro continente. Las literaturas de África y su diáspora, sin embargo, siguen teniendo un lugar limitado en las bibliotecas y aulas universitarias.

Con el objetivo entonces de contribuir a llenar los huecos que presentan nuestros planes de estudios es que comenzamos a llevar adelante acciones que permitan incorporar al corpus universitario de las carreras de letras y lenguas extranjeras las literaturas africanas y afrocaribeñas. A través de proyectos de extensión de cátedra, por ejemplo, invitamos a docentes de literaturas de diversas lenguas a participar de instancias de formación con el fin de ofrecer un panorama que permita entender la problemática de la extraterritorialidad

lingüística en nuestro continente. Así, se llevaron a cabo dos "Diálogos Latinoamericanos" (Res. 1883/16 UADER y Res. 2193/19 UADER) para compartir lecturas centradas en los estudios chicanos, la creolización, la resistencia lingüística y cultural del Caribe anglófono y los vínculos entre África y América latina en las denominadas "novelas de dictador".

También, nuestro interés en ennegrecer el curriculum univesitario se plasmó a través del Proyecto de investigación acreditable "Memorias transnacionales: tramxs de la violencia en las producciones culturales de América y África, con especial atención a las literaturas. Apuntes para un diálogo Sur-Sur (2021-2023)". Su objetivo es analizar en distintas manifestaciones culturales (como la literatura y el cine) -aunque haciendo foco particular en la narrativa literaria-, los modos en que la violencia encarna en poéticas, en propuestas estéticas de África y América para abordar las tramas y los tramos de la memoria, es decir recorrer las routes de la memoria y no solo las roots -tal como propone Paul Gilroy. ¿Qué poéticas de la memoria religan a América y África? ¿Qué herramientas analíticas nos ofrecen las y los pensadores africanos, afroamericanos o caribeños? ¿Cómo convergen o se distancian de las propuestas analíticas del Cono sur, o de los estudios europeos o estadounidenses sobre el Holocausto? ¿Cómo articular contextos y experiencias particulares desde el giro transnacional de la memoria? Estos y otros interrogantes guiaron nuestra indagación para vincular las literaturas de África y América, contra el silencio epistémico de las universidades que, en Argentina, privilegiaron las literaturas nacionales desde el lente colonial eurocentrado.

En el marco de este proyecto y con el fin de hacer reunir a especialistas del país y de la región, de hacer llegar a nuestro país las voces de colegas que comparten nuestros intereses, organizamos las Primeras Jornadas de literaturas afro que se llevaron a cabo de manera virtual los días 5 y 6 de octubre de 2023. Elegimos la denominación afro pues permite incluir tanto a expresiones literarias de África como a las de su diáspora, y reconoce una raíz que deviene relación. Se enmarca, además, en un contexto de reivindicación de la "heredad nutrida por la africanía" (Arcos Rivas 2021) y de reconocimiento a una experiencia donde la "acumulación, durante siglos, de trabajo forzado, masacres, violaciones, privaciones, llevó a la construcción, dentro de nuestras sociedades, de un ser humano invisibilizado y estigmatizado" (Rodriguez Romero 2004).

Por otra parte, decidimos recibir trabajos en cuatro lenguas hegemónicas de la comunidad académica -inglés, francés, portugués y español- para permitir una participación

más amplia. De modo que las Jornadas tuvieron un alcance internacional y aquí están los resultados: participaron como expositores y panelistas docentes, estudiantes e investigadores de universidades de América representando no solo a Argentina sino también a Chile, Colombia, Puerto Rico, a ocho universidades de Brasil, a las Universidades de Pittsburgh, de Washington, de Ohio; de África por la Universidad Abdelmalek Essaadi y la Universidad Ibn Zohr (Marruecos), la Universidad de Yaundé I y de Maroua (Camerún) y la Université d'Abomey-Calavi (Benin); de India (Universidad de Jawaharlal Nehru) y de Europa (instituciones de Portugal, España e Italia).

Asimismo, participaron en paneles y mesas de exposiciones referentes extra académicos y representantes de colectivos de afrodescendientes como la Secretaría de gestión del sistema nacional de promoción de la igualdad racial de Brasil (Ministério da Igualdade Racial); del Instituto Superior Internacional de Turismo de Tánger; del Museo Nacional de Colombia. La recepción de las Jornadas superó nuestras expectativas y cumplió con el principal objetivo de visibilizar un área de estudios relegada institucionalmente para consolidar un espacio de intercambio necesario y urgente. La conferencia inaugural, a cargo del reconocido escritor ecuatoguineano Donato Ndongo Bidyogo, ¿Una literatura africana en español?, fue transmitida en vivo por el canal institucional de la Facultad y puede accederse a ella en el mismo. De igual manera, otra de las actividades destacadas, la Mesa de poetas - desde el deseo por visibilizar, en nuestras universidades, el trabajo de tres poetas mujeres, está disponible en el canal. Contó con la participación de Kanguimbu Ananaz, proveniente de Angola; Lilia Ferrer Morillo, de Venezuela; y Lorrie Jean-Louis, canadiense.

Los trabajos aquí compilados dan cuenta de esa variedad que celebramos: no solo especialistas de diversos lugares del mundo sino también distintas lecturas, propuestas críticas y estéticas que demuestran la presencia e importancia de las literaturas afro en las universidades, en Nuestra América y en el mundo.

En la primera sección, "Inscripciones decoloniales y poscoloniales en África y el Caribe", los diferentes trabajos recuperan a aquellos teóricos del Caribe que discurrieron sobre el colonialismo en la segunda mitad del siglo XX, como Aimé Césaire, Franz Fanon y René Depestre. Además del pensamiento de la negritud, se propone un interesante cruce entre el filósofo nigeriano Emmanuel Chukwudi Eze y las categorías propuestas por Aníbal Quijano. Finalmente, desde lecturas situadas de ficciones contemporáneas africanas se analizan los efectos del colonialismo en la lengua y las identidades sociales. Los artículos

reunidos en "De la migritude a la humanitude" se detienen en la figura del inmigrante en obras narrativas y dramáticas para denunciar un imaginario racial estereotipado cuyo vencimiento pasa por la promoción de la humanitud. "Literaturas y lecturas desde el Magreb" propone, por un lado; una aproximación a la tradición literaria magrebí, desde la narración oral hasta el proyecto emancipador de las literaturas post independencias; y por otro, una lectura sobre las representaciones que la prensa marroquí construyó en relación a las literaturas latinoamericanas.

"Tramas de la violencia" nos hunde en la repentina interrupción de la obra de Janaina Bezerra, víctima de un feminicidio, cuya potencialidad poética es reivindicada desde la cosmovisión africana. La violencia contra las mujeres es explorada también en la obra del escritor afrocolombiano Oscar Collazos. En estrecha relación con la sección anterior, en "Tramas de la memoria" la perspectiva femenina y colectiva del trauma histórico en Ruanda se lee desde la memoria de Scholastique Mukasonga. También, el genocidio contra los Hereros y la vinculación de la Alemania nazi con la historia de la esclavitud son recuperados para interpelar la amnesia postcolonial europea, en el cruce entre W.E.B. Du Bois y Olivia Wenzel. Las memorias de la esclavización en la obra de Mayra Santos-Febres y Yolanda Arroyo-Pizarro reivindican el lugar de las ancestras en la historia y la cultura afroportoriqueña. Asimismo, en la obra de Bernardine Evaristo la memoria familiar conjura la pérdida y los desplazamientos traumáticos.

Los trabajos reunidos en "Conocimientos, experiencias y escrituras afrocentradas" recuperan propuestas y acciones de visibilización y gestión editorial contra la colonialidad del poder, el saber y el género. Desde la edición de la primera antología de poetas afrovenezolanas, la poco abordada historiografía de los estudios sobre las literaturas africanas hasta la importancia de la enseñanza de la lengua suajili y su literatura, los artículos nos recuerdan la urgencia de incluir epistemologías otras en nuestras aulas universitarias. En este sentido, la figura de Manuel Zapata Olivella, en tanto intelectual y activista, se erige como una voz imprescindible para pensar América Latina y el Caribe. Del mismo modo, la obra de la escritora brasileña Carolina Maria de Jesús se vuelve un locus insoslayable para la escritura de la mujer negra a partir del concepto de conocimientos situados.

En "Género, voces y cuerpos", las novelas de la escritora nigeriana Lola Shoneyin y de Amma Darko, de Ghana, se leen en línea con los feminismos africanos desde los aportes de Helen Chukwuma. Además, se destaca el lugar fundacional de Buchi Emecheta en la narrativa

femenina igbo, tanto para la literatura como para la crítica literaria. También las voces disonantes de escritoras afro colombianas y brasileñas encarnan en una poesía de resistencia, memoria y ancestralidad. Finalmente, en "Temporalidad y espacialidad" se analiza el espacio angolano contemporáneo en la obra Os Transparentes (2013) del escritor Ndalu de Almeida a la luz de las teorías decoloniales; por otro lado, se propone una lectura de Things fall aparts de Chinua Achebe como forma planetaria haciendo hincapié en lo que implica, allí, el despliegue multitemporal. Cierra el presente volumen una entrevista realizada a la poeta canadiense de origen haitiano, Lorrie Jean-Louis quien nos abre su taller de escritora y nos ofrece algunas claves de lectura para sus poemarios.

Intencionamos que este volumen llegue a docentes y estudiantes de nuestro país, que estimule lecturas, proyectos de investigación, seminarios, traducciones. Nos alegramos de que tantos y tantas colegas especialistas hayan compartido sus contribuciones para que las literaturas de África y su diáspora irrumpan en las universidades, para que los planes de estudio sean más diversos, justos y no expulsen a "las "otras" representaciones de la realidad que no se corresponden con la razón eurocéntrica" (Palermo et al 2010). Celebramos la diversidad porque creemos junto con Achille Mbembe que "colonialismo rima con monolingüismo" (2015) y sentimos que el "Otro está en nosotros" (Glissant 2017: 61) tal como nos recuerda Edouard Glissant (2017: 61). Estas jornadas, y los resultados que hoy publicamos, lograron ser un espacio fértil de intercambio de propuestas, de saberes y de afectos sobre las literaturas africanas, afroeuropeas, afrodiaspóricas, afroamericanas, afrolatinoamericanas, afrocaribeñas, literaturas afro.

Referencias

Arcos Rivas, A. (2021) "Entre dos herencias del pasado esclavizado a la vivencia afrodescendiente", en Rosa Campoalegre Septien (coord.) *Afrodescendencias:debates y desafíos ante nuevas realidades,* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Gilroy, P. (2014) *Atlántico negro: modernidad y doble conciencia*, Madrid: Akal.

Glissant, E. (2017) *Poética de la relación*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Mbembe, A. (2015). "Decolonizing knowledge and the question of the archive." *Public lecture*, University of Cape Town.

Palermo, Z. et.al. (2013). De las "categorías explicativas" a las prácticas académicas. Reflexiones críticas. *Otros Logos*, N° 4, pp. 64-80.

Quijano, A. (2014). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CABA: CLACSO.

Rodríguez Romero, J. (2004), "Entramos Negros; salimos Afrodescendientes", *Revista Futuros*, Vol. 2, Núm. 5, México / Canadá, Rostros y Voces - Citizen Digital Facilitation (CDF), http://www.revistafuturos.info/futuros_5/afro_1.htm

wa Thiong'o Ngũgĩ. (2017). *Desplazar el centro,* Rayo Verde: Barcelona.

SECCIÓN I

«INSCRIPCIONES DECOLONIALES Y POSCOLONIALES EN ÁFRICA Y EL CARIBE»

Aventuras de la negritud, de la mística a la racialización

BONFIGLIO, Florencia / IdIHCS, UNLP-CONICET – flobonfiglio@gmail.com

› *Palabras claves: Negritud; Césaire; Depestre; simbolismo.*

Resumen

La conferencia rescata, en primer lugar, la teorización fundante del haitiano René Depestre en "Aventuras del negrismo en América Latina", propuesta que, en su revisión crítica de la Negritud cesairiana y fanoniana, deconstruye "las trampas semánticas de la semiología colonial". En segunda instancia, se vincula la indagación de las categorías raciales negro/blanco y la "mística" del color en estos intelectuales antillanos con la misma tradición poética francesa, bajo la hipótesis de que la *négritude* o lo que podríamos considerar un negrismo crítico y hasta contra o anti-colonial, constituye un proceso ideológico fundamental en el mismo Simbolismo francés. Este proceso, entendido como una estructura de sentimiento en términos de Raymond Williams, emergente en Baudelaire y más marcadamente reconocible en Arthur Rimbaud, tendrá su culminación con el movimiento de Aimé Césaire hacia mediados de la década de 1930. La conferencia esboza entonces una genealogía del uso revolucionario del color negro, a partir de la cual se postula que la transvaloración de lo negro y la atracción por la negritud (lo nègre) como recusación de la Blancura cristiana y burguesa occidental –en el Simbolismo y Rimbaud en particular– devienen antecedentes clave para quienes, como Aimé Césaire, Fanon o Depestre, ejercerán una verdadera deconstrucción del racismo a través de la desmitificación de lo negro.

Introducción

El título de esta presentación es un reconocimiento al escritor e intelectual haitiano René Depestre, quien en una exposición de fines de los años 70, convertida luego en un ensayo ya clásico entre los fundantes estudios afrolatinoamericanos, aportó una reflexión sobre el negrismo y el racismo cuya relevancia sigue vigente. La misma se tituló "Aventuras del negrismo en América Latina"[1] y, al reponer la historia de las expresiones literarias o

1 Fue presentada en la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe (Bogotá, 1978), y se publicó como capítulo del libro *Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe*, 1981, pp. 98-113. Fue luego publicada en *Buenos días y adiós a la negritud*, Casa de las Américas, Cuadernos Casa

"conjunto de imágenes variables que, a través de los estereotipos del racismo, uno se ha formado de los hombres 'negros'" (1986: 20), tuvo el mérito de alertar, en línea con Frantz Fanon, sobre las mistificaciones de la Negritud como movimiento reivindicatorio fundado en el color. Sabemos que, en efecto, la Negritud tuvo que ver, desde aquel neologismo *négritude* con el que el martiniqués Aimé Césaire denominó su programa antirracista desde París, con el intento de romper con la identificación del negro como el color de derrota y la humillación (Segato, 2013), siguiendo la proclama del "Black is beautiful" de los afroamericanos de Harlem. Pero aun invirtiendo sus signos, la Negritud corrió el riesgo de sucumbir a la atracción por el color y sus supuestos fundamentos raciales, esencialistas, como pudo verse en las derivas senghorianas. De allí la importancia de seguir, aún hoy, la lección de Depestre de "descolonizar las trampas semánticas que la semiología colonial fabricó con las nociones contradictorias de "blanco" y de "negro" [...]" (1986: 25), nociones que disfrazaron la jerarquía social de clase como jerarquía racial. En su larga trayectoria, y gracias a las lúcidas reflexiones de intelectuales como Aimé Césaire, Frantz Fanon y René Depestre, fueron la misma Negritud o lo que este último llama el "negrismo contemporáneo" los que, en el marco de la descolonización, asumieron la tarea deconstructiva de "desracializar las relaciones sociales" emplazadas por el capitalismo (1986: 25).

La tarea esclarecedora de estos intelectuales francófonos no se desarrolló, sin embargo, *ex nihilo*, sino que, como sostendré en lo que sigue, fue en la misma tradición poética francesa donde halló algunas de sus condiciones de posibilidad. Propongo, en efecto, que la *négritude* o lo que podríamos considerar un negrismo crítico y hasta contra o anti-colonial constituye un proceso ideológico fundamental en el mismo Simbolismo francés. Este proceso, entendido como una estructura de sentimiento en términos de Raymond Williams, emergente en Baudelaire y más marcadamente reconocible en Rimbaud, tendrá su culminación con el movimiento de Aimé Césaire hacia mediados de la década de 1930.

Este fenómeno de "ennegrecimiento" de la poesía francesa debe vincularse en primer término con la respuesta resacralizadora –recromatizadora– a la confiscación moderna del color en el imaginario visual, comprendido este en el marco más amplio del proceso de secularización. En efecto, la modernidad –lo que Max Weber llamó la desmiraculización del mundo– afectó también la mirada sobre los colores y la visión cromática del mundo social, lo

nº29, 1986 (edición que seguimos) y en el volumen *América Latina en sus ideas*, coordinado por Leopoldo Zea, México: Siglo XXI, 1986.

que produjo una correlativa transformación en el imaginario poético. Si la secularización es entendida en términos nietzscheanos como el crepúsculo de los ídolos, un ocaso que implica una transvaloración de todos los valores, fueron también los colores los que se vieron trastocados –transvalorados– por las nuevas concepciones modernas.

Genealogía del color negro[2]

Repasemos un poco la historia. Es el antropólogo Michel Pastoureau quien explica que, hacia el final de la Edad Media, los colores vivos fueron combatidos por la Reforma (2006: 101) y el blanco y el negro fueron apartados, a su vez, del mundo de los colores: considerados ya no en cuanto materia sino según la teoría del color "luz", el negro fue mirado como la ausencia de esta y, por tanto, como ausencia de color, y el blanco, a la inversa, pasó a ser concebido como la suma de todos los colores (2006: 104). A esta concepción dicotómica del negro como falta frente al valor adquirido por la plenitud del blanco, debe agregarse otro factor histórico determinante para la transformación del blanco y el negro en la pareja de contrarios por antonomasia: la aparición de la imagen grabada y de la imprenta, mientras que en ese mismo momento la Reforma, en nombre de la austeridad, privilegió, como explica Pastoureau, estos dos colores: negro contra blanco, oscuridad contra claridad, una dicotomía antigua, de origen religioso, que en la concepción moderna, bien distante ya de la policromía antigua y pagana, fue afianzada por la ciencia. Los descubrimientos de Newton sobre la composición del espectro del arco iris excluyó efectivamente al blanco y al negro, relegándolos a un mundo aparte de aquel de los colores.

Más cercanos ya al fenómeno que nos interesa, es el mismo Pastoureau quien proclama que a partir del siglo XIX "¡es el mundo sin colores!"; la fotografía (en sus principios monocroma) pasará a reproducir la representación en blanco y negro que daban los grabados, y acabará por familiarizarnos con esta oposición (2006: 105). En efecto, la sociedad industrial capitalista o, para ser más precisos, el imaginario visual sobre el mundo moderno, pasará a ser visto en blanco y negro, transformando la representación más veraz, objetiva y seria de lo real –en cuanto representación técnica avalada por la ciencia– en una captación en

2 Lo que sigue ha sido desarrollado más extensamente en el capítulo de mi autoría "Secularización, poesía y color: del Simbolismo a la Negritud" en: Enrique Foffani (ed.), *Secularización y reencantamiento del mundo. Contribuciones a una historia cultural de América Latina*, Buenos Aires, Katatay, 2023, pp.101-121.

blanco y negro. Esta representación (multiplicada por la prensa) impregnó de tal modo la imaginación que incluso se podría decir que el mundo histórico en su totalidad se volvió monocromo (Pastoureau, 2006: 108). La confiscación del color en el imaginario explica también que los más importantes íconos de la modernidad occidental, como el tren, sean negros, o que el oscuro hierro y el transparente vidrio fueran los materiales favorecidos en sus monumentos emblemáticos, del Crystal Palace a la Tour Eiffel. La misma producción (y explotación) del mundo industrial-capitalista se imagina en blanco y negro (o en la gama del gris del que participan), mientras el mundo secular es vaciado –solo en apariencia, como veremos– de todo misticismo cromático.

Junto con la práctica estetizante del coloreado de fotografías, que se hizo habitual, el arte y la literatura, y para el caso que nos ocupa, la poesía francesa del Parnaso al Simbolismo, respondió a este proceso con una resacralización del color, y se produjo una exacerbación materialista y sensual incluso de los relegados blanco y negro. Esta autonomización de la imaginación poética respecto del proceso de racionalización corrió paralela a la abstracción creciente del arte visual que, como ha explicado Fredric Jameson (*The Political Unconscious*) no sólo expresó la separación de la vida cotidiana sino que constituyó una compensación utópica para todo lo perdido con el desarrollo del capitalismo: el lugar de la calidad en un mundo crecientemente cuantificado, el lugar del sentimiento y lo arcaico frente a la desacralización del sistema de mercado, el lugar del color puro y la intensidad entre el gris de la extensión mensurable y la abstracción geométrica (2002: 225). La fragmentación, en efecto, que desencadenó la autonomización de las funciones cuantificadoras e instrumentales de la psique, resultó a su vez en una autonomización de las funciones arcaicas y los sentidos mismos, en particular el de la vista, y así, como explica Jameson, la percepción sensual fue reorganizada para producir sus propios objetos, estos mismos resultado de un proceso de abstracción y reificación. Este fenómeno fue la precondición de la emergencia de géneros como el paisaje o del estilo impresionista, así como de la estética simbolista y el esteticismo. El poema "Correspondances" de Baudelaire, en que perfumes, colores y sonidos terrenales y profanos se responden, quizá sea el ejemplo más paradigmático de esta operación resacralizadora. Pero por supuesto que la secularización como crepúsculo que deja al mundo sin dioses ni colores, mientras profana y vacía de trascendencia la dupla blanco/negro, fue la precondición para muchísimas otras obras que privilegiaron el valor cromático de la imaginación poética, desde la "Sinfonía de la nieve" (1848) de Théodore de Banville y la más

famosa "Sinfonía en blanco mayor" (1849) de Théophile Gautier, hasta las famosas "Vocales" coloridas de Arthur Rimbaud. Todas ellas, sin duda en la senda de J. W. von Goethe y su *Teoría de los colores* (*Zur Farbenlehre*, 1810), supieron valorar la importancia del color desde el punto de vista simbólico y sus propiedades espirituales –incluso místicas–, restituyendo los sentidos más arcaicos –más enigmáticos y sugestivos–, ajenos por supuesto a las aproximaciones físicas de la ciencia.

Este proceso de recromatización sería tan influyente que el color se convirtió también en un plus estético para los objetos utilitarios, y fue crecientemente consumido –gracias al comercio colonial– en los lujosos interiores burgueses. En este marco más amplio de resacralización del color, solo algunos poetas ejercieron una operación verdaderamente transgresora sobre los valores cromáticos y, en particular, sobre la oposición jerárquica blanco vs. negro: una vez más, es Charles Baudelaire quien abre camino con su "condenado libro" *Las flores del mal* que, recordemos, apela a un ojo que sepa hundirse en los oscuros abismos, tan cautivantes como el misterioso cuervo o "ave de ébano" de su admirado Edgar Poe. Por cierto, ¿de qué color imaginamos las *flores del mal* sino negras?

Refutando a Newton, el yo lírico del "Sueño parisiense" escribe: "Et tout, même la couleur noire,/ Semblait fourbi, clair, irisé" ["Y todo, hasta el color negro,/ parecía bruñido, claro, irisado"] (1993: 200). Frente a los "juegos florales" políticamente correctos, Baudelaire ejerce una transvaloración del negro, lo jerarquiza sobre el blanco y se abisma en la negrura incandescente; así el mismo yo lírico convocará a la Muerte en la última sección de "Le Voyage":

> Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
> Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons !
>
> Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
> Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
> Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
> Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! (Baudelaire 1993: 155)

Este poema clave de *Las flores del mal* trastoca la axiología moral y cromática burguesa y rechaza toda posibilidad de evasión a través del "viaje" colonial, dejando en evidencia la construcción cultural (y exótica) de la Otredad, que no es sino una proyección compensatoria del *Ennui* de Occidente.

Así y todo, pese al conocido biografema en la poesía de Baudelaire, vale decir: la inscripción de su musa procedente de Haití, Jeanne Duval, cuya belleza trastoca las convenciones burguesas –recordemos "Une charogne" o la negrura vudú que emerge en "Sed non satiata"–,[3] será recién en la revolucionaria obra de Rimbaud donde el biografema (prefigurado, anunciado) de la negritud africana verdaderamente desestabilice los valores occidentales, como ya fuera observado en valiosos estudios críticos (cfr., especialmente, Courtois 1973; Ferguson 1985). No se trata solo del trabajo de Rimbaud con el color como parte del "largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos*", según su tan citada carta a Paul Demeny (1972: 251, mi trad.), aunque sin duda la "Alquimia del verbo" que vuelve negra nada menos que la A, la alfa primigenia, constituye un "escándalo fonético y visual", como bien apuntara Lévy-Strauss (2018), además de que en este sistema simbólico, según resulta de su magnífica lectura estructuralista, se revierten particularmente los valores de la oposición radical negro vs. blanco. Pero en estas transmutaciones rimbaldianas del color negro, ya sea a través del rojo (sangriento) en él latente –en continuidad con Baudelaire–, ya sea por su tendencia a incluir en este el *azur* o transformar el azul en negro, podría también haber cierto ludismo o autoparodia –de hecho, "Vocales" fue para algunos una broma (Murphy 1990: 12)–. Lo que más claramente define su negritud transgresora es que Rimbaud vuelve visible aquello que la sociedad burguesa blanca mantenía oculto: la asociación simbólica entre el color (*noir*), con su historia mística y religiosa, y la categoría moderna, racial y colonial, de *nègre* asignada a los africanos, que justificaba por entonces en la Ciencia –aliada del Progreso– la división social de las razas, la explotación y la esclavitud humana. Como se ha asumido a partir de la carta dirigida a Ernest Delahaye (mayo 1873), *Une saison en enfer* iba a titularse "Livre païen" o "Livre *nègre*" (1972: 267), adjetivo que ya desde el siglo XVI definía el color *racial* –la marca del ser dominado– puesto que *nègre*, como préstamo del español *negro*, se diferenciaba de *noir* para designar específicamente a las personas de "raza negra", y desde el siglo XVIII adquirió un uso sustantivo con el significado de "esclavo negro".

Mientras para la época en que escribe su *Temporada*, el término *nègre* resultaba, pues, claramente despectivo y racista –de allí el eufemismo "(hombre) de color" que se adoptó de manera paulatina–, Rimbaud resignifica tanto la negrura (*noirceur*) como la *négritude*,

3 Recordemos, por ejemplo, la elocuente estrofa:
Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Oeuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits, (Baudelaire 1993: 41)

arrojando luz sobre el sistema de dominación blanco que pasó a secularizar el simbolismo arcaico y religioso de los colores para sostener un orden imperialista del mundo. "Mala sangre", la sección de *Una temporada en el infierno* donde un (¿otro?) yo lírico de "raza inferior" ironiza sobre la legitimidad de sus antepasados "los galos" de ojos azul claro, y de la historia cristiana de Francia, "hija primogénita de la Iglesia", mientras su propia familia debe todo "a la declaración de los Derechos del Hombre" (Rimbaud, 1998: 75), ejerce una crítica acérrima tanto a los mitos nacionales de origen –los Galos eran ineptos, idólatras, sacrílegos, mentirosos, perezosos, lujuriosos– como a la falsedad, primero, del Cristianismo y, luego, del mito del Progreso: "¡La ciencia, la nueva Nobleza! El progreso. ¡El mundo que adelanta" Y ¿por qué no ha de girar?" (Rimbaud, 1998: 77).

Rimbaud desarticula toda la construcción de la identidad nacional, blanca y cristiana, cuyo imperialismo se fundaba en supuestas leyes de la herencia y en la autoridad de la sangre, e incluso va más allá, puesto que disloca la categoría de "raza inferior" asociada al "noir", un color ahora revelado en el interior de una Francia llena de buscadoras de piojos y hambrientos niños "negros" ("Les effarés") y que aún ocultaba su afán colonialista bajo el mito civilizador de las Luces. El yo lírico *nègre* de *Una temporada en el infierno* asume incluso una voz de denuncia que retornará una y otra vez en los poetas de la Negritud, esos otros "franceses" que no podrán de ningún modo reconocerse como descendientes de ancestros Galos:

> Sí, tengo los ojos cerrados a vuestra luz. Soy una bestia, un negro. Pero puedo ser salvado. Vosotros sois falsos negros, maníacos, feroces, avaros. Mercader, eres negro; magistrado, eres negro; general, eres negro; emperador, vieja carroña, eres negro; has bebido un licor no tasado, de la Fábrica de Satán. –Este pueblo está inspirado por la fiebre y el cáncer. […] Lo más astuto es abandonar este continente, donde ronda la locura para proveer de rehenes a estos miserables. Entro en el *verdadero reino de los hijos de Cam* (Rimbaud 1998: 79, énfasis mío).

En el contexto de las vanguardias surrealistas será Aimé Césaire quien asuma el legado desmitificador e incendiario de Rimbaud y quien, por la vía metafórica y neológica, profundice en esta negritud crítica del Occidente imperialista –recordemos, para citar apenas un ejemplo, el enigmático final del rimbaldiano *Cahier d'un retour au pays natal* en que el yo lírico, cuya córnea es blanca como la luna y como la paloma que lo guía hacia el cielo, anhela pescar en el gran agujero negro "la langue maléfique de la nuit en son immobile *verrition*!": la

paradoja de un movimiento inmóvil que cuestiona la teleología de la historia, el mito del Progreso o, como dijera Rimbaud "el mundo que adelanta"–.

Capitalismo y racialización: el moderno fetichismo de los colores

Contra toda visión unilateral o unidireccional de las genealogías anticolonialistas, en el momento más álgido del período expansionista, *Una temporada en el infierno* de Rimbaud –como también el cercano *Corazón de las tinieblas* de Conrad– descubre la oscuridad en la Modernidad occidental, haciendo de la crítica de la blancura el eje de una poética que, subvirtiendo los modos de ver imperiales, busca revolucionar la vida. Mientras en la poesía vanguardista del siglo XX algunos intentarán a través del negrismo reivindicar el color como respuesta contra la negrofobia, habrá también quienes con mayor perspicacia alertarán sobre las trampas de las ideologías racistas y las "negritudes" que perpetúan, aun de modo involuntario, el fetichismo de los colores: Frantz Fanon advertirá en *Piel negra, máscaras blancas* (1952) sobre el error de las rehabilitaciones místicas de la negritud, que conceden a los negros un mundo esencial, espiritual, que el moderno y secularizado blanco ha perdido, mientras este último conserva el "mundo objetivo de las tierras, los bananos y las heveas" (1973: 106).

En línea con Fanon, es René Depestre quien en "Aventuras del negrismo en América Latina" analiza precisamente la vinculación del negrismo con el racismo como fenómeno moderno que emerge con el capitalismo, secularizando concepciones arcaicas y sagradas en torno del color de la piel:

> Si los mitos, las supersticiones, los fetiches del color de la piel tienen raíces muy viejas en la religión, en los sistemas totémicos y clánicos, en el simbolismo ocultista y místico de los colores, el racismo, tal como lo conocemos, es una superestructura congénita del capitalismo. Es su proceso de fetichización de las relaciones sociales, de los productos del trabajo humano, el que se ha trasladado a las relaciones "raciales" en un cuadro colonial, entre amos "blancos" europeos y esclavos "negros" africanos" (Depestre, 1986: 25).

Ciertamente, la "mala sangre" de Rimbaud que en *Una temporada en el infierno* lo afilia con los *negros*, con el "verdadero reino de los hijos de Cam" deja ver el modo en que el Occidente cristiano ha instrumentalizado concepciones teológicas que, lejos de desaparecer,

se transforman y devienen funcionales al Progreso eurocéntrico "blanco". Como bien argumenta Depestre, sin los fundamentos socioeconómicos del racismo,

> la leyenda tradicional del diablo "negro" en la iconografía cristiana, la del sacerdote Jean, el mito bíblico del hijo de Cham, y otras supersticiones del pasado más remoto, no hubieran tenido una vida larga y resistente como la de los clichés que la colonización moderna ha forjado con el asunto del color de los hombres (1986: 25).

El proceso de secularización implicó, junto con la "desmiraculización del mundo", su racialización: la transformación de conceptos teológicos en una ideología "racionalista" sobre la diferencia racial. En su magnífico estudio *La oscuridad y las luces*, Eduardo Grüner aporta a la comprensión del fenómeno cuando al ahondar en la genealogía del racismo moderno se remonta al Renacimiento (en el contexto de la expulsión o conversión forzada de árabes y judíos) y a la difusión –con la Reforma, *via* biblia impresa– de los mitos acerca de las "maldiciones de Noé", la cual explica la autopercepción identitaria de los europeos como "descendientes de 'Europa' o Japhet, y por lo tanto algo totalmente diferente y separado a las otras dos ramas 'históricas' (en rigor, mítico-bíblicas) de la humanidad [...], los de Shem ('semitas') y de 'Ham' (los 'negros' hamitas)". De acuerdo con un pasaje veterotestamentario, Ham (África) [Cham/ Cam], el tercer hijo de Noé, cargaba con el castigo divino por haberse burlado de su padre: todos sus descendientes habían sido condenados a servir como esclavos de los descendientes de Shem y Japhet (Grüner, 2010: 108, 218-219).

Mientras la Negritud, en la senda rimbaldiana, intenta una transvaloración del color negro –asociado con lo malo, maligno o maldito desde la Antigüedad pagana y a través del Cristianismo–, la deconstrucción del racialismo descubre la dinámica colonizadora del sistema-mundo capitalista (las relaciones de producción y su división mundial del trabajo) que se abasteció del fetiche del color para sostener la institución de la esclavitud afroamericana en el seno de la Modernidad y la explotación de las "razas inferiores" más allá de un hito clave en el proceso de secularización como lo fue la Revolución francesa, con su "declaración de los Derechos del Hombre", de la cual el mordaz yo lírico de "Mala sangre" afirmaba estar agradecido.

Conclusión

Desde su inscripción en Baudelaire, la negritud que emerge en el proceso de modernización poética debe ser vinculada no solo con los fenómenos de (re)sacralización literaria intrínsecos al avance secularizador, sino también con las "imaginaciones colonialistas" que María Teresa Gramuglio leyera hace más de dos décadas en la obra de Rimbaud, las cuales, como bien observa, encuentran allí "su derrota y sus límites y quizá también, de algún modo, su crítica" (1997: 29). En efecto, gran parte de esta operación crítica radica en la transvaloración de lo negro y en la atracción por la "negritud" (lo *nègre*) como recusación de la Blancura cristiana y burguesa occidental. Pero esta atracción no significó una deconstrucción del racialismo (para ello habrá que esperar a los más lúcidos pensadores de la Negritud), ni decantó en un posicionamiento antirracista, pues Rimbaud quedó atrapado en la mística occidental de los colores y en la mismidad etnocéntrica. Como fuera oportunamente establecido por biógrafos y exégetas, Rimbaud no fue un esclavista en África, pero tampoco logró un verdadero encuentro con la alteridad. Al igual que en su poesía, en su correspondencia africana emerge, no la empatía hacia los negros –"ni más bestias ni más canallas que los *negros blancos* de los países que se llaman civilizados"–,[4] sino el desprecio de la humanidad blanca toda.

Pero si por un lado el "negro" rimbaldiano es entonces un producto de la imaginación colectiva del período, por otro lado, Rimbaud supo encontrar en esa figura particular el emblema de la violencia colonial. Porque el negro no es una figura de alteridad cualquiera, un "otro" entre "otros" (los orientales, los nativos americanos), sino el símbolo de la esclavitud moderna en un mundo de luces y, por lo tanto, la imagen de la mayor oscuridad del Occidente cristiano previa a Auschwitz.

Bibliografía

Baudelaire, Ch. (1993). *Les Fleurs du Mal*. Paris, Bookking. Classiques Français.

Bonfiglio, F. (2023). "Secularización, poesía y color: del Simbolismo a la Negritud" en: Enrique Foffani (ed.), *Secularización y reencantamiento del mundo. Contribuciones a una historia cultural de América Latina*. Buenos Aires, Katatay, 101-121, descargable: https://edicioneskatatay.com.ar/items/53

4 El comentario aparece en una carta de Rimbaud a su madre y hermana (febrero de 1890), donde apela a la misma fórmula de "Mala sangre" ya comentada: "Les gens du Harar ne sont ni plus bêtes, ni plus canailles que les *nègres blancs* des pays dits civilisés; ce n'est pas du même ordre, voilà tout" (1972: 612, énfasis mío).

Césaire, A. (1969) [1939]. *Cuaderno de un retorno al país natal* (edición bilingüe), prólogo y trad. al español de Agustí Bartra. México D.F., Ediciones Era.

Courtois, M. (1973). "Le mythe du nègre chez Rimbaud", *Littérature*, n°11, Octobre 1973: 85-101. doi : https://doi.org/10.3406/litt.1973.1981

Depestre, R. (1986). *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana, Casa de las Américas (Cuadernos Casa 29).

Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*, trad. de Ángel Abad, Buenos Aires, Editorial Abraxas.

Ferguson, J. A. (1985). "'Noirs Inconnus': The Identity and Function of the Negro in Rimbaud's Poetry and Correspondence", *French Studies*, Vol. XXXIX, 1, Jan. 1985: 43-58.

Gramuglio, M. T. (1997). "Murió en la rada de Marsella. Imaginaciones colonialistas en Rimbaud", *Punto de Vista*, Año XX, 59, 26-29.

Grüner, E. (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires, Edhasa.

Jameson, F. (2002) [1981]. *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. London/ New York, Routledge.

Lévi-Strauss, C. (2018). "De sonidos y colores", trad. de Valeria Joubert y Ricardo Ibarlucía, adaptación y edición de Juan Arabia, Buenos Aires Poetry, disponible en: https://buenosairespoetry.com/2018/04/08/de-sonidos-y-colores-claude-levi-strauss/

Murphy, S. (1990). *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversión*. Paris, Éditions du CNRS-Presses Universitaires de Lyon.

Pastoureau, M. y D. Simonnet (2006). *Breve historia de los colores*, trad. de María José Furió. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós.

Rimbaud, A. (1972). *Œvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam. Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

_____ (1998). *Obra completa. Prosa y poesía*. edición bilingüe, trad. J. F. Vidal-Jover, Barcelona, Ediciones 29. Col. Río Nuevo/1. Decimoséptima ed.

Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires, Prometeo.

La sombra de la razón: racionalidad instrumental, raza y poder en el pensamiento de Aníbal Quijano y Emmanuel Chukwudi Eze

AGUÍA BETANCOURT, Nicolás / The Ohio State University – aguiabetancourt.1@osu.edu

› *Palabras claves: modernidad; racismo; filosofía; razón*

Resumen

En este artículo, se propone un análisis comparativo entre las obras del sociólogo peruano Aníbal Quijano y el filósofo nigeriano Emmanuel Chukwudi Eze; *Modernidad, Identidad y Utopía en America Latina* de Quijano, y *Achieving our humanity: the idea of the postracial future* (2011) de Eze. Haciendo un recorrido de ambas obras, se establece un mapa conceptual que permite entender cómo ambos pensadores articulan la imbricación mutua entre raza, razón y modernidad. Mientras que para Quijano la modernidad entra en contradicción al desvirtuar sus principios emancipatorios a partir de una instrumentalización de la razón como un mecanismo de poder, Eze explora el papel de la Ilustración en la conformación del racismo moderno.

Introducción

La crítica al racionalismo instrumental formulada por el sociólogo peruano Aníbal Quijano (1988), establece una relación entre el poder y su justificación racional. Según Quijano, la racionalidad moderna carga consigo la negación de sus promesas emancipatorias fundamentadas en la idea de una naturaleza humana. Esta noción de una humanidad compartida, que conforma el ámbito filosófico de una "ciencia del hombre", es aquello que el filósofo nigeriano Emmanuel Chukwudi Eze problematiza en su libro Achieving our humanity: the idea of the postracial future (2011). Para Eze, la filosofía moderna no puede disociarse del racismo inherente a sus postulados antropológicos. Enfocándose en la antropología de David Hume y de Emmanuel Kant, Eze sostiene que la racionalidad ilustrada constituye una noción de humanidad a partir de una exclusión estructural de orden racial. La relación que establezco entre estos dos pensadores se basa específicamente en el libro de Eze *Achieving our humanity* y el libro de Quijano titulado *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. En la primera sección, me centro en la crítica que hace Eze al pensamiento

antropológico de Hume y, en la segunda, examino la distinción entre razón instrumental y razón histórica, clave en el trabajo de Quijano. Haciendo un análisis comparativo de estos dos autores, propongo que reducir la razón al racionalismo instrumental genera un problema teórico que reduce la razón a los efectos antropológicos del racismo.

La raza como marca natural

En su libro, Eze aborda las obras de David Hume y Emmanuel Kant que tratan el tema de la diferencia racial y la capacidad cognitiva. En las reflexiones filosóficas de ambos autores, la luz de la razón ilumina con más intensidad a los europeos que, en este momento histórico, se entienden a sí mismos bajo la noción racial de la blancura. Las taxonomías raciales que segmentan la humanidad en distintas razas fragmentan la noción de una naturaleza humana. Aquello que resulta filosóficamente interesante no es si estos pensadores modernos eran racistas o no, sino cómo el concepto de raza se formula en su obra y la manera cómo esta noción genera procesos de subjetivación: "I ask, then, not if Hume or Kant as individual, was racist. It is more philosophically interesting, I believe, to inquire about the ways modern philosophy articulated and used the idea of race, and to what ends" (2011: 21). Dicho de otro modo, la razón puede emplearse para constituir identidades y reproducirlas dentro de un marco de relaciones jerárquicas. En el pensamiento ilustrado, el proceso de autodeterminación es un ejercicio que implica un proceso de subjetivación, es decir, de una conformación racional de la subjetividad. Cuando se introduce la noción de raza al problema de la pregunta por una "ciencia del hombre" (Hume 1992: 37), que tenga la naturaleza humana como objeto de especulación, se produce una ansiedad por la alteridad que perturba la homogeneidad de una humanidad común. Los *otros* racializados se ponen al mismo tiempo como el límite del atributo racional. De esta manera, el colonialismo no se limita a la ocupación y explotación económica, sino que contiene una dimensión cognitiva que jerarquiza distintos tipos de humanos. Para el propósito de esta presentación, me voy a centrar en la crítica que Eze hace a Hume.

Para Hume, la naturaleza le ofrece al intelecto la materia que hace posible cualquier razonamiento y su capacidad de perpetuarse en la costumbre, rechazando el escepticismo racionalista que pone en duda al mundo sensitivo: "mi atención era tan sólo hacer que el lector se diese cuenta de la verdad de mi hipótesis: todos nuestros razonamientos

concernientes a causas y efectos no se derivan sino de la costumbre, y que la creencia es más propiamente un acto de la parte sensitiva de nuestra naturaleza que de la cognitiva" (Hume 1992: 272). La naturaleza sitúa al ser humano en un entorno que se imbrica mutuamente con los procesos cognitivos que le dan sentido. La experiencia del mundo sensitivo abre un campo de investigación que busca legitimar una nueva ciencia tanto de la naturaleza como de la moral y la política. Por esto, la mente es central para la filosofía humeana, ya que es el fundamento en el cual se edifica lo humano y se establece la manera cómo el sujeto se relaciona con el mundo natural. A diferencia del pensamiento cartesiano, la mente adquiere su sentido de identidad al comprenderse en el conjunto de actividades perceptuales.

En definitiva, la mente no es algo que se determina a sí misma a partir de un proceso auto-perceptivo; el yo está conformado por la colección de diferentes percepciones. En su ejercicio intelectivo, el sujeto conecta la multiplicidad proveniente del mundo sensitivo a partir de relaciones de causa y efecto. La idea de la relación es la potencia cognitiva que da unidad a la mente humana y sentido de identidad al sujeto racional, es la "cualidad asociativa por la que una idea lleva naturalmente a otra" (Hume 1992: 54). Este ejercicio reflexivo constituye un proceso de subjetivación, de producción de la subjetividad, dicho de otro modo, de hominización. Hume enumera las siguientes relaciones que establece la mente: la semejanza, la identidad, espacio y tiempo, la cantidad, la cualidad, la contrariedad, y la causa y efecto (1992: 59-60). Sobre esta nomenclatura de relaciones intelectivas, Eze apunta: "As the highest recesses of the mind, these relations account not only for the relative unity of the mind or sense of self-hood, but also form the foundation of knowledge, science, and the arts" (Eze 2011: 65). El conocimiento humano es producto del desarrollo de la capacidad intelectiva del sujeto y la marca distintiva de la naturaleza humana.

En sus textos de corte antropológico, Hume considera que no todas las razas tienen la misma competencia para establecer relaciones cognitivas. Las razas inferiores se sitúan ontológica e intelectivamente en los escalafones más bajos de la humanidad. La gente negra ocupa el lugar más bajo del escalafón de lo humano. Como seres que no son aptos para adquirir las expresiones más elevadas del intelecto como las artes y las ciencias, su cognición se limita a los ámbitos más inmediatos de la percepción, en donde los objetos comparados se dan simultáneamente a la experiencia y no poseen la capacidad para conectarlos con ideas abstractas. En estas consideraciones psicológicas, puede verse como el proyecto epistemológico de Hume está íntimamente ligado a sus aseveraciones antropológicas. Esto

puede constatarse en una de las notas al pie del texto titulado 'de los caracteres nacionales': "Me inclino por sospechar que los negros son por naturaleza inferiores a los blancos. Apenas ha habido nunca una nación civilizada de ese color de piel, y ni siquiera un individuo eminente en la acción o en la especulación. No existen entre ellos fabricantes ingeniosos, y no cultivan las artes ni las ciencias" (2011: 204):

Estas diferencias psicológicas y cognitivas producen distintos tipos de seres humanos a partir de una taxonomía racial. La división y constitución de "múltiples humanidades" no solo subjetiva varias razas, sino que distribuye de manera asimétrica sus capacidades intelectivas y su progreso cultural. En este sentido, al leer la epistemología humeana a contraluz de sus reflexiones antropológicas, permite establecer la relación entre la filosofía y su contexto histórico. La racionalidad instrumental pone a la raza como el pilar sobre el cual se erige un sistema jerárquico que produce diferencias a partir de una relación de continuidad entre la pigmentación de la piel y la capacidad cognitiva y progreso cultural. El color forma el significante que permite clasificar a los distintos tipos de humanidad. Eze insiste que esta gradación de lo humano pone a la gente negra en un ámbito en que la humanidad y la animalidad son intercambiables. La humanidad de la persona racializada se redifica como mercancía: "a legitimate article of trade" (2011: 69). La raza traza una topografía antropológica: una racionalidad que separa a las sombras humanas de la luz de la razón.

La doble cara de la modernidad: razón instrumental y razón histórica

En el libro del sociólogo Aníbal Quijano, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, se establece una distinción entre los conceptos de razón instrumental y el de razón histórica. El primero refiere a una racionalidad que opera bajo la lógica de dominación capitalista y sirve como mecanismo para justificar las estructuras de alteridad del colonialismo; por otra parte, la razón histórica es una racionalidad que establece las condiciones de autodeterminación y emancipación humana. A grandes rasgos, Quijano establece dos formas distintas de racionalidad, una asociada a la dominación y otra a la libertad para entender la mutua imbricación entre razón y modernidad. El problema es considerar si la razón heredera del pensamiento moderno, e ilustrado europeo, se reduce a las formas de poder derivadas del colonialismo y del capitalismo. Para Quijano, la racionalidad instrumental que cimenta la lógica colonial y capitalista no agota a la razón, sino forma una variante para conformar un

proceso racional de dominación. Es decir: un proceso fundado en una racionalidad que establece relaciones de poder. Quijano enfatiza que "el ánimo reformador de la sociedad y de sus instituciones, para allanar el camino de la libertad política y de la consciencia, y la crítica de las desigualdades y arbitrariedades en las relaciones entre las gentes" (1988: 13) es un proyecto que circula tanto en Europa como en América Latina. El espíritu ilustrado del siglo XVIII cae en una paradoja: la razón como principio de autodeterminación puede ser al mismo tiempo su opuesto, un principio de sujeción. Esta ambivalencia es evidente al hacer una crítica de los procesos de racialización fundamentados en principios racionales y pseudocientíficos para establecer estructuras de alteridad basadas en la idea de la raza.

La racionalidad instrumental se forma como el mecanismo conceptual que hila la realidad colonial de explotación económica y la incorporación de lo que luego se conocerá como América Latina al dominio europeo. Esta cara del surgimiento del mundo moderno marcado, en primera instancia, por la ocupación colonial y luego por la consolidación global de la economía capitalista, se conforma como la totalidad de la modernidad. La crítica de Quijano busca desmantelar esta concepción homogénea de la modernidad para examinar cómo, al interior de los procesos de dominación, había otra racionalidad que, de alguna manera, redime los principios de autodeterminación de los ideales modernos. El encuentro violento entre Europa y América genera la necesidad de establecer marcos cognitivos que permitan comunicar el conocimiento en una nueva realidad intersubjetiva que desdibuja las fronteras culturales. Las imágenes de la sociedad cambian cuando la diferencia colonial entra a ser parte del mundo conceptual que entronca la historia de distintas poblaciones:

> En adelante, todo conocimiento deberá su producción y su legitimidad al empleo de las propias aptitudes humanas de hacer experiencias comunes a todos. Es decir, de comunicar sus descubrimientos, de aprehender y de usar los mismos elementos cognitivos. Esa nueva necesidad cultural y los recursos y procedimientos destinados a su satisfacción tomarán en la Europa de ese tiempo el nombre de la razón o racionalidad. (Quijano 1988: 47)

Quijano menciona el caso del político reformista peruano del siglo XVIII, Pablo de Olavide, quién hizo parte de los movimientos políticos de la Ilustración española, era cercano a los enciclopedistas franceses y amigo de Voltaire. El hecho de que los movimientos independentistas en América Latina estuvieron articulados a partir de ideales emancipatorios, que buscaban romper con la sociedad despótica del Antiguo Régimen, prueba el papel del ideario ilustrado en la lucha política en las colonias. Por otra parte, la

imposición de la racionalidad instrumental sobre la razón neutraliza el impulso ilustrado de liberación y autodeterminación, y termina por conformar la razón como un dispositivo de dominación. Lo cual desplaza a la razón histórica y entrona a la racionalidad instrumental como la cara de la modernidad y hace de la razón histórica la sombra de la razón, la cara oculta de la modernidad.

Conclusión: la posibilidad de una filosofía postracial; la raza más allá del racismo

La racionalidad instrumental impulsó un proceso de racialización de la población global, trazando una topografía cognitiva entre los espacios europeos como ilustrados y los periféricos como lugares advenedizos. Eze propone que, para trascender el racismo implícito en estos discursos del pensamiento moderno, se necesita de una crítica etnográfica de la Ilustración.

> The virtue of an ethnographic critique of modern traditions of philosophy is that while maintaining the strength of modern philosophy's universal achievements, it also contextualizes these achievements in the racial and ethnic attitudes that limit them—in view of calling on philosophy to further transcend these limits. The project of a postracial philosophy is, as it were, an effort to enlighten further modern philosophy's projects of enlightenment (Eze 2011: x).

La idea de una filosofía postracial se enmarca como un proyecto ilustrado, pues no reduce la razón a los efectos antropológicos del racismo. Hablar de raza más allá del racismo implicar tomar una postura crítica que entiende los lazos que se han establecido entre raza, razón y poder, para evitar caer en una ontología de lo negro. Una filosofía post-racial consiste en pensar la raza más allá de la matriz cognitiva de la dominación:

> "To transcend in the ways I think of it is therefore not an invitation to the oppressed to abandon resistance to racism, but rather a suggestion that this resistance must also be seen to include efforts to overcome the master narrative of race itself" (2007, 223).

Quijano se mueve en el mismo terreno crítico que Eze. Para el sociólogo, la razón no se reduce a la racionalidad instrumental. De alguna manera, y para finalizar, ambos pensadores nos proponen estrategias críticas para formular la siguiente operación: *ilustrar a la ilustración.*

Bibliografía

Eze, E. C. (2011). *Achieving our humanity*. New York, Routledge.

Hume, D. (1992). T*ratado de la naturaleza humana*. Madrid, Tecnos.

Hume, D. (2011). E*nsayos morales, políticos y literarios.* Madrid, Editorial Trotta.

Quijano, A. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima, Sociedad y Política Ediciones.

De Caníbal a Calibán, el otro y la reafirmación de su diferencia como clave en el camino hacia la descolonización. Sobre Una tempestad, de Aimé Césaire

COSTA, José Ignacio / UADER - FHAyCS - ignaciobrodie@yahoo.com.ar

› *Palabras claves: Calibán; caníbal; negritud; descolonización.*

Resumen

Desde la "Conquista de América", los procesos de producción simbólica que el eurocentrismo llevó adelante han ido delineando las identidades de los sujetos subalternos y configurando, a partir de allí, las relaciones de los mismos hacia el interior de los pueblos colonizados. En el plano de los discursos que configuran este "nuevo mundo", tanto el caníbal como Calibán se convertirán en significantes culturales de gran peso.

La obra de teatro *Una tempestad*, del poeta, dramaturgo, pensador y militante martiniqués Aimé Césaire, muestra el modo en que, en esta reescritura de la obra de Shakespeare, y sobre todo del personaje de Calibán, pueden leerse las tensiones de la realidad colonial, al mismo tiempo que se plantea un proceso de descolonización y proyecta otra manera de pensar las relaciones de los sujetos en las sociedades latinoamericanas.

El concepto de negritud, desarrollado teóricamente por el propio Césaire, y la categoría de colonialidad del poder, elaborada por Aníbal Quijano, permiten pensar las formas de ser y de estar en el mundo que caracterizan al subordinado y los pasos que han de recorrerse en ese camino hacia la descolonización, desde el reconocimiento de su condición y de las lógicas que lo subyugan hasta la efectiva ruptura de los lazos con el amo que le permiten la real liberación.

Introducción

En el presente ensayo se trabajará con la obra de teatro *Una tempestad*, del poeta, dramaturgo, pensador y militante martiniqués Aimé Césaire, con el propósito de realizar un abordaje que venga a mostrar el modo en que en esta reescritura de la obra de Shakespeare, y sobre todo del personaje de Calibán -y en el vínculo entre este, Próspero y Ariel-, pueden leerse las tensiones de la realidad colonial, al mismo tiempo que se plantea un proceso de

descolonización y proyecta otra manera de pensar las relaciones de los sujetos en las sociedades poscoloniales.

Apelando al concepto de negritud, desarrollado teóricamente por el propio Césaire (2006), se pensarán las formas de ser y de estar en el mundo que caracterizan al subordinado y los pasos que han de recorrerse en ese camino hacia la descolonización, desde el reconocimiento de su condición y de las lógicas que lo subyugan hasta la efectiva ruptura de los lazos con el amo que le permiten la real liberación.

Asimismo, se recuperará la idea de raza y el concepto de colonialidad del poder (Quijano, 1992, 2000), para tratar de entender de manera más precisa esas lógicas que gobiernan dentro de las sociedades y que garantizan las jerarquías sociales y las injusticias que las mismas suponen, más allá de que los sistemas de dominación político y económicos específicos de la etapa colonial hayan dejado de existir.

La travesía calibánica

En 1612, Shakespeare estrenó *La tempestad*. Uno de los personajes del drama es Calibán, rey natural de una isla del Caribe convertido en esclavo luego de que Próspero naufragara en ella, se la apropiara y ejerciera su poder sobre los individuos que allí habitaban. Roberto Fernández Retamar (2005) nos recuerda que Calibán es un anagrama de caníbal, y que el poeta inglés llegó a esta palabra gracias a la traducción de los ensayos de Montaigne que hiciera Giovanni Floro a principios del siglo XVII.

Por su parte, Todorov nos dice que el término caníbal podemos atribuírselo a Colón, y que proviene de una "deformación auditiva", puesto que en esos "diálogos chuscos e imaginarios" que el Almirante mantenía con los nativos, estos enuncian la palabra cariba para designar a los habitantes del Caribe, a lo que él entiende caniba, por creer que se trataba de los hombres del Gran Kan, y que estos tenían hocicos de perros, con los que devoraban a otros indios (Todorov, 2014: 42). Debemos, entonces, a un equívoco, parcialmente lingüístico, parcialmente etnográfico, el nacimiento de esta palabra.

Lo curioso es que, en lo sucesivo, a esta figura del caníbal comienzan a pegársele múltiples significados. Así, el caníbal no solo será el antropófago, sino también el mal salvaje, el que no se deja domesticar y se rebela contra el conquistador, en contraposición al arahuaco, que era el "indio bueno". Metonímicamente, el tropo caníbal simbolizará a la

naturaleza que devora a los colonizadores: pensemos en los relatos de Schmidl sobre sus tristes y frustradas empresas. Además, el continente será representado con la imagen del festín antropofágico, como se observa en los grabados y en la cartografía del siglo XVI.

Caníbal será parte, entonces, de una travesía significativa, de un nomadismo semántico, y se transformará en un significante polisémico que también representará al negro, pues, como señala Fernández Retamar, "es característico que el término caníbal lo hayamos aplicado, por antonomasia, no al extinguido aborigen de nuestras islas, sino al negro de África que aparecía en aquellas avergonzantes películas de Tarzán." (2005: 3).

De modo que en el anagrama acuñado por Shakespeare se condensan también todos estos sentidos, que extreman al sujeto y lo arrojan más allá de lo que el hombre blanco-europeo-moderno entendía como "lo humano", de ahí que su personaje sea caracterizado como un ser salvaje y deforme, para quien cualquier humillación o insulto es apropiado, puesto que el poeta, "implacable realista, asume aquí al diseñar a Calibán la otra opción del naciente mundo burgués." (Fernández Retamar, 2005: 4).

Ahora bien, llegado el siglo XX, Calibán será asumido de manera positiva por el pensamiento latinoamericanista, pasando a representar a los sujetos y pueblos colonizados, a la humillación y a las injusticias de las lógicas que gobiernan el sistema colonial, así como también a la reivindicación de los rasgos distintivos de la cultura subordinada y la necesidad de emanciparse del poder colonizador. Este es el caso de *Una tempestad*, de Césaire, que recupera la obra shakesperiana y las relaciones entre Calibán, Próspero y Ariel para traducirlos en denuncia y convertirlos en un gesto político.

Bautismo: el nacimiento del otro

Todorov (2014) entiende que la acción de "descubrir", en tiempos de la Conquista, estuvo estrechamente vinculada al acto de "nombrar". Como en el rito del bautismo, que supone la inscripción del individuo a la fe cristiana, el acto de nombrar en el "descubrimiento" de América equivale a la apropiación del otro, a su incorporación, material y simbólica, dentro de la cultura europea. Esta situación queda en evidencia cuando Calibán se enfrenta a Próspero y le dice "He decidido que no voy a ser más Calibán", y le aclara que ese "Es el apodo con el que tu odio me atavió y del cual cada llamado me insulta", a lo que su amo le responde:

> "Bueno, proponé entonces (…) ¡Es necesario que te llame de alguna manera! ¿Cómo va a ser? Caníbal te iría bien".

Y luego, Calibán contraataca:

> Llamame X, es mejor. Como quien dice el hombre sin nombre. Más exactamente, el hombre al cual le robaron el nombre. (…) ¡Cada vez que me llames, eso me va a hacer recordar el hecho fundamental, que vos me robaste todo, incluso mi identidad! (Césaire, 2011: 69).[5]

Fijémonos en dos aspectos centrales de este pasaje. El primero: Próspero insiste en la necesidad de nombrarlo con algún nombre propio de su lengua, es decir, un cambio de nombre no supondría la ruptura simbólica que mantiene el vínculo de subordinación: no se reconoce la posibilidad de que el otro pueda nombrarse por fuera de los parámetros de su cultura, porque, en principio, es eso mismo lo que se desconoce o anula. El segundo aspecto es la contraparte, la inversión de esta lógica, el movimiento hacia la descolonización. Calibán entiende que su nombre le ha sido impuesto y que, lejos de ser un regalo, una donación, es una imposición, que supone, además, un despojo: el arrebato de su propia identidad. Por eso, su respuesta es radical: llámame X. El signo de la indeterminación, el hombre sin nombre, el hombre al cual se lo han arrebatado.

Racismo y deshumanización

En esta lógica colonial, la cuestión de la "raza" fue capital para poder clasificar y ordenar a las poblaciones en torno a la centralidad del hombre blanco, dando lugar a un proceso histórico de conformación de identidades, que viniera a legitimar, además, la dominación del europeo por sobre el resto de los tipos del mundo, tanto en el momento primero de la conquista, como el proceso de expansión que supuso el colonialismo. Al respecto, Aníbal Quijano sostiene que "el racismo y el etnicismo fueron inicialmente producidos en América y reproducidos después en el resto del mundo colonizado." (1992: 1).

La deshumanización del otro a partir de sus diferencias étnicas o raciales es otro de los aspectos fundamentales en la configuración de las identidades no-europeas, pues a partir del reconocimiento negativo de la diferencia se funda el derecho para la dominación. De ahí que

5 En adelante, solo se indicará el número de página del fragmento citado de la obra.

lo entendemos como un elemento clave en los procesos de subordinación. Es más, podría decirse que la deshumanización del otro está en la fundación misma de la actitud colonial.

Dentro de esta lógica, la animalización es parte central en el proceso de reconocimiento y caracterización del otro: "Mira, un Negro… ¡Mamá, mira al Negro! Tengo miedo" se lee en *Piel negra, máscaras blancas* (Fanon, 1973: 92). En *Aguirre, la ira de Dios*, esa proeza fílmica de Herzog, cuando Lope de Aguirre se encuentra en esa inverosímil excursión en búsqueda de "El Dorado", en un momento llegan a una aldea que parece abandonada y, ante la desconfianza de los conquistadores, deciden mandar al negro que llevan consigo para que cause espanto entre los aborígenes. De igual modo, en la obra que aquí analizamos, Próspero se lo recuerda a Calibán: "simio maldito, ¡cómo se puede ser tan feo!" (63). La humanidad del negro, en esta lógica, es degradada. La animalización del negro es, entonces, un elemento constitutivo de la relación de subalternidad, pues está ahí legitimando la jerarquía de unos sobre otros.

La reafirmación de sí como gesto político

El concepto de *negritud*, elaborado por Aimé Césaire, junto a Léopold Senghor y León Damas, servía, en una primera instancia, para caracterizar la cultura negra en sus rasgos positivos, más allá de la visión que sobre ella había construido el eurocentrismo. Ante esto, "la negritud se convierte en sinónimo de resistencia a la enajenación y a la asimilación cultural provocada por los mecanismos de dominación colonial y una forma de combatir el colonialismo." (Valdés García, 2020: 102).

Pero también, y más profundamente, Césaire entiende que el concepto excede al aspecto biológico, y afirma que la negritud vendría a hablar de un pasado común, de un devenir histórico compartido por todos aquellos sujetos que en distintos momentos y lugares han padecido la marginación racista, la humillación, el sometimiento y la explotación del sistema colonial, y los resabios que quedaron del mismo en las sociedades contemporáneas. Es decir, en palabras del pensador, "más allá de lo biológico inmediato, la negritud hace referencia a (…) grupos humanos que han experimentado las peores violencias de la historia, y que aún hoy sufren con frecuencia, el ser marginados y oprimidos." (Césaire, 2006: 86). Es así que el concepto de *negritud* se extiende más allá de los particularismos y adquiere un valor más general, logrando un alcance más amplio, e inscribiéndose como uno de los

conceptos fundamentales del pensamiento filosófico del Caribe y, por extensión, latinoamericano, como sugiere Félix Valdés García (2020).

En este contexto, el Calibán de Césaire se erige como el sujeto que encarna los planteos de la negritud. Por un lado, porque, como se vio anteriormente, reconoce que la inscripción en la cultura del que domina no es un regalo que lo beneficia, sino una imposición que lo aliena. Por otro; porque comprende que los valores y los juicios no se corresponden con un esencialismo, sino con la perspectiva de quien los emite, como cuando, en el fragmento que ya vimos, Próspero lo insulta diciéndole "simio maldito, ¡cómo se puede ser tan feo!", y él le responde "¡vos me considerás feo, pero vos a mí no me parecés nada lindo! ¡Con tu nariz ganchuda, sos un viejo buitre!" (63).

Colonialidad y descolonización

Para profundizar sobre este aspecto, debemos leer el texto de Césaire en su inscripción dentro de la tradición de los discursos poscoloniales, ver su gramática de producción. La idea de *colonialidad del poder*, introducida por Aníbal Quijano (2000), caracteriza a lo que pervive cuando el colonialismo como sistema político formal ha dejado de existir; se trata de las prácticas de poder que a nivel simbólico siguen perpetuando las jerarquías; de la naturalización de inferioridad del sujeto colonizado; de las formas de pensarse a sí mismo frente al otro, las maneras observar y entender el mundo que reproducen las lógicas hegemónicas que el colonialismo impuso.

Esto lo evidencia Ariel creyendo que no puede sublevarse ante Próspero, porque entiende que él siempre será más poderoso. Es el reconocimiento del sujeto colonizado desde la óptica del colonizador, ese espejo borroso que le devuelve una imagen deformada de sí mismo. Es entender que todos los sistemas de valoración estética y moral se rigen por los parámetros impuestos por el hombre blanco, europeo, y su lógica racional y moderna. La colonialidad del ser y del poder es lo que mantiene a los subordinados en una perfecta inmovilidad: incapaces de reconocerse desde otra mirada distinta de la europea, el sujeto y los pueblos colonizados viven en la dependencia del colonizador, y esperan obtener de su voluntad la libertad que él mismo les ha quitado.

Esta es la tensión que se pone en escena de manera constante entre Calibán y Ariel: Ariel entiende que ambos son "hermanos en el sufrimiento y en la esclavitud", pero incluso

así sigue sometiéndose a la voluntad de Próspero: "Qué linda profesión: ¡ejecutar los altos pensamientos del Amo!", le reclama Calibán. Ariel espera que de su opresor provenga la libertad y cree en lo que Próspero le dice: "me prometió mi libertad. Con plazos, sin duda, pero es la primera vez que me la promete". Calibán, en cambio, sabe que eso no será nunca así: "¡Puro cuento! Te la va a prometer mil veces y te va a traicionar mil veces". Ariel cree que la sublevación no es posible, porque su amo es más fuerte: "Pobre Calibán, vas a perderte. Sabés que no sos el más fuerte, que jamás vas a ser el más fuerte. ¿De qué te sirve luchar?". Calibán, por su parte, sabe que la supuesta debilidad no es otra cosa que el sentimiento que el poder de Próspero astutamente la he inoculado y que ese sentir obtura la visión de otra realidad posible: "¿El más fuerte? ¿Qué sabés vos? La debilidad tiene siempre mil medios que solo la cobardía nos impide inventariar." (79).

Pero hay también algo más, la actitud final de Calibán, el gesto que lo reafirma como un sujeto liberado y emancipado. Hacia el final de la obra, cuando decide abandonar a Próspero, en el acto de liberación, no replica la lógica de violencia que el colonizador históricamente ha perpetuado, sino que se va, sin más, dejándolo vivir a Próspero, sin cobrarse una venganza sangrienta, sin desquitarse por los años de sometimiento y humillación.

Conclusión

Como hemos observado, en los vínculos que se establecen entre Próspero, Calibán y Ariel se traslucen las tensiones propias de la situación colonial y de las lógicas de la colonialidad. En la obra de Shakespeare las diferencias entre Próspero -europeo, culto, racional, civilizado- y Calibán -salvaje, casi-humano, carente de civilización-, se marcaban siempre en tono de burla, de desprecio, reafirmando la inferioridad del otro, mirado y construido desde el horizonte eurocentrista. En *Una tempestad*, en cambio, lo que sucede es distinto, pues esta diferencia y su correspondiente jerarquía se deja en evidencia, pero no para reafirmar positivamente dicha situación, sino para denunciarla y combatirla.

Este es el gesto político que leemos en *Una tempestad*, ya que la historia y los personajes puestos en escena vendrían a dar cuenta de la situación colonial que mantuvo subyugados a los pueblos latinoamericanos, con todas las tensiones inherentes a la misma, presentando, además, la única manera posible de revertir esa situación, la liberación

encarnada en el personaje de Calibán, en su conducta y en su evolución, en donde se eslabonan los siguientes momentos: el reconocimiento de sí mismo como un ser al que le han arrebatado los bienes, la tierra y hasta su propia identidad; la conciencia de que la lengua del conquistador le ha sido enseñada con el único fin de que pueda obedecer; el cuestionamiento de los valores estéticos y morales que la mirada del colonizador le han impuesto; la pérdida de la ingenuidad ante las promesas de libertad del amo; y, por último, el negarse a reproducir las lógicas de Próspero en el momento de perdonarle la vida. De este modo, se evidencia el proceso de descolonización que lleva adelante Calibán: la liberación de las lógicas de la colonialidad y la superación de la barbarie europea mediante la reafirmación positiva del derecho a la vida.

Bibliografía

Césaire, A. (2006) "Discurso sobre la negritud. Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas"; en: *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid. Akal.

---------- (2011) *Una tempestad*. Buenos Aires. El 8vo. Loco

Fernández Retamar, R. (2005) Calibán, apuntes sobre la cultura de nuestra América: "Para la historia de Calibán". Disponible en

https://latempestad2005.blogspot.com/2005/08/calibn-apuntes-sobre-la-cultura-de.html

Fanon, F. (1973) *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires. Abraxas

Quijano, A. (1992) "'Raza', 'etnia' y 'nación' en Mariátegui: cuestiones abiertas", en: *José Carlos Maráteguí y Europa: la otra cara del descubrimiento*. Lima, Perú. Amauta.

---------- (2000) "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en: Lander, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.* Buenos Aires. CLACSO

Todorov, T. (2014) *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Valdés García, F. (2020) *La in-disciplina de Caliban: filosofía en el Caribe más allá de la academia*. Clacso, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Novelas Togolesas: Efoui y Awumey, del postcolonialismo al colonialismo global

MANGIANTE, Marcelo / UADER - marcelomangiante@gmail.com

› *Palabras claves: Narración oblicua; neocolonialismo global; épica postnacional posthumanista.*

Resumen

Explication de la nuit (2013), de Edem Awumey, y *Cantique de l´acacia* (2017), de Kossi Efoui, son dos novelas que exponen la transición desde un postcolonialismo trunco hacia un neocolonialismo global y sus repercusiones en Togo, que dos generaciones sucesivas asumen de modos particulares. Mientras el texto de Efoui deviene el canto épico de un país menos consolidado que el oleaje que baña su escueta costa, el de Awumey constituye un testimonio de la expansión de la deshumanización en la era postnacional, en contraste con las promesas de emancipación universal modernas. Ambas narraciones pueden considerarse oblicuas en los términos del análisis que hace Watt sobre Conrad, pero radicalizan el procedimiento y lo enriquecen con elementos que emergen de la experiencia histórica de otro siglo de postergaciones en la zona geográfica y literaria del Golfo de Guinea.

"Una palabra es un cadáver que aspira a la resurrección"
Sony L. Tansi

Kossi Efoui (*1962) y Edem Awumey (*1975) son dos novelistas togoleses, ambos emigrados, nacidos en el período postcolonial, amigos entre sí. Sin embargo, un ejercicio comparatista entre sus novelas *Cántico de la acacia* (Efoui, [2017] 2019) y *Explicación de la noche* (Awumey, [2015] 2021) –que tiene a Efoui entre sus dedicatarios– permite especificar la pertenencia de cada uno a dos generaciones históricas y literarias diferenciadas, marcadas por problemáticas peculiares.

Apuntemos unos datos sumarios de la historia política de Togo que permitan contextualizar y comparar las poéticas de uno y otro autor. La Conferencia de Berlín de 1883, que organizó la repartija de África por parte de Europa, puso fin a una serie de reinos ewés en la región llamada por aquel momento Costa de los Esclavos, sobre el Golfo de Guinea, que era asolada principalmente por Portugal. El pequeño país que los unificó pasó a llamarse

Togolandia y fue colonia alemana por tres décadas hasta los albores de la Primera Guerra Mundial, que los germanos perderían. De 1914 a 1960 Togo fue colonia francesa. En 1915 se prohibió el alemán y desde 1922 el francés fue el único idioma hablado en las escuelas togolesas, por lo que el francés es la lengua en la que escriben Awumey y Efoui. Con la independencia, en 1960, se realizan las primeras elecciones democráticas de la historia del país; resulta electo el nacionalista Sylvanus Olimpio. En 1963, a punto de firmar la salida de Togo del franco de África Occidental, Olimpio es derrocado y asesinado. La moneda emitida, controlada e impuesta por París a sus excolonias del África centro-occidental todavía hoy es la divisa nacional togolesa. La asonada militar contra Sylvanus Olimpio es trascendente pues inaugura y moldea la larga serie de golpes de estado posteriores a las gestas independentistas en el subcontinente, serie que en 2023 sigue sumando derrocamientos. Nicolas Grunitsky, cuñado de Olimpio, ex diputado en el parlamento francés, títere de los galos, asume y gobierna durante cuatro años. En 1967 lo derroca Gnassingbé Eyadema, quien instaura una dictadura de 38 años, hasta su muerte en 2005, con régimen de Partido Único hasta 1993. Desde su fallecimiento hasta hoy gobierna su hijo Faure Eyadema: un solo apellido en 56 años.

Efoui nace durante el trienio prometedor del Togo ya emancipado y en proceso de descolonización. Cabe imaginar el entusiasmo que trasuntan los primeros diálogos que escucha de niño y la frustración que pronto invade las conversaciones familiares. Si bien su infancia y su juventud transcurren hasta su exilio bajo la tiranía de Eyadema padre, la independencia y los promisorios primeros pasos que le siguieron componían su pasado inmediato. En su *Cántico…* la escritura se vuelve circular, repetitiva, a menudo se compone de frases-mantras. Con un tono evocativo se construye la añoranza de un tiempo más pleno y feliz, asociado a la brumosa, casi inasible infancia de Joyce, la protagonista principal de este seudo-cantar de gesta moderno, sin Ulyses, con Joyce. Hay otro personaje, por momentos central: el abuelo de Joyce, Silvano. Su nombre funciona como epítome de la efímera época de esperanza abierta para la nación togolesa, bajo mandato de Sylvanus Olimpio. Pero, más allá de estos nombres, claves por lo que condensan –Joyce y Silvano–, el epítome también es un procedimiento estilístico y retórico frecuente que estructura la novela: las frases repetidas funcionan como exordios lacerantes que puntúan cada capítulo. Como sea, el Togo de Silvano, al que la narración, cíclica como el oleaje del mar (que es imagen de la patria), intenta recurrentemente volver, no es un Togo que se promete a sí mismo el desarrollo, la

modernización, la industria, sino al contrario, el Togo que se abre a los ancestros, un Togo precolonial atemporal, o *de otro tiempo,* más humano. En Efoui se lee el repudio de la brutalidad del presente; el pasado es pleno y se añora porque conjura una deshumanización de la cual las dictaduras togolesas no son la causa sino una consecuencia más: es la modernidad occidental la que mata los diversos tiempos humanos y subsume a varones y mujeres en el tiempo de la puntualidad, donde los hombres *reales* –con derecho al Ser y al Tiempo– oprimen a los que devienen *imaginarios*.

En Awumey, en cambio, no hay pasado al cual retornar. Conjeturamos que en sus reminiscencias infantiles, en las conversaciones que tejieron su leyenda familiar ya no se hablaba del Togo independiente que avanzaba en su descolonización, enterrado hace tiempo cuando él nace en 1975. Los 25 años que Awumey habitó en Togo transcurren bajo la primacía de un Eyadema[6] consolidado y aún lejos de abandonar el poder. *Explicación de la noche*, entonces, no se desenvuelve tanto temporal como espacialmente. Como un mapeo que llevara a Togo y a Lomé por el mundo y, a la vez, no los encontrara en ninguna parte. La escritura también tiene aquí rasgos de circularidad y es evocativa, pero no diseña un pasado de esplendor como punto de llegada. La migración, la lectura y la escritura son las tres apuestas que asume Ito Baraka, el protagonista, para salir de un régimen de visceral terror; fracasan: la vida en el Canadá francófono carcome a Ito y lo devuelve al horror, abandonado por su mujer y su hijo, despedido de la universidad, roído por el cáncer, el frío, el alcohol y el recuerdo de los campos de concentración. Si el de Efoui era atemporal, el de Awumey es un Togo contemporáneo. Pero su ser-presente –su ser actual– paga el precio de no tener ninguna presencia, ninguna encarnadura geográfica. Togo persigue a Ito a todas partes, pues no está fijo en ninguna. Y si las palabras que quedan reverberando, que se repiten como ecos, estructuran el relato de Efoui es, a la inversa, la elipsis, la alusión que elude nombrar, lo que estructura la prosa de Awumey: a lo largo de *Explicación…* nombrar es salvar: se salva lo nombrado y a la vez lo nombrado salva a quien lo nombra. Son nombrados en la novela, como en una erupción, infinidad de autores y obras de los más diversos géneros literarios, épocas y procedencias. De similar modo, la narración está atestada de referencias geográficas, ciudades ante todo, de todo el mundo: también en este caso, nombrar entraña una ofrenda: evocar Roma, Praga, Québec, Puerto Príncipe o Fez salva a esas ciudades y salva, en la operación de designarlas (y casi habitarlas), a su salvador. Pero Ito habla de "su país", habla

6 Eyadema Padre primero, luego será presidente su hijo.

de "la capital" y busca a Koli, su amigo muerto en las mazmorras, "desde Port Said hasta Durban" (Awumey, 2021, 153) . Aunque incluya los apelativos de barrios, mercados, monumentos o instituciones auténticas y reconocibles Awumey jamás escribe los topónimos Lomé, Togo, África. Tal vez porque llega un momento de quiebre en la novela en que leer, escribir, viajar, nombrar autores, obras, lugares, se revelan, no como las invocaciones salvadoras que parecían, sino como condenas a muerte. De pronto, todas las ciudades son palabras muertas: Bobo Dioulasso y París; todos los escritores son palabras muertas: Samuel Beckett y Chinua Achebe; y toda formulación lingüística es una articulación de la muerte. "Una palabra es un cadáver que aspira a la resurrección" (Awumey, 2021, 22), resume Ito, citando al escritor mártir de la dictadura congoleña Sony Labou Tansi Ito es expulsado de un falso cosmopolitismo a la más radical extranjería, de las promesas vanas del Enciclopedismo y la Ilustración a la miseria y el terror de un colonialismo eurocentrado ilimitado.

La narrativa de un país oblicuo

Puede afirmarse legítimamente que toda literatura tiene una relación oblicua con lo real, como esgrime Pablo Brescia[7], o que toda literatura feminista conlleva una mirada oblicua tanto sobre la realidad que retrata como sobre la literatura masculina que la antecede, como establece Sandra Lorenzano[8] . También parece correcto hablar de narración oblicua en los casos en que una historia se cuenta de manera indirecta, a través de indicios, mientras se narra otra historia en modo frontal y directo, como acontece, según Cámpora, en la novela *Las ciencias morales*, de Martín Kohan[9]. Ahora, al decir que las dos novelas togolesas aquí analizadas constituyen formas de un narrar oblicuo no nos referimos a las relaciones que ambas mantienen con otros sistemas de relatos, ya fueren literarios o extraliterarios, ya estuvieren contenidos en la misma narración o en otra. Nos referimos a un patrón de relación específico entre lo que es narrado y el modo en que eso es narrado.

7https://letraurbana.com/articulos/la-literatura-tiene-una-relacion-oblicua-con-lo-real-entrevista-a-pablo-brescia

8 Lorenzano, S. Conferencia: "La mirada oblicua: literatura y perspectiva de género". Vindictas. Seminario web sobre mujeres y literatura del siglo XX en América Latina: https://www.youtube.com/watch?v=7kbu97dyF54&t=161s.

9 Cámpora, C. "Martín Kohan y una narración oblicua que cuenta la Guerra de Malvinas desde el Colegio Nacional" https://www.infobae.com/cultura/2023/05/14/martin-kohan-y-una-narracion-oblicua-para-contar-la-guerra-de-malvinas-desde-el-colegio-nacional/.

En *Cantique de l´acacia* los refranes, el parlamento insistente de un diálogo, las sentencias repetidas generan un eco, se despegan del personaje que una vez los emitió: así se difuminan las identidades de los personajes, el tiempo y el espacio de la narración y la sucesión de acontecimientos, que se vuelven impalpables y diluidos –como en un barrido fotográfico– por la conciencia de que no terminan de acaecer sino, después de sí mismos, en las palabras de una memoria que les da entidad. Pero también se verifica una narración como al trasluz, una mirada transversal, como en un cuadro cubista. Asimismo, figuras que remiten al expresionismo y al impresionismo. Pero en esta representación que plásticamente metamorfosea su estilo, al final, predomina la fuerza de lo indescifrable e irrepresentable: "Hacen falta tres para tener un hijo: el macho, la hembra y lo invisible" (Efoui, 2019, 23). A despecho de la mirada antropológica decimonónica con la que todavía solemos intentar comprender otras culturas, el lugar central de lo inefable determina que las fórmulas y los ritos de esta sociedad no sirvan para explicar el mundo, ponerle límites, volverlo tranquilizador, sino, por el contrario, para volverlo alucinante, hipnótico, tormentoso, caótico. "¿Recuerdas tu nombre? Ella no dice nada, pero sonríe" (Efoui, 2019, 45): los ancestros no llenan la identidad de los vivos; la interrogan, la agrietan.

En *Explication de la nuit* también puede hablarse de narración oblicua en la medida en que los significantes tampoco están ligados en forma necesaria o estable a sus supuestos significados ni a sus primeros enunciatarios. Cobran protagonismo palabras ewés –Gbas, Ebo–, entes orales que actúan como amuletos de poder y escape, que conjuran daños. Pero también palabras que realizan daño: Partido Único, Revolución Verde, o los nombres de los centros clandestinos de detención: Agombio, Kazaboua. Sin embargo, cada palabra adolece de muerte, carece de sentido hasta que una subjetividad –que ante todo es una memoria, materializada en lecturas y escrituras– la articula con significados que no pueden establecerse de antemano, la resucita, la renueva. Tal vez las únicas palabras unívocas sean las que no se nombran: Lomé, Togo, África, Eyadema. Desde una epistemología platónica, el otrora estudiante de filosofía Ito Baraka reconoce sus periplos como trayectos en un mundo de apariencias, siendo el real un mundo otro, inaccesible. También él es una apariencia, o si se quiere un *doppelganger*, la copia de otro personaje, su versión auténtica pero ausente: Hanta, el protagonista de la novela *Una soledad demasiado ruidosa,* del checo Bohumil Hrabal [1976].

Pueden establecerse antecedentes de este procedimiento, la narración oblicua, en otra novela que también tiene por referencia el espacio geográfico y narrativo del golfo de Guinea:

El corazón de las tinieblas [1899], del polaco Joseph Conrad, ambientada en el entonces Congo Belga. Ian Watt (1988, 2000) ya encuentra en esta obra recursos como la decodificación diferida, la fusión/confusión de narradores, el énfasis en la experiencia subjetiva y el registro borroso e impresionista de los hechos. De modo que el retrato conradiano de una selva monstruosa, que altera proporciones y percepciones, debe señalarse como un componente que subyace a las obras de Awumey y Efoui aquí comentadas. Pero en los dos escritores de Lomé la mirada oblicua está radicalizada a punto tal que puede afirmarse que es tan oblicuo el retrato de Togo como el Togo retratado: cual si Togo fuese una incisión –más que un espacio extendido– en el territorio, la huella ardiente de una ausencia –y no al revés: la exuberante omnipresencia de lo selvático–, o la deconstrucción de un estado nunca construido.

Imposibilidad de la épica clásica en un escenario post-nacional

> Nosotros no pertenecemos a ningún país, decía Grace, no pertenecemos a ningún país creado por el hombre. Pertenecemos a la luna que provoca la menstruación y las mareas. El legado del océano es más duradero que el legado de un país. No pertenecemos a la historia, pertenecemos a los ciclos de la invisible placenta. Y si antaño se enterraba la placenta y se plantaba allí una acacia, era para darle al niño el gusto por el canto (Efoui, 2019, 251).

Podría afirmarse: Todo canto épico es trunco, fragmentario, frustrado si el país cuya gloria y heroísmo son celebrados es un país colonizado, dependiente, no realizado en sus aspiraciones. No podría haber epopeya, va de suyo, más que en un puñado de pueblos configurados como desarrollados, ricos, vencedores en alguna suerte de competencia internacional. Y este prerrequisito para la épica, este límite genérico, sería un saber que la literatura africana nos permitiría reconocer a partir de su lectura crítica. Pero tal vez sea igualmente válido (o más) conjeturar que *Cántico de la acacia* reformula la épica, quitándole la limitación del anclaje nacional(ista), configurándose como el cantar no de un país establecido sino de un flujo vital, femenino, invisible. Contra el clisé eurocéntrico y colonial según el cual la épica (por ser el género de la nacionalidad) y la novela (por ser el de la modernidad) son imposibles en África, el *Cántico…* de Efoui sería el anuncio, a través de la literatura, no sólo de la imposibilidad de Togo sino de la imposibilidad de cualquier patria en el escenario global actual, que tiende a disolver países y prefigurar un horizonte postnacional.

Por el lado de Awumey: la autoconciencia que adviene en Ito Baraka contiene la paradójica revelación de que él no es él sino una reversión de Hanta, el personaje de Hrabal. ¿Quién es Hanta?:

> "…Un héroe, o una sombra, un hombre acabado… mesías romántico y tardío aplastado por todos esos libros que salvó de la destrucción. Verdugo de los libros y el conocimiento que el poder checo considera subversivos, Hanta destruye los volúmenes en esa trituradora en la que él mismo acabará por desaparecer, junto a sus libros. (Awumey, 2021, 85).

De manera que:

> Los libros, de pronto, no salvan: aplastan, trituran. El personaje que los lee y recuerda para salvarlos y salvarse, de repente, los incinera y desaparece con ellos entre sus llamas (…) La luz, que iba a *explicar la noche* y a redimir de su oscuridad a los personajes de la novela, inesperadamente, se convierte en un arma más al servicio del suplicio, la represión, el oscurantismo: Koli [compañero de celda de Ito], nos enteramos, quedó ciego cuando fue obligado a mirar el sol sin parpadear" (Mangiante, en *Sapientiae* 9-1, 2023, 126).

La "explicación de la noche" es, al fin, una aporía: exhibe el desenlace oscurantista del ciclo histórico iluminista, la pulsión brutal que anima al racionalismo, el impulso biblioclasta que ningún enciclopedismo puede ya disimular. Si Efoui desarma la ilusión política nacionalista, Awumey desbarata los pilares culturales que nutren el mito occidentalista para asegurar la primacía eurocentrada y la perpetuación del colonialismo por nuevos medios.

Neocolonialismo global posthumano: el eje temporal (Efoui) – el eje espacial (Awumey)

> La era moderna será la del hombre impaciente. Y toda ineptitud para la impaciencia será el síntoma de una tara. En el viejo mundo, las cosas llegaban a tiempo; en el nuevo mundo llegarán puntualmente. Sólo serán *hombres reales* los que sean puntuales en relación a un mismo tiempo presente. Todos los demás serán *hombres imaginarios*, tribu, etnia, protonación, comunidades *aisladas* del resto de la humanidad. (Efoui, 2019: 126).

Novela del tiempo más que del espacio, como es la de Efoui, será en el dominio del tiempo y en la elaboración de significaciones en torno de este donde se dirimirá el límite entre los humanos hechos y derechos y los protohumanos, semihumanos o subhumanos. La modernidad no desemboca, por el desarrollo de su etapa postcolonial, en la solución de las

tragedias originadas por el colonialismo sino en un nuevo colonialismo; y no sólo no redime a sus víctimas sino que asume proporciones globales: pertenecer a un territorio o nación ya no garantiza un amparo ante las calamidades coloniales.

Si Efoui hace hincapié en el eje temporal de la nueva dominación, Awumey, precisamos antes, enfatiza el eje espacial: Ito pasa de estar hundido en las catacumbas del terrorismo de estado togolés a estar hundido en un sótano húmedo y glacial canadiense, donde agoniza; pero Ito tiene, además, una novia: Kimi Blue, indígena nativa de Canadá, cuyo pueblo, acorralado en una "reserva", también perece estragado por una despiadada colonización que, lejos de apenas limitar la circulación de sus miembros, ha calado hasta los huesos de su cuerpo social: "A mi gente ya no se la puede rescatar. Hace mucho que estamos carbonizados por dentro" (Awumey, 2021 170). Ito y Kimi Blue son despojados de todo proyecto en el cual poder inscribirse, como las palabras con y contra las cuales luchan, despojos post-humanos, cadáveres que ansían resucitar. La historia de ambos, como la de Joyce y el abuelo Silvano, ilustra hasta qué punto el ciclo postcolonial parece no haber siquiera aliviado las heridas de la tragedia colonial en Togo.

Bibliografía

Awumey, E. (2021). *Explicación de la noche*. Ed. Empatía, Buenos Aires.

Efoui, K. (2019). *Cántico de la acacia.* Ed. Empatía, Buenos Aires.

Mangiante, M. (2023). "Biblioclastia, Locura y Extranjería Radical. Reseña de: Edem Awumey. *Explicación de la noche*. Ed. Empatía, Buenos Aires, 2021". *Sapientiae* 9-1, Universidade Orlando Rivas, Luanda.

Watt, I. (2000) *Essays on Conrad*. Cambridge University Press, England.

Watt, I. (1988) *Impressionism and Symbolism in Heart of Darkness*. Heart of Darkness: A Norton Critical Edition. 3rd ed. Ed. Robert Kimbrough. New York.

El pasado colonial revisitado. Cultura escrita, dominación europea y resistencia en Cántico de la acacia de Kossi Efoui y La vida, después de Abdulrazak Gurnah

CHIAVARINO, Nicolás / Universidad de Buenos Aires - nchiavarino@cbc.uba.ar

› *Palabras claves: literaturas afro; cultura escrita; colonialismo; apropiación.*

Resumen

Este trabajo analiza dos novelas de reciente publicación a fin de explorar en ellas cómo se representan las voces y las experiencias de sujetos colonizados bajo la dominación europea en el continente africano durante la primera mitad del siglo XX. A partir del análisis comparativo, la ponencia busca desplegar cómo se desarrollan las expectativas, la construcción identitaria y la relación con el otro en los personajes de las novelas *Cántico de la Acacia* [*Cantique de l'acacia*] (2019) del togolés Kossi Efoui y *La vida, después* [*Afterlives*] (2022) del tanzano Abdulrazak Gurnah, que toman esas experiencias de contacto entre sociedades distantes como centro de sus narrativas. Mientras que en la primera novela nos encontramos frente a un despliegue narrativo que se extiende por las experiencias de Togo entre la actualidad y la colonización primero alemana y luego repartida entre Inglaterra y Francia, junto con sus relaciones con Ghana y Costa de Marfil, *La vida, después* indaga el impacto del proceso de dominio alemán en Tanzania, de las guerras mundiales y de la implantación de un gobierno británico hasta la independencia. El objetivo consiste entonces en rastrear las formas en que estas narraciones abordan los impactos de las grandes transformaciones a nivel social (guerras mundiales, cambios en las estrategias de dominación y de subordinación, etc.) en las prácticas cotidianas y en la conformación de identidades sociales. En particular, el interés de este trabajo se enfoca en el estudio de la cultura escrita como campo de apropiación y resistencia por parte de personajes africanos bajo formas diversas de dominación colonial.

Sería Grace quien leería sobre esos salvajes, fascinada con sus curiosas costumbres carentes de sentido, sin relacionarlas consigo mismo hasta que su maestra, la hermana Maureen,

le dijese que no podía llamar poesía a esa sucesión de llamadas-respuestas que le había enseñado su abuela porque las tribus primitivas no conocían la poesía.
Chimamanda Ngozi Adichie, "La historiadora obstinada"

Introducción

En *Oralidad y escritura*, texto fundacional para los estudios sobre la oralidad y su relación con la cultura escrita, de 1982, el filólogo y sacerdote jesuita estadounidense Walter Ong postula el carácter "tradicionalista" y "conservador" de las culturas orales frente a la superioridad analítica y creativa de las escritas, que indican que la oralidad "debe y está destinada a producir la escritura" (Ong, 1990: 23-24). Junto con ejemplos procedentes de la antigüedad de la Grecia homérica, el autor señala la presencia de esa oralidad en la tradición de transmisión cultural Gonja en Ghana y en una novela africana, el clásico *No longer at ease* (*Me alegraría de otra muerte*) del nigeriano Chinua Achebe (1961), a fin de ilustrar "las normas de pensamiento de personajes educados oralmente" (Ong, 1990: 42). El uso recurrente de proverbios y refranes en el discurso de quienes integran la Sociedad Progresista de Umoufia en el contexto de la independencia de Nigeria sería la huella de una cultura predominantemente oral en la novela, "destinada" entonces a ser abandonada en pos de los avances que implica la escritura. Como señala metafóricamente Ong (1990: 24), "tenemos que morir para seguir viviendo".

Esta conflictiva mirada de la cultura escrita en el contexto africano y su relación con la representación literaria no es, tampoco, novedosa. Ya en 1937, en ese texto clásico del colonialismo que es la novela *Memorias de África* (*Out of Africa*) de la danesa Karen Blixen bajo el pseudónimo de Isak Dinesen, se ofrecen varias imágenes que dan cuenta en una forma mítica, bajo las características de un "don", de la introducción de la cultura escrita europea en el mundo oral de los kikuyu. El niño Kamante, criado de la autora ficcionalizada, es en la obra un testigo fascinado del acto de escribir y de la firmeza y dureza de los libros: "-Msabu, ¿qué hay en los libros?", pregunta en su inocencia (p. 46), a lo que la autora responde con la descripción de un episodio de la Odisea, que motiva otra pregunta: "¿Tienes que escribir sobre lo mismo?". Más avanzada la novela, en otro episodio, la escritura como "don" del mundo civilizado sobre el continente africano toma un carácter aún más explícito. Ante la muerte accidental de un niño en la granja de la narradora/autora ficcionalizada, uno de los

implicados en la disputa en torno al accidente, Jogona, le pide a ella una transcripción por escrito de su declaración. Cito:

> Cuando Jogona terminó su relato y yo terminé la transcripción, le dije que iba a leérselo. Se volvió como para concentrarse mejor. Pero apenas había leído su nombre, «y envió a buscar a Jogona Kanyagga, que era su amigo y vivía no muy lejos», se volvió rápidamente y me miró con ojos chispeantes, tan llenos de alegría que transformaron al anciano en un chico, en el mismísimo símbolo de la juventud. De nuevo cuando terminaba el documento y leía su nombre, que figuraba como comprobación debajo de la marca de su dedo pulgar, me miró otra vez con expresión vivaz, pero esta vez más profunda y calmada, con una nueva dignidad.
>
> Una mirada como la que Adán lanzó al Señor cuando lo formó del polvo y éste lanzó en sus narices el soplo de la vida y el hombre se convirtió en un alma viviente. Yo lo había creado y le había mostrado como era: Jogona Kanyagga para siempre. Cuando le entregué el papel, lo tomó respetuosa y ávidamente, lo dobló en una esquina de su túnica y se quedó con la mano allí puesta. No podía permitirse perderlo, porque su alma estaba allí y aquella era la prueba de su existencia. Allí estaba lo que Jogona Kanyagga había hecho y que conservaría su nombre para siempre: la carne se había hecho palabra y vivía entre nosotros llena de gracia y de verdad.
>
> El mundo de la palabra escrita se reveló a los nativos de África cuando yo vivía allí. Tenía, si quería, una oportunidad de atrapar el pasado por la cola y vivir un pequeño fragmento de nuestra propia historia: el período cuando se reveló la escritura al pueblo llano de Europa. En Dinamarca había ocurrido unos cien años antes y, por lo que me contaron personas muy viejas cuando era niña, me parece que la reacción en ambos casos había sido casi exactamente la misma. Raras veces los seres humanos pueden haber mostrado una devoción tan humilde y extática a los principios del arte por el arte. (Dinesen, 2004: 105)

África como "archivo filogenético" del pasado europeo, la escritura como "don" de una cultura europea que aporta "vida" a los nativos de África: el paternalismo de la misión civilizatoria europea en tiempos del colonialismo encuentra su máxima expresión en relación con la introducción de una cultura escrita que supone, casi medio siglo después y desde un plano teórico, un "avance" necesario, obligatorio, frente a una oralidad presentada como "primitiva y conservadora".

Las literaturas africanas desde mediados del siglo XX, como ha sido muchas veces señalado (Kesteloot, 1976; Mouralis, 1978; Gikandi, 2004), se conforman a partir de una perspectiva contestataria e inconformista respecto del orden político y social. En particular, uno de sus rasgos característicos es la disputa de sentido frente a la mirada paternalista y primitivista que inscribe al continente en términos de salvajismo y oscuridad. Como señala el

propio Chinua Achebe (1990: 43) en su ensayo "The novelist as a teacher" ("El novelista como maestro"),

> I would be quite satisfied if my novels (especially the ones I set in the past) did no more than teach my readers that their past—with all its imperfections—was not one long night of savagery from which the first Europeans acting on God's behalf delivered them.
>
> -
>
> Estaría bastante satisfecho si mis novelas (especialmente aquellas que sitúo en el pasado) no hicieran más que enseñar a mis lectores que su pasado -con todas sus imperfecciones- no fue una larga noche de salvajismo de la que los primeros europeos actuando en nombre de Dios los liberaron. (La traducción es mía).

El propósito de este trabajo consiste entonces en explorar en dos novelas de reciente publicación la representación literaria de la compleja conciencia de los actores que participaron (y muchas veces resistieron) los contactos y las conexiones entre sociedades distantes (Bertrand, 2015) en el siglo XX africano. En particular, se propone estudiar en estas obras, en forma comparativa, las disputas de sentido en relación con la cultura escrita, su introducción y su relación con la oralidad en el África colonial y poscolonial. Estas novelas son *Cantique de l'acacia* [*Cántico de la Acacia*] (2017) del togolés Kossi Efoui -editada en Argentina por Editorial Empatía en 2019- y *Afterlives* [*La vida, después*] (2020) del tanzano Abdulrazak Gurnah, publicada en español por editorial Salamandra en 2022. Mientras que en la primera novela nos encontramos frente a un despliegue narrativo que se extiende por las experiencias de Togo entre la actualidad y la colonización europea desde las primeras décadas del siglo XX, junto con sus relaciones con Ghana y Costa de Marfil, *La vida, después* indaga el impacto del proceso de dominio alemán en Tanzania, de las guerras mundiales y de la implantación de un gobierno británico hasta su independencia. Desde una perspectiva comparatista, el interés de esta presentación se enfoca en las formas que asumen en estas novelas la oralidad y la cultura escrita como campos en disputa, de apropiación y de resistencia por parte de personajes africanos bajo formas diversas de dominación colonial y poscolonial. Como marco teórico, parto de propuestas provenientes de los estudios decoloniales, de las historias conectadas y del campo de abordajes sobre la cultura escrita y la oralidad. Entre ellos, destaco en particular para pensar estas obras el concepto que propone Roger Chartier (2022: 29) de Apropiación en el sentido de "la capacidad de los individuos -como lectores, espectadores, oyentes- de producir algo que no es idéntico a la intención del

autor o del editor de la obra que han recibido", es decir, de "apropiarse" para sus propias finalidades de esas prácticas y producciones culturales.

Cántico de la acacia. La oralidad y la escritura, entre la inversión y la apropiación en África Occidental

Cántico de la Acacia despliega una narración que entrelaza tiempos, perspectivas y personajes a fin de desarrollar las historias de Joyce -encontrada de niña flotando en el río Oti, en su huida de la violencia política de Togo hacia Ghana-, su "madre de palabra" Io-Anna junto a su compañero Sunday, y sus abuelos Grace (quien a su vez refiere a su "asimilado" padre) y Silvano. A lo largo de los capítulos focalizados en distintos momentos de cada personaje, se desenvuelve una historia múltiple y compleja que integra las relaciones entre Togo, Ghana y Costa de Marfil en el África Occidental desde mediados del siglo XX hasta el presente. Junto con las experiencias de la violencia política y social y la introducción de los bienes de consumo modernos, el núcleo que reúne el desarrollo narrativo en la novela es precisamente la palabra y, particularmente, las relaciones que entablan la oralidad y la escritura en relación con la experiencia y la memoria.

En las primeras páginas, bajo la perspectiva de Grace, la presencia del "arte de silbar los nombres" nos lleva a la permanencia y resignificación de una forma de oralidad que se constituye como marca de resistencia frente a la invasión extranjera. Cito:

> Al anochecer, las madres llamaban a sus hijos dispersos en los alrededores, pero sus voces no articulaban nombres sino sonidos cercanos al silbido. Todas las noches, las madres resucitaban el arte de silbar los nombres, invención que se remontaba a las razias árabes en África Occidental.
>
> Hombres armados y montados a caballo podían llegar de la mañana a la noche y lanzarse sobre ellos en una carrera de la que no se salvaban niños, cabras ni gallinas; chicos, ganado y aves de granja diseminados por igual, por igual perseguidos, por igual derribados y apresados; niños a los que hacían formar fila, contaban, inscribían y amarraban con una única cuerda gruesa que iba de un cuello al otro, para esclavizarlos en Arabia.
>
> Cuando llegaba hasta ellas el rumor de una cacería humana, las madres mandaban a los niños a esconderse en la selva. Y cuando volvían a buscarlos, no se atrevían a pronunciar sus nombres en voz alta. Los silbaban, los convertían en melodías que podían camuflarse en el coro de los pájaros y en el ruido del follaje agitado por el viento.
>
> Aunque ese arte con el que las madres antiguas habían salvado a su descendencia ya no conllevara el terror de antaño, aunque las madres actuales, que silbaban tras el cierre del mercado, hubieran olvidado aquellos aquellos miedos pasados, la caída de la noche acaso despertara en su pecho

> una angustia lejana, imágenes subterráneas que exorcizaban con lo que hoy parecía un alegre ritual, esa polifonía silbada que se unía a la vocalización de las ranas, los saltamontes, los murciélagos. (pp. 20-21)

La oralidad de ese silbido, como las voces articuladas en cantos o en proverbios en otros muchos pasajes de la novela, se ubica del lado de la permanencia, de lo que se mantiene y conserva: el canto de consolación (ese "cántico de la acacia" que da título a la novela) ante la muerte de los recién nacidos, las voces de los muertos ("la firma del alma individual") que recupera y traduce Grace o las de los trabajadores portuarios en el recuerdo de Silvano, parecen contrastar con un mundo de escrituras condenado a lo efímero, a lo que se pierde en el tiempo o es desechado ante el peso de la tradición. Es el caso, por un lado, de los periódicos que despliegan un "folletín" ante esa "Niña sin nombre y sin memoria", rescatada en el río frente tras huir de la violencia política en Togo durante los años 90 y que luego desaparece del hospital. Cito:

> ESTA ES MI MANO, tituló un periódico. Ese fue el comienzo de un folletín que los medios locales siguieron con frenesí. (...). El revuelo se prolongó durante varias semanas, y luego no se habló más del tema. El folletín terminó sin más epílogo que algunos titulares cargados de signos de interrogación: ¿Dónde se oculta la Niña sin nombre? ¿Quién oculta a la Niña sin nombre? ¿Qué oculta la desaparición de la Niña sin nombre?
>
> La niña había desaparecido del hospital.
>
> Probablemente, una investigación policial hubiera reavivado el folletín, pero la polvareda que levantaba esta historia comenzaba a exasperar a las autoridades sensibles. (...)
>
> El revuelo se aplacó y dio lugar a la misma indiferencia que despierta el soldado de una guerra que a nadie importa. (pp. 46-47)

Algo similar se presenta a partir del mundo de las "escrituras expuestas" de la ciudad, marcas de un entorno lingüístico signado por la modernidad. Así como la "tradición oral" alimenta la creencia de la buena suerte al arrojar monedas a una fuente, en un triunfo cotidiano frente al cartel de "Prohibido arrojar monedas" (p. 99), ante el autodescubrimiento de su capacidad de leer en forma automática, esa Niña sin nombre se enfrenta a un conjunto de textos escritos para la lectura masiva condenados a no dejar rastro alguno en el futuro:

> el descubrimiento más inesperado fue que sabía leer. Un automatismo que se activaba en su cerebro apenas posaba sus ojos sobre algún cartel, banderola, vidriera, letrero.
>
> Leía como caminaba, ignorando cómo había aprendido, atravesando la ciudad como quien recorre las páginas de un libro en tres dimensiones (...)

> Y de tanto en tanto, en esa marea de letras mezcladas, una palabra regresaba y reclamaba su atención obstinadamente: en las banderolas, las vidrieras, las fachadas de las tiendas, la palabra *SELF-CONTROL* (más tarde se enterará de que ese era el año nacional del self-control, palabra que se había propagado con la virulencia de una epidemia. Agotada su capacidad de contaminación, al día de hoy ya no queda ningún rastro de ella en la atmósfera de la ciudad (...). (p. 94)

Lejos de la "superioridad analítica" de la escritura a partir de una lógica de la permanencia del trazo frente al carácter efímero de la oralidad, estos ejemplos ilustran cómo la novela opera una inversión de esos rasgos: la voz, el canto, conservan la memoria y lo vital frente a una cultura escrita condenada a perderse y a desaparecer en el olvido. Sin embargo, junto con esta inversión la novela ofrece también otro aspecto de la escritura: por un lado, la adquisición de la cultura escrita se presenta en tiempos de la colonización francesa como una apropiación de los africanos de las herramientas del colonizador. El recuerdo de Grace de su padre conduce a una narración que desarrolla la introducción de la Iglesia Católica en África Occidental, las misiones evangelizadoras, la Biblia y la mirada del intérprete, Kimba. El capítulo se titula "En el principio era la escritura", cito:

> …muchos hombres como él, atrapados en la marea de una historia de vencidos, pensaban que ese estatuto de asimilado era la única vía de escape, lo que les permitiría acceder al secreto de las técnicas y las creencias que habían asegurado la victoria a los invasores.
>
> Convencido de que la mejor forma de acceder a esos secretos era poseer el idioma del amo, el padre de Grace había sido uno de los primeros en asistir a clases nocturnas de francés, uno de los primeros en enviar a su hija a la escuela… (p. 147)

La imposibilidad de traducir "correctamente" la Biblia, la lengua como marca de inferioridad de los africanos en la perspectiva del colonizador y ese Rimbaud que "había perdido la fe en la escritura misma" según el estudio del intocable genocida Dada Silveira, contrastan en la novela con la apropiación de la cultura escrita, una apropiación que cuestiona la imagen de una asimilación pacífica, que implica resistencia y que, muchos años después, será la herramienta de una Joyce adulta, convertida en periodista, para denunciar las matanzas del Groupe Choc y de la dictadura de Eyadéma en el Togo de comienzos del siglo XXI.

La vida, después. El siglo XX, Tanzania y la experiencia escrita

En La vida, después, Abdulrazak Gurnah nos introduce en el contexto colonial de Tanganika, en el África Oriental, entre finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX bajo el dominio alemán hasta después de la Segunda Guerra Mundial y los años del auge de las independencias africanas en la década de 1960. La novela continúa una obra anterior del autor, *Paraíso* (*Paradise*), de 1994, centrada en la experiencia infantil frente al impacto de las redes comerciales (entre ellas, las caravanas costeras) que tuvieron por epicentro a Zanzíbar y a las costas de Tanganika en el siglo XIX, y finaliza con la confrontación que opera sobre ellas el colonialismo europeo, particularmente alemán, hacia fines de ese siglo. *La vida, después* se inscribe desde sus primeras páginas en una zona de contacto entre sociedades distantes, en particular indios, europeos y africanos, en el marco de la violenta colonización alemana y sus conflictos con los británicos por el control de esa región de África Oriental. La rebelión Maji Maji y los problemas en el plano del comercio frente al avance alemán se muestran como el marco para una historia (la del mercader Amur Biashara, su secretario Jalífa y su esposa Asha) que da cuenta de las complejas estrategias de los diferentes actores involucrados en esa zona de contacto colonial. Entre estas estrategias, la escritura (de cartas y notas comerciales) asume un lugar central en la capacidad de negociación de los sujetos africanos ante la brutalidad del colonialismo.

A partir de la aparición de otro personaje recién llegado a la ciudad, Ilyas, y su amistad con Jalífa, nos encontramos ante las complejas transformaciones en el plano del comercio y el mundo del trabajo junto con el relato de las experiencias bélicas y las conflictivas relaciones de poder entre africanos y europeos en esos contextos. Entre ellas, se destacan las disputas de los primeros sobre cómo interpretar los enfrentamientos entre británicos y alemanes. Así, frente a la propuesta de Ilyas de unirse a las tropas germanas, ya que "[l]os alemanes son un pueblo honrado y civilizado que ha hecho mucho por esta tierra desde su llegada", su compañero Mahmudu responde: "Es una disputa entre dos invasores, a cual más violento y despiadado: uno lo tenemos entre nosotros y el otro está al norte. Se pelean por cuál de los dos nos tragará enteros. ¿Qué tienes que ver tú con eso?". En ese marco, la lectura y la escritura ocupan un lugar central. Lejos de la imagen de un "don" de la colonización europea hacia los nativos, La vida, después traza un arco que se inicia con el aprendizaje funcional del alfabeto latino por parte de un joven Ilyas y su transmisión a su hermana Afiya -carente de

toda noción de la cultura escrita- a comienzos del siglo XX hasta ese otro Ilyas, sobrino del anterior, que casi medio siglo después se ha convertido en escritor. Encontramos en los capítulos iniciales de la novela fragmentos como este:

> —Tienes que aprender a leer y escribir — le dijo Ilyas.
>
> La niña nunca había visto a nadie leer o escribir, aunque sabía lo que era la escritura porque estaba en las latas y cajas de la tienda de comestibles de la aldea, y hasta había visto un libro en una balda detrás del taburete del tendero, que le había dicho que se trataba de un libro sagrado que nadie podía tocar sin antes lavarse como si fuera a rezar. Afiya no se creía capaz de aprender a leer un libro tan sagrado, pero su hermano se echó a reír y le dijo que se sentara a su lado mientras iba dibujando letras y leyéndolas en voz alta para que ella las repitiera. Más adelante, Afiya empezó a escribirlas de su puño y letra. (p. 51)

Si la enseñanza y el aprendizaje de la cultura escrita se conforman por fuera de la mirada europea y adaptada incluso en forma directa al suajili, la escritura femenina es asumida desde el poder patriarcal también en esos años como una amenaza que debe ser castigada. Cito:

> —Tienes que aprender a leer y escribir — le dijo Ilyas.
>
> La niña nunca había visto a nadie leer o escribir, aunque sabía lo que era la escritura porque estaba en las latas y cajas de la tienda de comestibles de la aldea, y hasta había visto un libro en una balda detrás del taburete del tendero, que le había dicho que se trataba de un libro sagrado que nadie podía tocar sin antes lavarse como si fuera a rezar. Afiya no se creía capaz de aprender a leer un libro tan sagrado, pero su hermano se echó a reír y le dijo que se sentara a su lado mientras iba dibujando letras y leyéndolas en voz alta para que ella las repitiera. Más adelante, Afiya empezó a escribirlas de su puño y letra. (p. 51)

En contraste con el carácter autodidacta y la apropiación de la cultura escrita que asumen los personajes africanos en la novela incluso a costa de severas consecuencias, el diálogo entre otro personaje, Hamza, alistado en la Schutztruppe (las tropas al servicio de Alemania) en el marco de la Primera Guerra Mundial, y un oficial alemán, bajo la traducción de un "askari" (soldado) nubio, revela el carácter falaz de la misión civilizatoria europea. La pregunta que inicia el diálogo, "¿Sabes leer?", y la respuesta confusa de Hamza, continúa con una intervención del alemán: "Para eso hemos venido aquí, para traeros las matemáticas y muchos otros avances importantes que no llegaríais a conocer si no fuera por nosotros. Esa es nuestra Zivilisierungmission", afirma, para luego continuar: "—Pero no creo que llegues a

aprender matemáticas, pues requiere una disciplina mental para la que vosotros no estáis capacitados. Por ahora basta —anunció el oficial bruscamente." (p. 87).

La búsqueda de instrumentos, diarios y revistas, para la alfabetización, así como la introducción de periódicos en la propia lengua, el suajili, como es caso de *Mambo Leo*, van conformando en la novela una experiencia de la cultura escrita como apropiación ante las finalidades específicas de los mismos africanos, que irán conformando las bases de una cultura propia a no ser desestimada. Ya hacia el final de la obra, ese otro Ilyas, sobrino del anterior e hijo de Hamza y Afiya, se convierte en escritor de relatos en el marco independentista de los años sesenta, dando un cierre en la novela a esa experiencia de apropiación.

Conclusión

Para finalizar, tanto *Cántico de la acacia* como *La vida, después* conforman en el presente narrativas que recuperan por medio de diálogos y perspectivas las experiencias e interpretaciones de los propios actores ante las transformaciones en torno al colonialismo europeo y las independencias africanas, en el marco de experiencias de contacto entre sociedades distantes. Frente a una imagen de primitivismo, salvajismo y oscuridad en el continente antes de la llegada de los europeos, que encuentra en el plano lingüístico un particular desarrollo, ambas novelas proponen una resignificación que adquiere particular relevancia en relación con la cultura escrita. Por un lado, *La vida, después* despliega la lucha de los propios africanos en la "zona de contacto" de África oriental por la apropiación y difusión de ese mundo de escrituras en un contexto signado por la violencia de las guerras mundiales. *Cántico de la acacia*, por su parte, recupera la oralidad y la voz de las tradiciones orales como fuentes de conocimientos complejos en el marco del África occidental, desarrollados aún con sus contradicciones, e invierte la imagen de un lenguaje efímero y pobre ante una escritura que se muestra como superflua y que contrasta asimismo con su apropiación hacia fines de denuncia y resistencia.

Las literatura africanas contemporáneas toman voz de esa forma en el campo de disputas en torno a la memoria histórica, para rescatar el papel activo de los sujetos africanos en el mundo colonial tanto en la reivindicación y la resistencia de las culturas orales como portadoras de saber cómo en la apropiación de una cultura escrita que sirva a sus propias

finalidades y propósitos, por fuera y en abierto enfrentamiento a la imagen tradicional de la "misión civilizadora" europea.

Bibliografía

Achebe, C. (1961). *No longer at ease*. Londres, Heinemann.

Achebe, C. (1990). "The novelist as a teacher". En: *Hopes and impediments: selected essays*. Nueva York, Anchor Books.

Bertrand, R. (2015). "Historia global, historias conectadas: ¿un giro historiográfico?". En *Prohistoria*, XVIII, 24, pp. 3-20.

Chartier, R. (2022). El pequeño Chartier ilustrado. Breve diccionario del libro, la lectura y la cultura escrita. Buenos Aires, Ampersand.

Dinesen, I. (2004). *Memorias de África*. Buenos Aires, Alfaguara.

Effoui, K. (2019). *Cántico de la acacia*. Buenos Aires, Empatía.

Gikandi, S. (2004). "East African literature in English". En Irele, Abiola y Gikandi, Simon, eds. *The Cambridge History of African and Caribbean Literature, 2 volumes*, Cambridge, Cambridge University Press.

Gurnah, A. (2010). *Paraíso*. Buenos Aires, Salamandra.

Gurnah, A. (2022). *La vida, después*. Buenos Aires, Salamandra.

Kesteloot, L. (1976). *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*. Bruselas, Universidad de Bruselas.

Mouralis, B. (1978). "De la manifestación a la reivindicación de la diferencia. El caso de la literatura africana". En *Contraliteraturas*. Buenos Aires, El Ateneo.

Ong, W. (1990). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica.

Lengua, colonialismo y cultura igbo en La flor púrpura, de Chimamanda Ngozi Adichie

IMPINI, Giuliana Ianina Milagros / Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Entre Ríos - giulianaimpini@gmail.com

› *Palabras claves: literatura poscolonial; literatura nigeriana; diglosia.*

Resumen

La ponencia analiza la combinación de inglés e igbo en la novela *La flor púrpura*, de Chimamanda Ngozi Adichie. Esta autora nigeriana frecuentemente ha sido objeto de crítica por utilizar el inglés como principal medio de expresión literaria, en el contexto de la compleja situación lingüística de África y de Nigeria en particular (Ross, 2019). Como contracara a estas críticas, planteamos que Adichie realiza un uso lingüístico consciente con el fin de cuestionar el estatus de la lengua colonial en la Nigeria posindependencia.

A modo de contextualización, en una primera instancia nos remontaremos a los planteos de Chinua Achebe y Ngũgĩ wa Thiong'o respecto de la cuestión de la lengua en las literaturas africanas. Además realizamos una breve descripción de la situación lingüística en la Nigeria poscolonial y presentamos las consideraciones que ha planteado Adichie al respecto. Finalmente analizamos el uso particular del inglés y el igbo en la novela *La flor púrpura*, bajo la hipótesis de que la autora crea un entramado lingüístico que le permite representar no solo la situación de diglosia en Nigeria, sino también la relación de los personajes con el legado colonial y la cultura igbo.

Introducción

Entre mediados de la década de 1950 y 1975, la mayoría de los Estados africanos que habían sido colonizados por imperios europeos obtuvieron su independencia política. Como consecuencia de este proceso de descolonización, se conforma una prometedora generación de autores africanos. Estos escritores, que habían vivido la época colonial y que habían luchado por la independencia de sus países, comenzaron a discutir sobre el estatus de la literatura africana.

En el caso de los autores anglófonos, muchos de estos debates se articularon en la *African Writers Conference of English Expression* [Conferencia de Escritores Africanos de

Expresión Inglesa], realizada en la Universidad de Makerere (Kampala, Uganda) en junio de 1962. Entre los principales ejes de discusión para este encuentro estaba la misma delimitación de la literatura africana: ¿qué hace que la literatura africana anglófona sea africana, si el criterio no es la lengua? ¿Es su autor, los temas o las problemáticas que aborda? Estos debates, lejos de haber sido clausurados, continúan siendo un importante terreno de discusión.

La cuestión de la lengua

Para adentrarnos en la cuestión de la lengua en las literaturas africanas, debemos detenernos en dos de los asistentes a la Conferencia de Escritores Africanos de Expresión Inglesa: Chinua Achebe y Ngũgĩ wa Thiong'o.

Chinua Achebe acudió a la Conferencia ya como un autor renombrado (*Todo se desmorona* se publicó en 1958 y el evento se realizó en 1962). La postura que defendió en el encuentro fue que la literatura africana está compuesta por el conjunto de las literaturas nacionales y étnicas. Mientras que, para este autor, las literaturas nacionales están escritas en las lenguas nacionales, como el inglés, el francés o el portugués, las literaturas étnicas están escritas en las lenguas étnicas y, por lo tanto, solo están disponibles para los miembros de ese grupo. El correlato de estas posturas de Chinua Achebe en su literatura es la decisión de escribir en inglés con algunas palabras y expresiones en igbo, su lengua étnica, una forma de escritura que luego será retomada por Chimamanda Ngozi Adichie.

Por otro lado, entre los asistentes más jóvenes y desconocidos de la Conferencia, estaba Ngũgĩ wa Thiong'o (por esa época, todavía James Ngugi), quien acudió con la esperanza de entregarle el manuscrito de *Weep Not, Child* [No llores, pequeño] a Chinua Achebe para que lo leyera. Efectivamente, logró entregarle el manuscrito a Achebe, quien luego lo ayudó en la publicación de esta obra escrita en inglés. Sin embargo, en los años siguientes se produjeron cambios en la postura de Ngũgĩ wa Thiong'o, quien durante su encarcelamiento decidió comenzar a escribir exclusivamente en lengua Gĩkũyũ.

Ngũgĩ wa Thiong'o en 1986 plasmó por escrito su posición en *Descolonizar la mente*, donde afirma que las literaturas africanas deben estar escritas en lenguas africanas. El autor es tajante: escribir en la lengua colonial es enriquecer la cultura europea, no la africana, e insta a los escritores africanos a escribir en sus lenguas nativas (Ngũgĩ wa Thiong'o, 2017).

Todas las concepciones respecto de la cuestión de la lengua en las literaturas africanas parecen inevitablemente regresar a los planteos de Chinua Achebe y Ngũgĩ wa Thiong'o como referencia.

La diglosia en Nigeria y en la literatura de Chimamanda Ngozi Adichie

El país que actualmente conocemos como Nigeria nunca había configurado una unidad política hasta 1914, año en el que la administración colonial británica decidió unir territorios que históricamente habían pertenecido a culturas distintas. Las consecuencias de esta decisión continúan sintiéndose hasta el día de hoy.

En el plano lingüístico, la colonización y la unificación forzada decantó en una situación de diglosia o poliglosia. Así, mientras que el inglés constituye una lengua alta, que se aprende mediante la escolarización y se utiliza en las prácticas escritas, las más de ciento cincuenta lenguas nativas de la región se han configurado como lenguas bajas, cuyo uso principal es la comunicación oral entre los miembros de cada etnia.

En esta ponencia nos interesa recuperar la situación de la lengua igbo, hablada por los miembros del pueblo homónimo que se asienta históricamente en la región sudeste de Nigeria. Entre los miembros de la etnia igbo se encuentran Chinua Achebe, Buchi Emecheta y Chimamanda Ngozi Adichie. Estos prominentes escritores nigerianos, hablantes de igbo, han adoptado como principal medio de expresión literaria a la lengua inglesa. Lejos de ser aceptada sin reproches, esta decisión ha conllevado múltiples cuestionamientos hacia los autores (Ross, 2019). Es así como cuando en una entrevista realizada por la Dra. Ada Azodo (2007) se le pregunta a Chimamanda Ngozi Adichie sobre la decisión de escribir en inglés, ella contesta:

> No estoy segura de que escribir en inglés sea una elección para mí. Si a mí, una igbo nigeriana, se me educó exclusivamente en inglés y se me desalentó de hablar igbo en una escuela donde el igbo era una materia más (...) entonces tal vez escribir en inglés no es una elección porque la idea de elección implica otras alternativas iguales.
>
> Escribo bastante bien en igbo, pero no puedo expresar de manera satisfactoria gran parte de mi pensamiento intelectual (...). Por supuesto que esto podría haber sido distinto si hubiese sido educada tanto en inglés como en igbo. O si mi aprendizaje del igbo hubiese tenido un enfoque más holístico. Lo interesante es, por supuesto, que si yo escribiera en igbo (...) muchos igbo no podrían leerlo. Muchos de los igbo escolarizados que conozco apenas pueden leer en igbo y la mayoría lo escribe de manera atroz. (Azodo, 2007: 147, traducción propia)

De esta manera, a través del testimonio de la autora, podemos observar las situaciones sociales diferenciadas en las que se utilizan el inglés y el igbo. En una nación con más de ciento cincuenta lenguas particulares, Chimamanda Ngozi Adichie afirma que su elección de escribir en inglés tiene como propósito llegar a un público amplio que incluye, paradójicamente, a los miembros de su propia cultura. Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, la autora no está libre de cuestionamientos respecto de su elección del inglés como medio literario principal. Por ello, revisaremos el uso del inglés y del igbo que realiza Chimamanda Ngozi Adichie en su novela *La flor púrpura*, bajo la hipótesis de que las elecciones lingüísticas realizadas, lejos de constituir un sometimiento a la antigua potencia colonizadora, son una decisión consciente que denuncia las continuidades del colonialismo en la Nigeria poscolonial.

La diglosia en *La flor púrpura*

La flor púrpura es una novela de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, publicada en el año 2003, que narra la historia de Kambili Achike, una adolescente que vive bajo estrictas normas de conducta impuestas por su padre Eugene, un extremista religioso católico. Kambili, junto con su madre Beatrice y su hermano Jaja, sufren maltrato por parte de Eugene, quien controla todos los aspectos de su vida y los somete a la violencia física de manera constante.

El primer aspecto que deseamos revisar respecto de la diglosia en *La flor púrpura* es la relación de Eugene con el inglés y el igbo. En la novela se presenta a Eugene como un fundamentalista católico y como un arquetipo del sujeto colonizado. Hasta tal punto ha asimilado Eugene la cultura del colonizador que imita el comportamiento de los ingleses, por ejemplo, al realizar la ceremonia del té.

Esta colonización se extiende también al campo de las lenguas. En cuanto al igbo, se observa que en ciertos contextos evita utilizarlo y rechaza su uso en el ámbito de la religión católica. Además Eugene intenta imitar el acento británico (Adichie, 2017: 39) y ve a la lengua inglesa como signo de buena educación: “Mala señal. Casi nunca hablaba en igbo y, aunque Jaja y yo lo hablábamos en casa con madre, no le gustaba que lo hiciéramos en público. Nos decía que teníamos que demostrar que éramos personas educadas.” (Adichie, 2017: 12, énfasis propio).

Para explicar este comportamiento podemos remitirnos a *Piel negra, máscaras blancas*, texto clásico en el que Frantz Fanon narra el esfuerzo que realizaban los negros antillanos para hablar la lengua francesa. Fanon interpreta este gesto lingüístico como un intento del negro para parecerse al blanco y alejarse de la cultura negra: "el colonizado escapará tanto más y mejor de la selva cuanto más y mejor haga suyos los valores culturales de la métropoli" (Fanon, 1973: 15).

De esta manera, podemos interpretar en el uso que Eugene realiza del inglés y en su comportamiento un esfuerzo por asimilarse con el blanco y su cultura en un marcado rechazo de la lengua y de las costumbres igbo. En este sentido, el personaje demuestra intolerancia hacia la cultura igbo, al punto de calificarla como "pagana" y cortar relación con su propio padre, quien todavía conserva las tradiciones igbo.

Desde las primeras páginas de la novela se introduce la idea de que Eugene habla igbo en situaciones limitadas. En efecto, a lo largo de la novela nos encontramos con que lo utiliza para hablar con los pueblerinos o para expresar sentimientos violentos, desde la irritación a la violencia descarnada. Es este último uso el que nos resulta más interesante para nuestro análisis.

Como mencionamos, en la novela hay un uso muy marcado del igbo en situaciones de violencia por parte de Eugene. El ejemplo más paradigmático se da cuando Eugene descubre a Kambili comiendo antes de la Misa:

> —¿Es que el diablo os ha mandado a todos de recaderos? —Las palabras en igbo brotaron de repente de la boca de padre—. ¿Es que se ha instalado en mi casa? (...)
>
> Poco a poco, se quitó el cinturón. (...) Primero fue a parar al hombro de Jaja. Luego, madre alzó las manos mientras caía sobre su antebrazo, cubierto por la manga vaporosa y llena de lentejuelas de la blusa con la que se había vestido para ir a la iglesia. A mí me cayó en la espalda, justo en el momento en que soltaba el bol. (Adichie, 2017: 86, énfasis propio)

Este uso del igbo en situaciones de violencia es una constante en la novela a tal punto que cuando su padre comienza a hablar en igbo, Kambili lo interpreta como una "mala señal" (Adichie, 2017: 12) y que incluso anticipe el maltrato: "Padre se acercó a mi hermano. Ya solo hablaba en igbo. Creí que iba a estirarle de las orejas (...)" (Adichie, 2017: 59, énfasis propio).

Interpretamos este uso diferenciado del inglés y del igbo como una manifestación de la colonización del personaje. Eugene entiende al inglés como la lengua de la civilización y, por lo tanto, lo utiliza cuando se presenta al público como un hombre civilizado: como un buen

cristiano en la iglesia, como dueño de un diario opositor a la dictadura y el patrón en una fábrica que emplea a sus compatriotas. Sin embargo, este hombre también es violento en el ámbito doméstico. Eugene expresa este lado oculto utilizando el igbo, la lengua de su vida privada, la que él ve como una lengua de los salvajes.

De esta manera, se construye a Eugene como el más refinado "producto colonial" (Adichie, 2017: 12) que admira la cultura del colonizador e intenta imitarlo. Su colonización mental es tal que restringe el uso de su lengua nativa a pocas situaciones: cuando habla con los pueblerinos y cuando ejerce violencia familiar. Eugene nunca ve al igbo como una lengua digna de ser utilizada para alabar a Dios o para escribir.

El revés de la situación que existe en la casa de Kambili y en la Iglesia de St. Agnes se da en la casa de la tía Ifeoma y en la Iglesia de St. Paul's, donde se acepta y se alienta el uso del igbo en el marco de los ritos católicos. Este catolicismo inculturado (Chennells, 2009) en un principio es rechazado abiertamente por Kambili y Jaja, quienes aunque están físicamente alejados de su padre todavía sienten miedo de desobedecerlo. Por ejemplo, Kambili se niega a realizar cantos religiosos en igbo, aún cuando su padre está ausente: "El padre Amadi recitó el primer diez y al final inició un canto religioso en igbo. (...) Cerré la boca con fuerza y me mordí el labio inferior para no unirme a sus voces, para no traicionarme a mí misma." (Adichie, 2017: 118).

Sin embargo, Kambili pronto comienza a apreciar al igbo y se siente atraída tanto por la musicalidad de esta lengua como por la felicidad que demuestran sus hablantes:

> La risa siempre estaba presente en casa de tía Ifeoma; sin importar su procedencia, resonaba en las paredes, en las estancias. (...) Por la mañana y por la noche, las plegarias se amenizaban siempre con cantos religiosos en igbo, normalmente acompañados de palmadas. (Adichie, 2017: 119)

Paulatinamente se instala en Kambili el deseo de hablar igbo para poder formar parte de esa comunidad. Un ejemplo de esto se halla cuando su abuelo, Papa-nnukwu, les cuenta a Kambili, Jaja y sus primos una narración oral tradicional, ante la cual deben responder con el coro en igbo. Ella observa esta escena como una espectadora externa, sin unirse a los cantos de sus primos, pero deseando hacerlo: "Mis primos y Jaja se echaron a reír y Papa-nnukwu también (...) Luego se reclinó en el asiento y cerró los ojos. Los miré y pensé que me hubiera gustado unirme al coro: «Njemanze!»" (Adichie, 2017: 136).

Finalmente, Kambili abraza la lengua igbo como parte de su identidad y decide utilizarla para prácticas que en su hogar paterno estaban vedadas: "Durante el camino, cantamos canciones en igbo. Afiné la voz hasta que resultó tan suave y melodiosa como la suya." (Adichie, 2017: 202). Está resistencia a la autoridad de Eugene, tanto por parte de la protagonista como de su hermano Jaja, cimentará una desobediencia clave en el desarrollo de la trama de la novela.

Conclusión

Chimamanda Ngozi Adichie, heredera literaria de Chinua Achebe, retoma en su escritura la decisión estética y política de utilizar el inglés como principal medio de expresión y reservar la lengua igbo para algunos escasos diálogos o expresiones concretas. Esta elección, lejos de ser acrítica, es en *La flor púrpura* un procedimiento que sirve para cuestionar el estatus del inglés en la Nigeria poscolonial. Más que una situación de convivencia lingüística, *La flor púrpura* representa la complejidad de vivir en un país políticamente independiente del Reino Unido, pero económica y culturalmente todavía ligado a esta antigua potencia colonial.

Bibliografía

Adichie, C. (2017). *La flor púrpura* (trad. Laura Rins Calahorra), Penguin Random House.

Achebe, C. (1965). English and the African Writer. *Transition*, 18, 27-30.

Azodo, A. U. (2007). Interview with Chimamanda Ngozi Adichie: Creative Writing and Literary Activism. *Journal of the African Literature Association*, *2*(1), 146-151. https://doi.org/10.1080/21674736.2007.11690069

Chennells, A. (2009). Inculturated Catholicisms in Chimamanda Adichie's Purple Hibiscus. *English Academy Review*, *26*(1), 15-26. http://dx.doi.org/10.1080/10131750902768374

Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas* (trad. Ángel Abad), Buenos Aires, Abraxas.

Ross, M. A. (2019). Ownership of Language: Diglossia in the Fiction of Chimamanda Ngozi Adichie. *Research in African Literatures*, *50*(1), 111-126. http://dx.doi.org/10.2979/reseafrilite.50.1.07

Ngũgĩ wa Thiong'o. (2015). *Descolonizar la mente* (trad. Marta Sofía López), Barcelona, Debolsillo.

SECCIÓN II

«DE LA MIGRITUDE A LA HUMANITUDE»

Construcción discursiva del sujeto migrante negro en Nativas (2008) de Inongo-vi-Makomè y en Calella sen saída (2001) de Víctor Omgbá

ATOUBA EDJEBA, Alain Bienvenu / Universidad de Salamanca, España.
alainatouba@gmail.com

› *Palabras claves: migrante; negro; representación; alteridad.*

Resumen

Los relatos de viajes y de exploración aseguraron la instauración progresiva de un discurso preparatorio a la colonización que permitió también la elaboración de una "biblioteca colonial" que elaboró toda una serie de representaciones negativas sobre África y sus habitantes. Estas se recogen en el mundo contemporáneo por los medios mainstream españoles que asocian África a la miseria, a las hambrunas, a las guerras, a la inmigración ilegal, actualizando así la colonialidad en la Modernidad. En consecuencia, el público actualiza e interioriza todos estos prejuicios. Este artículo se basa en las herramientas metodológicas de la imagología y los estudios decoloniales para analizar las obras de dos escritores migrantes africanos radicados en España y que escriben en uno de los idiomas oficiales españoles. Se muestra que denuncian la prevalencia de la imagen estereotipada del inmigrante negro en la sociedad española como resultado de una construcción (social, política, mediática, etc.) que moviliza una serie de imágenes fijas para elevarlo al rango de alteridad arquetípica.

Introducción

Fenómeno sociológico por excelencia, la inmigración se ha convertido en las últimas décadas en una cuestión geopolítica. También se perfila como un tema fértil que ofrece a investigadores y escritores un campo de reflexión y una fuente de inspiración donde se está desarrollando toda una literatura, cada vez más importante en los últimos años. Esto se observa en el caso de dos escritores africanos radicados en España y que escriben en una de las lenguas oficiales de toda España. De hecho, *Nativas* de Inongo-vi-Makomè es una novela publicada en español y *Calella sen saída* de Víctor Omgbá fue editada en gallego. El objetivo de esta comunicación es explorar la riqueza temática y estética de estas novelas para examinar cómo la representación se basa en una dinámica de agrupación de entidades, y cómo los

grupos se vinculan y desvinculan en función de prácticas discursivas. Para captar los elementos que configuran nuestra mirada sobre el Otro, recurrimos a la imagología, entendida como el estudio de las representaciones del extranjero en la literatura (Pageaux, 1989:133). Será necesario recurrir a la "colonialidad del poder" (Quijano, 1992, 2020) que remite a una serie de fenómenos de dominación que perduran más allá de los procesos de descolonización política se refiere al hecho de inferiorizar y relegar en un tiempo superado a los individuos que no presentan las mismas características (fenotípicas, religiosas, sexuales, culturales, etc.) que el modelo de los hombres blancos. Ambas perspectivas revelan los efectos nocivos y el impacto estigmatizador del discurso hegemónico colonial, que confinaba a los habitantes de los territorios colonizados a categorías y taxonomías inferiorizadoras y racistas, negando su humanidad. En un primer momento, se mostrará cómo se articula la representación estereotípica del hombre migrante negro para reducirlo a la imagen de bestia de sexo en Nativas. Luego se verá cómo se al sujeto migrante negro como elemento de distorsión en la sociedad de acogida a través de la segregación espacial en Calella sen saída.

El hombre negro como bestia de sexo en *Nativas* de Inongo-vi-Makomè

Inongo-vi-Makomè hizo sus estudios primarios en Kribi (Camerún), donde nació en 1948. Luego su familia se trasladó a Santa Isabel (actual Malabo) y años después, se fue a estudiar a Valencia donde se matriculó en la Facultad de Medicina de la Universidad después de terminar el bachillerato. No terminó la carrera para dedicarse a la creación literaria. Es autor de una obra prolífica que se desenvuelve en varios géneros. Su novela *Nativas* cuenta la historia de un inmigrante maliense sin papeles Bámbara Keita (así se presenta pero en realidad es camerunés y llamado Gérard Essomba), a quien dos amigas de la burguesía catalana ofrecen un "contrato" de trabajo en Barcelona. Tendrá que pasar unos días en casa de cada una para satisfacer sus necesidades sexuales. Se establece así un ménage à trois que funciona hasta que la empresa de Roser, una de las catalanas, decide destinarla a Berlín. Al tener que irse de Barcelona, se da cuenta de que está enamorada de su empleado-amante. Decide marcharse con él y únicamente deja una carta a su amiga Montserrat para informarle de su salida. La novela plantea las diferentes formas de manifestación y elaboración de las categorías fundamentales de la alteridad del hombre inmigrante negro.

En *Nativas*, dos personajes femeninos, Montserrat y Roser construyen una imagen del migrante negro en la que algunos estereotipos heredados de la época colonial ocupan un lugar destacado. Al referirse a representaciones preexistentes que circulan en el discurso social, la representación del cuerpo del negro se convierte en el asiento de todas las construcciones discursivas elaboradas por otros. La representación del cuerpo del negro se convierte en el asiento de todas las construcciones discursivas elaboradas por otros. El físico del migrante se transforma en un criterio que denuncia la humillación al negro. En *Nativas*, Inongo-vi-Makomé opone al inmigrante Bámbara Keita a dos nativas catalanas, Montserrat y Roser, destacando el efecto negativo que las generalizaciones basadas en estereotipos generan en las relaciones entre los distintos grupos de una sociedad. Las dos mujeres recurren a los estereotipos y participan, de forma unilateral, en la construcción o, mejor dicho, en la constricción identitaria del hombre negro. A través del cuerpo, el autor evoca y problemática y la cuestión de la dominación colonial que estableció: "la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza […] tiene, pues, origen y carácter colonial, pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido" (Quijano 2020: 861).

Los estereotipos raciales y sexuales están en el origen del proceso de diferenciación. Se llega entonces a una hipersexualización del hombre negro que se encuentra reducido únicamente a su sexo. Sin embargo, se le asocia con una sexualidad atractiva e inquietante a la vez. En un primer momento, el discurso sobre el negro lo desplaza hacia la esfera de lo animal. No se trata de entablar una relación amorosa con él sino de cazarlo: "Si hago una buena caza, llevo la pieza a tu casa, lo examinamos juntas allí y, luego, que se quede a dormir contigo" (Inongo, 2008: 18). Así, la figura del otro desaparece del mundo socializado para invadir el espacio del bosque. La alteridad se desarrolla por un proceso de alteración. El otro es percibido como un ser inferior e, incluso se convierte en un objeto, una bestia y así, puede integrar los márgenes. Un bestiario se despliega en el texto para designar al hombre negro: "pareces un caballo" (Inongo, 2008: 46). En realidad, no se trata de un parecido sino de una similitud: "Ese chico es un animal" (Inongo, 2008: 60) y se acaba definiendo el tipo de bestia que es: "me poseyó como un potro salvaje" (Inongo, 2008: 61). El estereotipo construye fronteras movedizas entre humanidad y animalidad, realizando una semiotización que enriquece la lectura de la novela. Puesto que el animal ocupa el espacio no civilizado que es el bosque, su presencia suscita imágenes conexas al salvajismo y a la barbarie, diametralmente

opuestos a la civilización. Esto pone de relieve un impacto concreto de los estereotipos en las relaciones entre el negro y el blanco. En este caso, no se trata tanto del comportamiento de Bámbara Keita sino de la construcción de una imagen del negro como bestia de sexo, revelando a la vez atracción y repulsión: "ardo de ganas de hacer el amor con ese salvaje" (Inongo, 2008: 86). La imagen del salvaje y todas las demás funcionan como síntoma revelando un conflicto entre deseos inconscientes por parte del sujeto (Didi-Huberman, 2017: 190).

La monstruosidad revela las fluctuaciones de la concepción del otro en Montserrat y Roser: diferente, rechazado, amenaza constante pero siempre necesaria a los sujetos que desean. El monstruo aparece como un elemento extraño y deforme que desestabiliza y pone en peligro el sistema, legitimando así su rechazo. La monstruosidad opera también en una hipersexualización del negro. Bámbara Keita no tiene inhibiciones ya que se percibe completamente como un cuerpo reducido a la genitalidad. La metamorfosis que implica la monstruosidad presupone una construcción humana: "Mira que de tantos negros que hay en esta ciudad, vas y nos traes a un anormal" (Inongo, 2008: 47). La anormalidad está relacionada con el tamaño impresionante del miembro viril de Bámbara Keita. Su asimilación al monstruo permite acreditar la tesis de la bestialidad de los negros que acaban asustando sexualmente: "lo que lleva ese chico no es un pene, te repito que es una monstruosidad. A mí no me penetra" (Inongo, 2008: 47). La representación del sexo sobredimensionado de los negros es un lugar común que perdura en las mentalidades y que Montserrat actualiza confirmando las afirmaciones de su amiga: "Roser le había dicho que era un monstruo… Aún sin verlo, estaba por asegurar que era realmente así, o algo peor. Porque sólo algo monstruoso, más allá de un simple pene, podía producir el dolor intenso que sentía" (Inongo, 2008: 67). En el imaginario de las dos mujeres, el sexo encarna la raza (Bilé, 2005).

Montserrat y Roser viven en una sociedad regida por un sistema de prohibiciones que las asfixian. Ante la necesidad de conformarse a la buena moral, se sirven del inmigrante negro y lo convierten en animal sexual. A través de este acto, afirman su deseo de liberarse de las restricciones sociales que rigen sus vidas. La animalización de Bámbara Keita se acompaña de una sexualidad desplegada en el texto bajo el modo de la transgresión. El sexo sale de la cama y del dormitorio para ocupar otros espacios: dentro de la casa, el lugar favorito de Roser es "la encimera de la cocina […] A menudo invitaba a Bámbara Keita a poseerla allí (Inongo, 2008: 109). En cuanto a Montserrat, "Se empeñaba a veces por ejemplo,

en que la poseyera en la bañera" (Inongo, 2008: 107). Como la finalidad es el placer, el sexo se puede hacer también "En el coche o en cualquier sitio donde uno puede gozar de la felicidad…" (Inongo, 2008: 80). Las dos mujeres dejan "la posición tradicional" (Inongo, 2008: 68) y experimentan nuevas posturas sexuales: "Roser se movió a gusto. Cambiaron de posición. Ella se puso encima y se puso a cabalgar como una amazona." (Inongo, 2008: 55). Las dos mujeres parecen ser verdaderas máquinas de sexo. Bámbara Keita no sabe: "de dónde sacaban tanta energía. Nunca escuchó de los labios de ninguna de ellas una frase como: "Esta noche no quiero hacer el amor" […] Las veces que él intentaba acortar el tiempo del coito, notaba un cierto malestar en ellas" (Inongo, 2008: 109). También se abren a nuevos experimentos: "Había leído un libro que habla de las posturas y los placeres sexuales, y en un párrafo se comenta el coito anal… Por eso decidí probarlo con él anoche" (Inongo, 2008: 116).

El sujeto migrante negro como elemento de distorsión en *Calella sen saída* de Víctor Omgbá

Víctor Omgbá nació en Yaundé (capital de Camerún) en 1967. Se licenció en derecho y en 1995 le concedieron una beca para seguir sus estudios en España pero nunca le llegó el dinero, por lo que no pudo conseguir un permiso de residencia y se convirtió en inmigrante sin papeles. Para sobrevivir, empezó a hacer todos tipos de trabajo y tenía la impresión de encontrarse en un callejón sin salida, lo que da título a su libro. Al cabo de tres años, pudo legalizar su situación y matricularse en la UNED para estudiar derecho. Su novela es una autobiografía ficticia escrita en gallego y en ello se nota que las creaciones de autores africanos radicados en España no se escriben solamente en castellano. *Calella sen saída* relata las peripecias de Antoine, que salió de Camerún para completar su formación de jurista en Madrid. La beca prometida por su país no se le concede finalmente y se encuentra sin visado y, por tanto, sin permiso de residencia en España. Ante los múltiples fracasos sufridos en Madrid, decide ir a probar suerte a Galicia, pero allí las cosas tampoco le van bien. Entonces Después se ordenará su deportación.

Se puede apreciar cómo el espacio físico está investido de representaciones simbólicas. En un contexto de jerarquización de los distintos grupos étnicos, los inmigrantes (que en este caso corresponden a las personas negras) no tienen acceso a los mismos espacios que los nacionales. En una España considerada sociedad de bienestar, el inmigrante

no tiene las mismas oportunidades y se encuentra en una situación de precariedad. La etnia y la clase son factores que se inscriben en las dinámicas socioespaciales: "Trátabase dunha pensión entre comiñas, por chamarlle dalgunha maneira, ocupada na súa maior parte por rapaces de orixe africano" [Se trataba de una pensión entre comillas, por llamarla de alguna manera, ocupada en su mayor parte por chicos de origen africano] (Omgbá, 2001: 154). El narrador se adentra en las zonas marginadas, reservadas a los inmigrantes y caracterizadas por la precariedad: "Na estreitura destas habitación, como se de caixas de madeira se tratase, non había máis sitio que para unha cama de oitenta". [En la estrechez de estas habitaciones, como si de cajas de madera se tratase, no había más sitio que para una cama de ochenta] (Omgbá, 2001: 155). La compartimentación de la ciudad hace surgir la imagen de la favela como inscripción territorial de una cuestión social. Ser inmigrante y negro es vivir la experiencia de la miseria y precariedad de las condiciones de vida: "Lembrou ter ollado algo semellante nun documental sobre favelas, nunha reportaxe na que o xornalista, para describir aquilo, utilizara la palabra "cutril" […] As paredes estaban espidas e sucias" [Recordó haber mirado algo semejante en un documental sobre favelas, en un reportaje en la que el periodista, para describir aquello, había utilizado la palabra "cutril" […] Las paredes estaban desnudas y sucias] (Omgbá, 2001: 20).

Los marcos y dispositivos espaciales de *Calella sen saída* permiten detectar prácticas y estrategias que dan una red de lectura y comprensión de las relaciones de poder en juego en la sociedad. Existe un estrecho vínculo entre el espacio y la ideología (Lefebvre, 2000 [1974]: 55). Víctor Omgbá sitúa el espacio en relaciones conflictivas nacidas entre centros y periferias, o incluso en los espacios más cotidianos de la plaza pública, del lugar de trabajo, de ocio, etc. Las oposiciones y antagonismos, así como las actividades humanas que atraviesan la vida social, pueden producir espacios diversos, propios de cada grupo social en un contexto determinado: "-O que pasa é que, certos días, os inmigrantes debemos tomar algunas precaucións se queremos achegarnos ó centro pola noite" (Omgbá, 2001: 28) [Lo que pasa es que, en determinados días, los inmigrantes debemos tomar algunas precauciones si queremos acercarnos al centro por la noche.] (Omgbá, 2001: 28). El conflicto determina los espacios en los que el tráfico, el desplazamiento está bien regulado por una serie de normas. Aunque no aparezcan en un código bien escrito, parece que existen normas que favorecen la dominación de lugares céntricos en espacios periféricos (Foucault, 1975: 208).

La problematización del trabajo como generador de espacios simbólicos en *Calella sen saída* permite captar los retos de una sociedad y denunciar sus disfunciones. En un mismo espacio físico compartido por personas de distintas etnias, pueden surgir espacios simbólicos. Esto se puede notar en la segmentación que existe en el dominio laboral. Como el trabajo es una actividad remunerada, se observa una diferencia de trato entre el asalariado nacional y el inmigrante negro: "Marco era oficial de primeira, estaba moi ben pago. Antoine non." [Marco era un oficial de primera clase, estaba muy bien pagado. Antoine no] (Omgbá, 2001:158). La raza configura y determina la línea divisoria entre los nativos, cuyos derechos son respetados, y los inmigrantes negros explotados. El destino de estos últimos está en "sectores que se caracterizan por unha maior precariedade, que requieren unha baixa cualificación e que teñen salarios moi baixos" [sectores que se caracterizan por una mayor precariedad, que requieren baja calificación y que tienen salarios muy bajos] (Omgbá, 2021: 164). La novela revela que existe toda una reglamentación estatal que permite asentar la dominación de los centros socioeconómicos en espacios periféricos: "E o racismo adquire, por ese mesme feito, unha dimensión estructural" [Y el racismo adquiere, por ese mismo hecho, una dimensión estructural] (Omgbá, 2021: 164). La escritura pone de relieve la cartografía simbólica del espacio gracias a la escisión observada entre estos grupos étnicos que comparten el mismo espacio.

Conclusión

En sus creaciones literarias, los dos autores muestran los procesos por los cuales la sociedad española caracterizan a las personas negras, insistiendo en la forma despectiva en que los inmigrantes negros son imaginados, percibidos y presentados. Las páginas de las novelas analizadas muestran diferentes estrategias desarrolladas para representar al negro, convertido en modelo de la alteridad y la marginalidad desde un espacio hegemónico, a través de las prácticas discursivas, las instituciones, la cultura, etc. En esto se perciben relaciones entre la palabra y el poder. Los supuestos metodológicos de la imagología y de la decolonialidad han mostrado en nuestro corpus que la elaboración de imágenes sobre la alteridad se deriva de un centro, lugar de producción del discurso hegemónico. Éste reduce al inmigrante negro en un elemento de subalterno en la medida en que no tiene voz, por lo que se define en el caso de *Nativas* a través de toda una red de estereotipos vinculados a la colonia

y que lo deshumanizan. Lo que da como resultado una concepción del negro hipersexualizado, presentado como bestia sexual. En *Calella sen saída*, la subalternidad se manifiesta mediante la asignación a los márgenes socioespaciales Esto demuestra que la espacialidad deriva de las relaciones de poder. Las imágenes atribuidas al negro en las dos novelas tienen como objetivo descartarlo de la esfera de la humanidad en la sociedad española.

Bibliografía

Bilé, S. (2005). *La légende du sexe surdimensionné des Noirs*. Paris, Le Serpent à Plumes.

Didi-Huberman, G. (2017). *The Surviving Image*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

Foucault, M. 81975). *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard.

Inongo-vi-Makomè (2008). *Nativas*. Premià de Mar, Clavell.

Lefebvre, H. (2000) [1974]. *La Production de l'espace*. Paris, Anthropos.

Omgbá, V. (2001). *Calella sen saída*. Vigo, Editorial Galaxia.

Pageaux, D.-H. (1989). "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. En *Précis de littérature comparée*. Paris, PUF.

Quijano, A. (1992). "Colonialidad y modernidad-racionalidad". En

Los conquistados: 1492 y la población indígena de América. Bogotá, Tercer Mundo.

---------- (2020). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, CLACSO.

Sociabilidad e inmigrantes africanos en el Principado de Asturias (2000-2023)

ABBA, Jonathan / Universidad de Oviedo - abba.jonathan@yahoo.com

› *Palabras claves: Sociabilidad, convivencia, inmigrantes, intercultural.*

Resumen

Este artículo plantea la problemática de la convivencia e integración de los inmigrantes africanos en el Principado de Asturias desde el principio del siglo XXI hasta el día de hoy. Se analiza la sociabilidad desde los postulados de los sociólogos Antony Giddens (2000) y Georges Ritzer (2001). Se necesita incorporar otros referentes de la sociabilidad. Los clásicos serían las aportaciones de Simmel, Gurbitch y, desde el campo de la historia, Maurice Agulhon. Aquellos textos ayudan a entender cómo funciona el mecanismo de la sociabilidad en los planteamientos de los extranjeros que han elegido como destino Asturias. El objetivo es explorar los espacios de interacción de estos grupos, para mostrar cómo la sociabilidad se presenta como una fuente de resistencia y una alternativa dominante que juega a favor de los inmigrantes cuando se enfrentan a realidades foráneas. Más concretamente, se examina cómo operan en estos espacios los valores sociales e interculturales que contribuyen a facilitar la convivencia con la población local. También se examinan los obstáculos a la convivencia e integración de los inmigrantes en Oviedo (Asturias). El análisis se basa en fuentes orales, entrevistas guiadas por el modelo de las historias de vida de Miren Llona (2012) con enfoque hermenéutico y método cualitativo.

Introducción

> *"El hombre no es un dato sino un proceso, el cual actúa de forma creativa en su mundo cotidiano, es decir, lo social implica una historicidad". (Ferrarotti, 2007: 28)*

Esta investigación es el resultado de mi estancia en la Universidad de Oviedo como becario de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El objetivo de este trabajo es abordar la cuestión de la sociabilidad dentro de la población multicultural de Oviedo (Asturias), donde vive una minoría de origen africano. La comprensión de este fenómeno social e intercultural requiere de diversas herramientas

analíticas, que incluyen desde las aportaciones de clásicos como Giddens (2000) y Georges Ritzer (2001) hasta las de críticos contemporáneos. En este ámbito algunos trabajos que considero oportuno señalar con mayor dinámica a nivel local o asturiano son los de Jorge Uría. Este investigador dedica gran parte de su extensa bibliografía al estudio de la sociabilidad en relación con la situación de los mineros considerando la "Taberna" como espacio multidimensional (2003, 1994), la sociabilidad en torno a la Sidra (2008, 2023), en torno a los espacios públicos y asociaciones (1994, 2005) y en torno a la educación popular (2001). También, considero los trabajos de Luis Benito García Álvarez (2018, 2013, 2011, 2005) y Jorge Muñez (2004) que abordaron este fenómeno en los mismos ámbitos. Fuera de Asturias, destacaría la publicación del trabajo realizado por los países miembros del proyecto CIEN sobre buenas prácticas de vecindad, dirigido por Carlos Romero Giménez, antropólogo y coordinador del proyecto "Migración y multiculturalidad" (Giménez, 2009). Los trabajos de Francisco Torres Pérez y Paloma Gómez Crespo (2020); Paloma Gómez Crespo y Martínez Aranda, Mª Adoración (2012), también se inscriben en el ámbito de las relaciones de vecindad.

Este análisis sigue un marco metodológico centrado en el estudio de los discursos de personas identificadas como de origen africano que comparten sus experiencias transnacionales a partir de sus estancias en Asturias. Las fuentes son entrevistas a inmigrantes[10] y a organizaciones y asociaciones[11] locales de acogida que consideramos en este ámbito como mediadores interculturales. Las técnicas de recogida y análisis de datos utilizadas se basan principalmente en el modelo de entrevista semiestructurada de Historia de Vida, propuesto por Miren Llona (Llona, 2012). En concreto, se entrevistó a 50 personas, de las cuales 30 eran hombres y 20 mujeres, con edades comprendidas aproximadamente entre los 20 y los 45 años, y se preservó el anonimato de los entrevistados por razones de respeto. El enfoque de Miren Llona, permite utilizar la hermenéutica con enfoques cualitativos, como señala la autora "los testimonios orales son productos culturales complejos que necesitan ser interpretados, y que no deberían tratarse como discursos autoevidentes"

10 Son las personas de origen africanos identificados. Se han realizado un total de 50 entrevistas.

11 Me refiero a « Asturias Acoge » y « San Vicente » con las que he podido colaborar para realizar este proyecto. Asturias Acoge (http://cil.com.ve/aacoge/index.html), es una organización, que inició su actividad en 1994. Su objetivo es promover un espacio seguro, de encuentro y de aprendizaje para la comunidad migrante y sensibilizar a la población sobre temas de racismo y justicia social. Para esto, se organiza en tres áreas: Educativa, asesoría judicial y formación profesional. En cuanto a "San Vicente" (https://ssvp.es/), es una organización religiosa de asistencia a las personas inmigrantes.

(Llona, 2012: 33). Para el abordaje de marcos conceptuales, me valdré de los conceptos metodológicos de Carlos Romero Giménez (2009). También me he basado en las leyes nacionales de inmigración (Ley Orgánica, 2000), y he podido consultar algunas páginas de los principales periódicos de más amplia circulación en España (El país, ABC). Dado el número de entrevistas, este trabajo ofrece el primer resultado de esta investigación que va más allá de esta comunicación.

De manera específica, esta investigación explora los espacios de interacción, para mostrar cómo la sociabilidad y, en concreto, la convivencia funcionan entre emigrantes africanos y autóctonos en Oviedo, para dar cuenta de nuevas experiencias de relaciones de vecindad. De esta forma, se procura indagar en las siguientes preguntas: ¿Cómo exploran los inmigrantes los espacios de sociabilidad en Asturias?, ¿Por qué transforman los inmigrantes sus actividades en espacios de sociabilidad? ¿Y cómo se apropian/apoyan en estos espacios para justificar la necesidad de resiliencia frente al sistema de trabajo que el poder local les reserva? En la primera parte, tras haber conceptualizado los términos, se identificarán los factores que facilitan la convivencia y la participación social ciudadana de los inmigrantes en Oviedo. A continuación, se presentarán los espacios de sociabilidad que les conciernen en esta ciudad. Por último, se destacarán los obstáculos a la convivencia puestos de manifiesto por esta investigación.

Convivencia y participación ciudadana: factores de cohesión social en Oviedo

La sociabilidad es un componente conceptual de la sociología que se integra plenamente en el campo de las ciencias sociales y cuyo principal objetivo es estudiar el comportamiento de los seres humanos (Giddens, 2000). Aunque la sociabilidad está bien perfilada dentro del campo de la sociología, es necesario entender qué la define. Al estudiar la sociabilidad, Carlos Romero Giménez (2009) la despliega en tres formas básicas: convivencia, coexistencia y hostilidad. Sin embargo, la sociabilidad existe al margen de las ciencias sociales y de la sociología. Quiero decir, que se trata de un fenómeno estudiado por estas disciplinas, pero no "creado" por ellas, por así decir. A partir de tu propio estudio puedes extraer conclusiones sobre el fenómeno de la sociabilidad, sin que sea recomendable "poner" un concepto o definición antes de realizar el trabajo. Por otro lado, el conflicto no es algo separado de la sociabilidad, sino intrínseco a ella. No podemos estudiar el modo en que nos

relacionamos dejando fuera las desavenencias y conflictos, porque supondría tergiversar el fenómeno de estudio. La interculturalidad no rechaza o deja de lado el conflicto o la diferencia, sino que la entiende como una oportunidad de desplegar una serie de recursos sociales para afrontarlos. Para los fines de esta investigación, he centrado mi análisis en la convivencia como él afirma:

> La convivencia es una relación armoniosa entre personas que viven juntas. Convivencia es tanto la acción de convivir como la relación entre quienes conviven y, además, es la interrelación entre los elementos distintos, procedentes de una gran variedad de orígenes. La convivencia implica generar un sincronismo nuevo para dichos elementos, alcanzar acuerdos comunes y considerar las múltiples perspectivas como aportaciones a los valores del grupo (Giménez, 2009: 13).

Esta forma de sociabilidad, ofrece la posibilidad de interconexión con otros factores como la democracia, la libertad de expresión entre individuos, la ciudadanía y la interculturalidad (Ibid), todos ellos como motores de interacción entre colectivos en un mismo espacio. Contrariamente, la coexistencia y la hostilidad no garantizan plenamente la idea de armonía, sino más bien de conflicto. Por eso, quiero centrarme en el caso de la convivencia en Asturias, particularmente en Oviedo. A modo de precisión, opto por el término "inmigrantes" en lugar de "extranjeros"[12], para hablar de aquellas personas que comparten los espacios con los asturianos, y que se auto identifican como africanos dentro de la oleada migratoria que afectó España de principio del nuevo siglo (Zapata-Barrero, 2003).

La participación ciudadana es una de las dimensiones que, como ya trató de mostrar Carlos Romero Giménez (2009), se producen cuando conviven diferentes grupos sociales en un mismo barrio. En tal caso, intervienen tres dimensiones: la dimensión social, la dimensión política y la dimensión cívica. La participación ciudadana encarna la dimensión cívica, que solo está completa con las demás dimensiones. En este apartado, presento los factores que hacen posible la participación ciudadana y la convivencia entre inmigrantes y autóctonos en la ciudad de Oviedo.

En primer lugar, es preciso centrarse en el papel de la administración en la gestión de la acogida de inmigrantes en España y su integración como extranjeros en los barrios de las ciudades españolas (Giménez, 2009). Su contexto lo marcan las leyes estatales sobre

12 En el proyecto CIEN, sobre Buenas Prácticas, ya citado, se enumeran los conceptos con los que se designó a las personas migrantes en aquellos países europeos: "extranjeros, inmigrantes, no-nacionales, vecinos…" (Giménez, 2009:12)

inmigración conocidas como "leyes de extranjería". En este ámbito, la Ley Orgánica 4/200, del 11 de enero del 2000, en su capítulo IV, artículo 23, da un paso adelante en materia de derechos y libertades de los inmigrantes en España. Ahora bien, teniendo en cuenta que la inmigración es un fenómeno social, y que como todos los fenómenos sociales, no es estático sino dinámico, a medida que evoluciona la sociedad, la ley también tiene que adaptarse para ofrecer respuestas adecuadas al fenómeno de la inmigración, por lo que habrá muchas reformas en este sentido: en 2003, en 2009, en 2011 y recientemente en 2023. Más concretamente, estas disposiciones legales han abierto la primera puerta a los contactos interculturales entre los inmigrantes y las autoridades, en particular por el papel reservado a las autoridades locales de acogida, dándoles permisos de circular libremente dentro de la población nativa.

En el caso concreto de Asturias, la gestión total de estas cuestiones legales en aplicación de esta ley de "extranjería" se lleva a cabo por los ayuntamientos. En estos se realiza el primer paso: la recogida de datos con referencia al padrino que asigna la residencia del inmigrante y facilita su acceso a los servicios policiales de extranjería donde se realizan los trámites para la obtención del permiso de residencia. En este sentido, las distintas encuestas realizadas nos han dado resultados satisfactorios, ya que todo se ha realizado de forma legal coronándose el asentamiento en forma positiva.

Los inmigrantes de Oviedo y alrededores también se han beneficiado de la ayuda de las asociaciones en lo que se refiere al asesoramiento de casos de inmigrantes irregulares que necesitan apoyo para su integración como ciudadanos extranjeros que desean residir en Asturias. Trabajando principalmente con la asociación Asturias Acoge, se desprende de su testimonio cómo trata positivamente los casos de inmigrantes ilegales que acuden a sus servicios. Se puede observar cómo trabaja la asociación en varias áreas diferentes, una de las cuales es el asesoramiento jurídico. Su objetivo es facilitar la información necesaria para los trámites administrativos, y suele ser la asociación la que acompaña al solicitante hasta que obtiene el permiso de residencia. Una vez que han obtenido sus papeles legales, los inmigrantes pueden empezar a dar pasos en los distintos sectores de actividad en función de la dirección laboral que tomaron cuando se marcharon de sus países de origen.

Los espacios de convivencia en Oviedo

La cuestión de la relación vecinal se plantea en los diferentes barrios de la ciudad y, tal como queremos analizar, partiremos del punto de vista de una tipología de relación vecinal circunstancia o informal, lo que Pérez y Crespo (2020) llaman relación "vecinal débil" como categoría de interacción puntual que puede culminarse a veces con pequeñas ayudas. Planteo esta cuestión de circunstancia para estudiar las dinámicas sociales que se desarrollan en este tipo de interacción. Tres lugares contribuyen a este tipo de sociabilidad en el caso de la ciudad de Oviedo.

El comercio como espacio de interacción social

El comercio como espacio, cumple una doble función. En primer lugar, como generador de actividad económica y, en consecuencia, de empleo. Es un sector donde se desarrollan actividades tanto informales como formales. Es un lugar de encuentro de inmigrantes que deciden vender sus mercancías. Los africanos son generalmente vendedores ambulantes que se desplazan de un lugar a otro, conocidos en el lenguaje informal/popular como "manteros" (López, 2018). Algunos otros comparten espacios de venta con los residentes para exponer sus mercancías. Los mercados son, por tanto, un espacio de vecindad y convivencia muy importante. Por otro lado, son lugares de contacto con extranjeros, donde la compraventa se centra en la comunicación entre personas de distintos orígenes. Esto acerca a las personas y genera intercambios entre ellas. Un caso que me gustaría compartir es el de un encuentro con un senegalés en el mercado de El Fontán

> He tenido la suerte de conocer a dos buenas personas dos veces seguidas. La primera vez fue una señora que pasó por mi lado y se le había caído la cartera. Ella no lo sabía y yo se la recogí y se la devolví en un instante. Me miró sorprendida y sonrió, me ofreció 50 euros y también me dejó su número de contacto por si necesitaba ayuda, para que la llamara, me dijo. La segunda vez fue con un hombre que se interesó por los objetos que yo vendía, objetos de culturas africanas, y los compró y me pidió que los consiguiera para su familia. Así conocí por primera vez la casa de un nativo[13].

Esta entrevista demuestra que la convivencia es posible en el espacio comercial de la ciudad y contribuye a reforzar las relaciones interétnicas. Gracias a estas formas de asistencia y acogida a los inmigrantes en este barrio, puede decirse que el espacio comercial ayuda a consolidar encuentros y amistades entre personas de orígenes diferentes.

13 Entrevista realizada por Elvira el 14 de junio de 2023 en el mercado de El Fontán

La educación

Los centros educativos son un referente clave para la convivencia intercultural, donde se privilegia la libertad de expresión y se promueve el diálogo como medio de intercambio de saberes para construir conocimiento. Este espacio abierto al contacto multicultural y al diálogo intercultural es un espacio de experimentación donde la convivencia se estudia, se enseña a través de la acción tutorial (Verdeja, 2012) y se aprende. En concreto, la interacción en los centros educativos donde se realizan actividades de enseñanza y aprendizaje se desarrolla creando lazos de amistad a través de grupos de trabajo, debates y reuniones de clase. El aprendizaje puede tener lugar en espacios educativos, porque allí los " aspectos como el aprendizaje dialógico, la educación en valores para la democracia, el trabajo cooperativo, el enfoque intercultural, la revisión de los contenidos curriculares y la atención a la diversidad del alumnado, se convierten en elementos claves para construir la convivencia." (Verdeja, 2012:169). En el contexto de nuestra investigación, cabe destacar que el Principado de Asturias firmó en 2006 un acuerdo social para la convivencia escolar, corroborando la Ley Orgánica de Educación del mismo año.

La convivencia intercultural en este ámbito escolar vuelve a ser un elemento fundamental en el que cada alumno y profesor intentan beneficiarse a partir del contacto con los demás, y es a partir de ahí cuando las personas desarrollan relaciones entre sí. Un estudiante gabonés de la Universidad de Oviedo me dijo: "No tengo ninguna duda de que conocer a mis compañeros me abrirá otras puertas. Gracias a un estudiante de esta universidad conocí las becas Erasmus, que permiten estudiar en otros países europeos".[14]

Otros espacios públicos de convivencia

En los distintos barrios de Oviedo se pueden encontrar bares o restaurantes cada cien metros o menos. Es cierto que son lugares donde se gasta dinero, pero también ofrecen empleo informal. La mayoría de los inmigrantes trabajan en los restaurantes y bares de la ciudad. Estos espacios ofrecen un medio alternativo de supervivencia para los inmigrantes, que trabajan en el bar-restaurante como ayudantes de cocina, camareros y otras tareas similares. La vecindad se manifiesta en los intercambios diarios con clientes de distintos orígenes, lo que a veces puede consolidar la integración de los inmigrantes en estos espacios. "Me siento bien desde que empecé a trabajar en este bar-restaurante. Conozco a mucha gente y eso me

14 Entrevista realizada por Jonathan en el campus de *El Milán*, Universidad de Oviedo.

anima y me hace saber que puedo convivir con ellos a pesar de todo", afirmó un migrante guineano.

De igual modo, podemos mencionar las discotecas y tabernas, que en ocasiones son consideradas espacios donde se encuentran personas con un perfil negativo, atribuido a las drogas, la prostitución, etc., pero, que a la vez también según algunos historiadores sociales son pueden ser considerados como espacios cargados de un significado de estimulación social muy importante (Uría, 2003 y García Álvarez, 2006). Como parte de esta investigación encontré dos familias mixtas[15] que me contaron su historia de amor, relatándome cómo se conocieron en las discotecas de la ciudad. A pesar de sus connotaciones negativas para algunas personas, por considerarse espacios que promueven una vida malsana, constituyen verdaderos espacios de sociabilidad donde el alcohol, los juegos, los bailes condicionan positivamente los encuentros.

Estos espacios públicos pueden complementarse con espacios ceremoniales, de celebraciones festivas y asociaciones comunitarias. En todos los casos, la participación de los migrantes demuestra la voluntad de la cultura autóctona de compartir sus experiencias con los migrantes. Es el caso de la fiesta de los Reyes Magos, a la que fuimos invitados a participar junto al Rey Baltasar. Algunas prácticas asociadas a la celebración de los Reyes Magos han sido muy criticadas en sus vertientes de etnicidad. Durante muchos años, y cuando no era fácil encontrar a africanos para hacer de Rey Baltasar, era costumbre que alguien se tiznase la cara vistiéndose de “negro”. Años después, en presencia de una población africana de cierta entidad en la ciudad, el continuar con la práctica, considerando a un africano vestido de negro un disfraz, fue considerado por algunos activistas –y sobremanera en la izquierda- un rasgo de condescendencia racista, o simplemente una falta de respeto ante la diversidad étnica o social. Simbólicamente, esta fiesta tiene un valor cultural, ya que reúne a las tres culturas representadas por los tres reyes. Ese día, casi toda la ciudad de Oviedo y alrededores se echó a la calle para ver la cabalgata de reyes. Nos sentimos honrados pese a haber tenido tan poco tiempo para organizar este acontecimiento. Otro evento que puedo añadir es la celebración del Día de África cada 25 de mayo, un acto conmemorativo que reúne a los africanos de

15 Se reconoce en España desde el 14 de enero de 1514, la Real Cédula, como ley de matrimonio mixto. La que permitió a los españoles casarse con los indios durante la corona. Fue el primer reconocimiento legal de los comienzos del mestizaje. Consideramos familias mixtas en el propósito trabajo, al matrimonio entre españoles y africanos. También puede existir entre otros grupos étnicos.

Oviedo. Suelen reunirse en la sede de la asociación Asturias Acoge, donde se muestra la cultura africana y su diversidad a la población local que participa en esta celebración.

Los obstáculos a la convivencia en Oviedo

Tratar de descodificar el sistema de diferencias que organiza una realidad concreta es una tarea necesaria en el uso de los testimonios orales (Llona, 2012: 44)

Cuando hablo de obstáculos a la convivencia en Oviedo, me refiero a los factores que impiden a los inmigrantes acceder a los sectores más importantes de la vida socioeconómica y política. En concreto, a los sectores laborales y al ejercicio de los derechos civiles de los inmigrantes, que hasta la fecha no han sido respetados.

En primer lugar, en las páginas presentadas anteriormente se mencionaba que los inmigrantes desarrollaban sus actividades en perfecta armonía con los autóctonos como prueba de buena vecindad. Sin embargo, hay que reconocer también que estas actividades en las que participan, y a la vista de todos los testimonios recibidos en el transcurso de este trabajo, se comprende que los africanos eran los más desfavorecidos en el sector laboral[16]. El acceso a los puestos de trabajos remunerados con garantías no es hoy una realidad. Todavía quedan muchos esfuerzos por parte del gobierno local para facilitar el acceso laboral formal de los inmigrantes en general y de los africanos en particular. Esta situación se explica por la desconfianza de la población local hacia los extranjeros procedentes de África. Se trata, pues, de una forma de discriminación, como me dijo una de las personas que entrevisté. "No nos dejan acceder a mejores empleos, dicen que somos extranjeros. Me formé en gestión de almacenes, obtuve un diploma, pero después de tantas solicitudes, no he conseguido trabajo".

En cuanto a los derechos cívicos, es decir, la participación política, los inmigrantes tienen dificultades para participar de manera activa en el ámbito político y no tienen derecho a votar. Me remití a la "Ley de Extranjería" y me di cuenta de que aún quedaba mucho camino por recorrer para lograr la expresión de su ciudadanía a pesar de la duración de su estancia. Se les sigue considerando como *outsiders* y no como *insiders* (Elias, 1997). Esta es una experiencia compartida en todos los países europeos, donde "los inmigrantes ocupan una posición estructural de subordinación en los planos jurídico, laboral y sociocultural, y las

16 De las 50 entrevistas realizadas, 20 personas trabajan como vendedores ambulantes, 12 como ayudantes o camareros en restaurantes, 2 como conductores y 6 como asistentes de ancianos.

diferencias raciales, étnicas, lingüísticas, religiosas, son afectadas por las situaciones de desigualdad y desequilibrio de poder" (Crespo, P. y Aranda, M., 2012: 134).

Conclusión

En conclusión, este artículo explora los espacios de sociabilidad donde se manifiestan las interacciones multiculturales en Oviedo (Asturias), con el fin de definir el tipo de sociabilidad que se ha desarrollado desde principios del nuevo siglo. Lo que se desprende de esta investigación es que la convivencia entre los inmigrantes africanos y la población local parece ser buena en términos de tranquilidad. Sin embargo, se observan muchos obstáculos al acceso al empleo adecuado y a los derechos cívicos. Por esto, la investigación termina entendiendo que hay un tipo de discriminación e injusticias en estos sectores que sigue afectando a los inmigrantes. Se invita a los dirigentes a multiplicar las iniciativas susceptibles de mejorar las condiciones de trabajo y los derechos cívicos de los inmigrantes en la Comunidad del Principado de Asturias. Finalmente, el trabajo marca los primeros resultados de esta investigación y demuestra que la presencia de los "manteros" en las calles es una prueba de su resiliencia contra el sistema laboral.

Bibliografía

Crespo, P. G., y Aranda, M. A. M. (2012). "Convivencia y conflicto en contextos locales de inmigración: articulación de espacios de sociabilidad en los barrios madrileños". *Revista de Ciencias Sociales (Cl)*, (28), 122-145.

Crespo, P. G., y Pérez, F. T. (2020). "Convivencia y barrios multiculturales: Conflicto y cohesión en contextos de crisis". *Revista Cuadernos Manuel Giménez Abad*, (7), 28-44.

Elias, N. (1997). *Logiques de l'exclusion*. Paris: Fayard

Ferrarotti, F. (2007). "Las historias de vida como método". *Convergencia*, vol. 14, no 44, p. 15-40.

Álvarez, L. B. G., y Uría G. J. (2023). Las culturas de la sidra: sociabilidad, comensabilidad y representaciones en las artes plásticas asturianas. In *Escanciando: representaciones de la sidra asturiana en las artes plásticas,* Viceconsejería de Cultura, Política Lingüística y Deporte, (pp. 15-47). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9242899

García Alvarez, L. B. (2018). "La sociabilidad sidrera en Asturias durante el franquismo". *Historia social*, nº 92, 47-62.

———. (2008). "Sidra y manzana en Asturias. Sociabilidad, producción y consumo en el primer tercio del siglo XX", Universidad de Oviedo, Http://purl.org/dc/dcmitype/Text

———. (2006). "La taberna y el lagar: Dos espacios de sociabilidad en la Restauración asturiana a través de Palacio Valdés". In *Palacio Valdés en Asturias: actas del II Congreso Internacional*

Armando Palacio Valdés y su obra, celebrado en Entralgo, Laviana (4, 5, 6 y 7 de octubre de 2005), Ayuntamiento de Laviana, *ISBN 978-84-611-9065-2, págs. 87-100*, 87-100.

———. (2005). "La sociabilidad de la sidra". In *Una mirada sobre la sidra,* Ayuntamiento de Oviedo, *ISBN 84-88951-75-2, págs. 37-44*.

———. (2003). "La taberna como espacio de sociabilidad popular en la época contemporánea". *Abaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, nº 37, 111-14.

Giddens, A. (2000). *Manual de sociología*. Madrid, Alianza Editorial.

Giménez, C. (2009). *Marco conceptual y buenas prácticas de ciudadanía y convivencia en barrios europeos INTI-CIEN*, Barcelona, Editorial Diputació Barcelona, p, 139.

Ley Orgánica 4/2000, de 11 de enero, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España y su integración social. BOE núm. 10, de 12/01/2000.

López, L. (2018). La cara oculta de la inmigración. Máster Universitario en Intervención e Investigación Socioeducativa, Universidad de Oviedo, p,88 http://hdl.handle.net/10651/48548

Llona, M. (2012). *Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales*. Bilbao, Universidad del País Vasco.

Ritzer, G., et al. (2001) *Teoría sociológica clásica*. (3ª Ed) Madrid, McGraw-Hill.

Uría González, J. (2018). "Sobre tabernas, sociabilidad informal y otros lugares de socialización popular. Asturias a principios del siglo XX". In *Cultura, ocio, identidades: espacios y formas de la sociabilidad en la España de los siglos XIX y XX, 2018, ISBN 978-84-17408-12-1, págs. 299-338*, 299-338. Biblioteca Nueva.

———. (2008). "Sociabilidad informal y semiótica de los espacios: algunas reflexiones de método". *Studia histórica. Historia contemporánea*, nº 26, 177-212.

———. (2005). "Asociacionismo y sociabilidad durante el franquismo: del colapso al despertar asociativo". In *Memoria e historia del franquismo : V Encuentro de investigadores del franquismo, 2005, ISBN 84-8427-383-0, págs. 75-100*, 75-100. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

———. (2003). "La taberna: un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española". *Hispania: Revista española de historia* 63, nº 214, 571-604.

———. (2001). "Educación, sociabilidad y demandas populares de cultura: Asturias a principios del siglo XX". *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, nº 20, 41-65.

———. (1994). "Ocio, espacios de sociabilidad y estrategias de control social: La taberna en Asturias en el primer tercio del siglo XX". In *Sindicalismo y movimientos sociales: Siglos XIX-XX*, Centro de Estudios Históricos, (pp. 73-98).

Verdeja Muñiz, M. (2013). "Aprendizaje de la convivencia en contextos educativos identificando problemas y formulando propuestas de mejora desde la acción tutorial". *Revista latinoamericana de educación inclusiva,* 6(2), 167-190.

Zapata Barrero, R. (2003). Inmigración y multiculturalidad: hacia un nuevo concepto de ciudadanía. In *Inmigración y ciudadanía: perspectivas sociojurídicas*, Universidad de La Rioja, 113-128.

Crisis migratoria en España: poética del rechazo del africano y reto de la (re)descolonización de los imaginarios raciales en la dramaturgia de López Mozo e Inongo-vi-Makomé

KAMWA KENMOGNE, Harman / Universidad de Yaundé I (Camerún) / TILCAFH[17] / CIRSLAD[18] / LASPAIHICA[19] - kamwakenmogneherman@yahoo.fr

› *Palabras claves: inmigración africana; rechazo; imaginario racial; (re)descolonización.*

Resumen

En este artículo, analizamos la crisis migratoria en España tal como la representan el español Jerónimo López Mozo en *Ahlán* (2010) y el camerunés Inongo-vi-Makomè en *Bwee o ititi [Una lucecita en la oscuridad]* (2011). Estas dos obras teatrales ilustran las desgracias de los inmigrantes africanos en el territorio español. Se plantea el problema del rechazo de esos inmigrantes y de los dispositivos que fundan su resistencia en el espacio racializado. Para resolver este problema, nuestro estudio se basa en los presupuestos de la imagología a la que asociamos la hermenéutica de los soportes de Mechoulan (2017). Mostramos que el rechazo es una construcción que destaca por el carácter absurdo del racismo como modelo ilusorio de identidad. Asimismo, indicamos, a través de los soportes de saber y de poder de los africanos en el espacio racializado, que la resistencia es más bien el camino hacia la (re)descolonización de los imaginarios raciales y la promoción de la *humanitud*.

Introducción

La circulación y los flujos humanos son rasgos esenciales para entender los diferentes asentamientos de los pueblos y las relaciones del ser humano con el territorio a la vez como espacio de tránsito, Estado, Nación y estructura simbólica y afectiva, en un mundo donde la movilidad es cada vez más acentuada por la multiplicación no sólo de las vías y medios de comunicación, sino también de conflictos diversos. La problemática de la inmigración surge, no de la incapacidad de adaptación e integración de los hombres frente a las situaciones de movilidad (salida/llegada), sino de las representaciones sociales de los pueblos. Tratándose

17 TILCAFH (*Taller de Investigación en Literaturas y Culturas Afrodiaspóricas y Feministas de Hispanoamérica*).
18 CIRSLAD (*Centro internacional de investigación en ciencias del lenguaje y análisis del discurso).*
19 LASPAIHICA (*Laboratorio de Semiología Política, de Antropología del Imaginario y de Historia de las Civilizaciones Africanas*).

de África, estas representaciones sociales son construcciones que obedecen a una serie de influencias elaboradas desde los procesos de esclavitud y de colonización hasta la actual y necesaria descolonización de los imaginarios. En efecto, la crisis migratoria está en relación con el problema racial cuya carga significativa orienta muy a menudo las políticas migratorias aplicadas a las poblaciones negras en las tierras europeas percibidas en las dos orillas del Mediterráneo como un lugar de abundancia y de paz.

En este estudio, analizamos la crisis migratoria en España tal como la representan el español Jerónimo López Mozo en *Ahlán* (2010) y el camerunés Inongo-vi-Makomè en *Bwee o ititi [Una lucecita en la oscuridad]* (2011). La obra *Ahlán* desvela la difícil vivencia y las representaciones sociales y culturales del protagonista Larbi (un joven marroquí) y otros inmigrantes africanos en la España de finales del siglo XX, es decir, una sociedad "en la que el deseo de supervivencia se enfrenta con un integrismo visceral, propio de países impenetrables al mestizaje y a la concordia" (Oliva, 2010: 27). En *Bwee o ititi [Una lucecita en la oscuridad]*, la protagonista Madèmbè cuenta sus desgracias en la España de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, mientras anuncia su regreso a Camerún, su país, tras un terrible fracaso de integración por motivos raciales.

En estas dos obras teatrales, se plantea el problema del rechazo de esos inmigrantes y de los dispositivos que fundan su resistencia en el espacio racializado. Entendemos la noción de dispositivo como "un todo heterogéneo que incluye prácticamente todo, sea discursivo o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policiales, proposiciones filosóficas. El dispositivo en sí es la red que se establece entre estos elementos"[20] (Agamben, 2007: 10–11). Queremos mostrar que el rechazo es una construcción que destaca por el carácter absurdo del racismo como modelo ilusorio de identidad. Asimismo, se trata de indicar, a través de los soportes de saber y de poder de los africanos en el espacio racializado, que la resistencia es más bien el camino hacia la (re)descolonización de los imaginarios raciales.

Para resolver el problema planteado, nuestro estudio se basa en la imagología entendida por Pérez Gras (2016) como un enfoque que posibilita el análisis de imágenes, estereotipos, clichés, prejuicios, ideas recibidas y en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite. Se entiende la imagen literaria como una puesta en perspectiva de la cultura mirada. La imagen "encierra mecanismos ideológicos que es importante descubrir" (Pérez Gras 2016: 17). A la imagología asociamos la hermenéutica

20 Nuestra traducción del francés.

de los soportes de Mechoulan (2017: 16), de acuerdo con el enfoque intermedial que se interesa por "operaciones que combinan materiales, formas, usos sociales, prácticas académicas, historicidad de los fenómenos e instituciones autorizadoras."[21]

Soportes materiales e inmateriales de la mirada estereotipada

El soporte es un documento en el que se apoya un discurso. En nuestro corpus, la mirada estereotipada precede el proceso de migración de los africanos hacia Europa. En efecto, desde África, se observa una auto-representación de los negros como seres inferiores a los europeos y las tierras africanas como lugar de predilección de la miseria debida a los fracasos políticos y económicos de los jóvenes países independientes. En *Ahlán*, Larbi, el marroquí, establece una triste comparación de su país con España desde la Escena I:

> Es vieja y salvaje. Aquí no hay mañana. Es difícil ganarse el pan. Sueño con llegar al norte, donde dicen que la gente es limpia y noble, culta, rica, libre, despierta y feliz. Allí, aunque haga frio y el trabajo sea duro, está el futuro (López Mozo, 2010: 68).

El motivo del viaje es la pobreza, de tal forma que la migración pasa a ser la única solución. Para Madèmbè, la protagonista de *Bwee o ititi*, viajar a Europa significa huir la caótica situación de África:

> Guerras fratricidas y la tiranía convirtieron el continente entero en tierra de la muerte y en una especie de estación permanente de exilio y exiliados. La oscuridad de ese momento se parecía a la de otra época que reinó durante los siglos de la esclavitud. Las guerras y las injusticias trajeron el hambre y la miseria que pronto se convirtieron en los modernos negreros. Por eso yo también decidí exiliarme como la mayoría de jóvenes del entorno (Inongo, 2011: 106-107).

Se desprende de esta declaración una imagen negativa del continente africano. En realidad, la alusión a la esclavitud y a la colonización aquí es llamativa en la medida en que son dos períodos de la Historia reciente en los que se produjo la desarticulación de África y todos sus dispositivos de saber y de poder. La denigración del continente africano y del negro se hizo al lado de la formulación de la superioridad de Europa y del blanco. Por lo tanto, las declaraciones de los dos protagonistas puede ser el fruto de la mirada estereotipada de los europeos sobre África. Y es que la imagen del África pobre sirve para ilustrar la perfección de las sociedades europeas, pues, Achille Mbembe (2020: 57) subraya que "África es esta

21 Nuestra traducción del francés.

mediación a través de la cual el Occidente accede a su propio inconsciente y da cuenta públicamente de su subjetividad."[22]

Es a través de la denigración racial que llegamos a una concepción peyorativa del continente africano, incluso por los propios africanos convencidos de que no es posible salir adelante y resolver las dificultades sociales sin migrar. El viaje a Europa se convierte, entonces, en un viaje iniciático para mejor conocerse a sí mismo y a sus semejantes y mejor entender su entorno. Según Madèmbè en *Bwee o ititi*, no hay otro remedio que ir a Europa en busca de la vida, a pesar de los consejos de su madre para quien hay vida en todas partes y esto se resume en sufrir y gozar, reír y llorar: "La nuestra ya no es vida, madre. La miseria material ha conquistado a la miseria moral y ambas han arruinado todo lo mejor de nuestra existencia. No se vive en medio de tanta pobreza e injusticia" (Inongo, 2011: 107).

La ausencia de recursos materiales y la miseria moral constituyen la estructura aparente del continente africano y provocan su desfiguración. Esta desfiguración consiste en disfrazar y encubrir con apariencia diferente, oscurecer e impedir que se perciban los verdaderos potenciales de África. Junto con las ideas recibidas que los jóvenes africanos tienen de Europa, la representación estereotipada de África funda una serie de ilusiones y posibilita el viaje iniciático hacia la tierra soñada. Si los conflictos sociopolíticos constituyen los soportes materiales de inscripción de la difícil condición social en el continente africano, es preciso subrayar que la memoria individual y colectiva queda el principal lugar de la construcción y de expresión de estereotipos e ideas recibidas entendidas como "prejuicios comunes, vinculados a convenciones, a la moral social"[23] (Amossy y Herschberg Pierrot, 2021: 30).

La diferenciación racial corresponde a una política social elaborada conscientemente para asignar al Otro una imagen disfrazada. Una vez en España, Madèmbè descubre que la perfección de la sociedad europea es una ilusión: "Allí fuera hay *metangani* (blancos) que rebuscan en los cubos de basura restos de comida para alimentarse, y otros duermen en la intemperie" (Inongo, 2011: 113). Se desprende de la sorpresa de Madèmbè que la mirada estereotipada descansa más bien en los imaginarios raciales entendidos como construcción mental y no como experiencia real y lógica. Prueba de ello es que, desde la orilla española del Mediterráneo, el Comisario europeo en *Ahlán* odia la orilla africana sin conocerla: "¿No le

22 Nuestra traducción del francés.
23 Nuestra traducción del francés.

parece que aquella orilla tiene el aspecto de una herida abierta e infectada?" (López Mozo, 2010: 54). Por lo tanto, estamos de acuerdo con Méchoulan (2017: 20) cuando dice que "no podemos descartar *a priori* la posibilidad de soportes de inscripción o medios de transporte inmateriales como la memoria, por ejemplo, pero también el alma."

De modo global, el estereotipo aquí remite a las imágenes mentales que orientan nuestra relación con la realidad. Tanto en *Ahlán* de López Mozo como en *Bwee o ititi* de Inongo-vi-Makomè, la realidad de las tierras africanas y la naturaleza de los africanos son filtradas por ideas recibidas y estereotipos que son construcciones mentales colectivas en las que se funda la poética del rechazo del africano en España.

Poética del rechazo del africano y crisis migratoria

El rechazo es el hecho de no admitir la presencia del Otro considerado por su diferencia inaceptable o desagradable. Nace de una mala concepción del Otro, de la diferencia y de la identidad, así como del miedo por el cambio que supone compartir y abrirse. Para entender mejor cómo funciona el rechazo, muy llamativas son las siguientes preguntas de François Jullien (2021: 12): "¿Cómo podemos tener una relación con el Otro si él es verdaderamente otro y, por tanto, no está relacionado con nosotros? O me lo asimilo y ya no es otro. O, si es verdaderamente otro, ¿puedo identificarme con él?"[24] En *Ahlán* de López Mozo y en *Bwee o ititi* de Inongo-vi-Makomè, el rechazo del Otro se debe a la existencia de una frontera mental que prohíbe la comprensión de la diferencia como una riqueza. En efecto, los protagonistas africanos, el marroquí Larbi y la camerunesa Madèmbè son las víctimas de las imágenes mentales negativas que dominan el espacio público. En las dos obras, se observa una criminalización de la diferencia.

En su dramaturgia, López Mozo se sirve irónicamente de la metáfora de los conejos[25] para representar a los inmigrantes magrebíes e ilustrar el carácter absurdo y cruel de su rechazo en la sociedad española. A modo de ilustración, esta declaración del Hijo de una pareja española es interesante: "Tengo curiosidad por saber de qué color es la sangre de los moros" (López Mozo, 2010: 125). Esta declaración que precede "el asesinato por nada" (título de la Escena XI) del Paisa, marroquí y amigo de Larbi, es una muestra de la poética del

24 Nuestra traducción del francés.

25 Esta metáfora se debe a la representación histórica de Hispania como "tierra de los conejos" y a que esos animales proceden del norte de África.

rechazo que, en este caso, descansa inmediatamente en la teoría de la invasión extranjera según la carta del tío Eulogio: desde París, describe con miedo el rápido proceso de africanización de la población parisina. Esta descripción se hace el eco de la Historia antigua de la invasión árabe de 711 cuyo recuerdo constituye, en términos de López Mozo (2010: 77), una "lección (prescindible) de historia antigua" (título de la Escena III):

> Guardia civil: La dominación árabe duró ocho siglos.
>
> Maestro: La intentaran de nuevo.
>
> Guardia civil: No lo consentiremos, don Claudio.
>
> Maestro: Esas gentes son testarudas. Cuando las expulsamos, hubo quienes se llevaron las llaves de sus casas por si ellos o sus descendientes regresaban. ¡Qué pena de país, siempre agobiado por la miseria y la hostilidad del sur! (López Mozo 2010: 78).

Esta alusión a la Historia antigua aparece como la semilla del rencor y de la violencia. En efecto, para mejor rechazar a los magrebíes, los personajes españoles hostiles a la presencia extranjera se valen de la teoría de los conejos para aplicarle un tratamiento inhumano: "No hagamos el más mínimo caso a los que esgriman que existen leyes que los protegen o anuncian otras nuevas. El exterminio del conejo es nuestra más urgente tarea. Todos los medios vales si se demuestran eficaces" (López Mozo, 2010: 171).

En la dramaturgia de Inongo-vi-Makomè, la poética del rechazo del africano tiene también un carácter absurdo, pero desemboca en la tragedia emocional de la protagonista Madèmbè. Llegada clandestinamente, necesita papeles en regla para obtener un trabajo en relación con su formación universitaria y para obtener los papeles, debe tener un trabajo. Desde su callejón sin salida, ella se interroga:

> Es curioso, los africanos consideramos a los blancos como grandes sabios, no entiendo entonces cómo unos sabios pueden actuar de esta manera convirtiéndome en una especie de pelota de pim-pom. […] Empiezo a dudar de que los blancos no sean unos locos en vez de sabios (Inongo, 2011: 112).

Bwee o ititi de Inongo-vi-Makomè ilustra la peregrinación de Madèmbè en su busca de la luz sobre los misterios del mundo. El dramaturgo muestra el carácter absurdo de la raza en el mundo profesional y en la memoria colectiva de una población que no acepta asumir la humanidad de los negros en público, de ahí la crisis migratoria y la legítima rebeldía de Madèmbè: "Me rebelo contra los hombres, que sabiéndose encarcelados por prejuicios de

todo tipo, no hacen nada para romper los barrotes de sus celdas" (Inongo, 2011: 119). La ruptura de los barrotes aquí remite a la descolonización de los imaginarios raciales.

Reto de la (re)descolonización de los imaginarios raciales

A pesar de la independencia de los países africanos en torno al año 1960, es preciso subrayar que los dispositivos coloniales de la explotación e inferiorización del negro y todos los africanos quedan operacionales en África, por lo que requiere una profunda toma de conciencia. Tanto *Ahlán* de López Mozo como *Bwee o ititi* de Inongo-vi-Makomè constituyen una muestra de denuncia de los imaginarios raciales elaborados por los occidentales para dominar los demás pueblos del mundo. Como subraya Albert Jacquard (1987: 94), "el racismo es algo completamente diferente del resultado de un razonamiento basado en una realidad objetiva."[26] El reto de la (re)descolonización de esos imaginarios surge del viaje iniciático de nuestros dos protagonistas que, tras padecer una serie de injusticias por el mero motivo de sus orígenes, descubren que los fracasos de nuestras sociedades no se deben a la ausencia de recursos, sino a ausencia de valores humanos. El recado de Madèmbè en el éxcipit de *Bwee o ititi* suena como una invitación a todos los pueblos del mundo a la mesa de la fraternidad:

> Vuelvo a mi África natal. Voy decepcionada, pero sin rencor hacia nadie. [...] He comprendido que el malentendido que existe entre los hombres es aún grande y sólo desaparecerá si todos los humanos nos rebelamos contra la oscuridad y construimos un verdadero puente de luz. [...] Los hombres hemos de eliminar esta inmensa oscuridad que nos confunde (Inongo, 2011: 128).

El uso del término malentendido es una muestra de elegancia, pues, los imaginarios raciales que denuncia la protagonista encarcelan a todos los pueblos del mundo. En realidad, esos pueblos son las víctimas de las políticas que promueven la racialización de la sociedad desde la educación. Desde entonces, es preciso salir de los apuros por una toma de conciencia individual y colectiva. La conclusión a la que llega Madèmbè se parece mucho al éxcipit de *Ahlán* donde el holandés Hans declara al protagonista Larbi que "Somos animales viajeros, nómadas. Se diga lo que se diga, uno no es de donde nace, sino de donde está en cada momento" (López Mozo, 2010: 193). Esto supone la promoción de la pluralidad que remite no sólo al carácter a la vez único y parecido de los individuos, sino también al hecho de que los hombres nacimos libres e iguales. Según Céline Ehrwein Nihan (2013: 48), "al preservar la

26 Nuestra traducción del francés.

pluralidad y su carácter crítico, preservamos un elemento esencial de nuestra condición humana, pero también aseguramos, contra todo determinismo y contra todo fatalismo, la posible renovación del mundo en el que vivimos."[27] Desde entonces, es obvio que la identidad basada esencialmente en la raza acarrea varias formas de violencia. Por tanto, urge la necesidad de *des-esencializar* la raza en las relaciones humanas para alcanzar la *humanitud*, esto es, un tesoro de comprensiones, de emociones y de exigencias que fundan la igualdad, la dignidad y la justicia (Jacquard, 1987).

Conclusión

Para concluir, recordamos que se trataba de resolver el problema del rechazo de los inmigrantes africanos en España y de los dispositivos que fundan su resistencia en el espacio racializado en *Ahlán* (2010) de López Mozo y *Bwee o ititi [Una lucecita en la oscuridad]* (2011) de Inongo-vi-Makomè. Hemos notado que el rechazo se funda en estereotipos e ideas recibidas construidas en torno al imaginario racial que hace del negro un ser inferior y su tierra un infierno. Asimismo, hemos comprobado que la poética del rechazo en las dos obras provoca una crisis migratoria frente a la que los africanos tienen que resistir para ilustrar el carácter absurdo del racismo y de la criminalización de la diferencia, de ahí la necesidad de *des-esencializar* la raza en las relaciones humanas para alcanzar la *humanitud* en términos de igualdad, dignidad y justicia.

Bibliografía

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Trad. Martin Rueff. Paris, Éditions Payot & Rivages.

Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2021). *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris, Armand Colin.

Ehrwein Nihan, C. (2013). "Penser la crise ou plaidoyer pour une réflexion critique sur la crise de la crise à partir de l'œuvre de Hannah Arendt". En *Revue d'éthique et de théologie morale*, 276, pp. 43-60.

Inongo-vi-Makomè (2011). *Bwee o ititi (una lucecita en la oscuridad)*. En *Teatro, "África negra en escena"*. Nueva York: Ndowe International Press, pp. 99-128.

Jacquard, A. (1987). *Cinq milliards d'hommes dans un vaisseau*. Paris, Éditions du Seuil.

Jullien, F. (2021). *Altérités. De l'altérité personnelle à l'altérité culturelle*. Paris, Gallimard.

López Mozo, J. (2010). *Ahlán*. Oviedo, KRK Ediciones.

27 Nuestra traducción del francés.

Mbembe, A. (2020). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, La Découverte.

Méchoulan, É. (2027). "Intermédialité, ou comment penser les transmissions". En *Fabula* / Les colloques, Création, intermédialité, dispositif. Disponible en http://www.fabula.org/colloques/document4278.php.

Oliva, C. (2010). "Introducción. López Mozo y *Ahlán*: conflicto y responsabilidad". En *Ahlán*. Oviedo, KRK Ediciones, pp. 9-45.

Pérez Gras, M. L. (2016). "Imagología: la evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales". En *Enfoques*, XXVIII, 1, pp. 9-38.

SECCIÓN III

«LITERATURAS Y LECTURAS DESDE EL MAGREB»

La literatura latinoamericana a través de la prensa marroquí: una mirada desde el análisis de contenido

HIRI, Abdelhak / Instituto Superior Internacional de Turismo de Tánger, hiriest@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1140-8514

› *Palabras claves: literatura, América Latina, prensa, Marruecos.*

Resumen

El propósito fundamental del presente artículo es identificar la representación que la prensa marroquí ha construido en relación con el tema literario latinoamericano. Este es un análisis comparativo de siete periódicos impresos de gran trascendencia histórica en Marruecos*: Al-Alam; Al-Ittihad Al-Ichtiraki; La Mañana del Sáhara y del Magreb; Le Matin; L'Économiste; Anoual; Al-Massae*. La investigación ha sido abordada desde la modalidad del análisis cuantitativo bajo la técnica del análisis de contenido de 521 piezas informativas seleccionadas que fueron publicadas durante el período de enero de 1990 a diciembre de 2020. El trabajo pretende evidenciar la cobertura de dichos medios a los eventos latinoamericanos, e identificar cómo se comunican las noticias literarias latinoamericanas a través de la revisión de siete diarios diferentes, en distintos marcos y contextos históricos.

Introducción

Como se estableció en el título de esta comunicación, el propósito fundamental de la presente fue identificar la representación que la prensa marroquí ha construido en relación con el tema literario latinoamericano. Nuestro interés por este tema procede de la idea de que los medios de comunicación de prensa ejercen una notable influencia sobre la opinión pública. La mayor parte de nuestro conocimiento sobre la literatura latinoamericana está moldeado por las decenas de informaciones que leemos o escuchamos a diario. Las grandes cuestiones que se plantean aquí responden en gran medida a las siguientes preguntas:

¿Qué presencia tiene la literatura latinoamericana en la prensa marroquí? ¿Cuál es su amplitud, frecuencia y significado en el corpus que nos proponemos estudiar?

¿Cuál es el tratamiento informativo que los periodistas brindan a los eventos literarios latinoamericanos?

¿Qué diferencias y semejanzas existen entre las representaciones de los siete rotativos estudiados?

La técnica de investigación que se implementó en la investigación fue el análisis de contenido Krippendorf, K. (1997). En este trabajo delimitamos el área de estudio en los siguientes siete periódicos marroquíes: *Le Matin; La Mañana del Sáhara y del Magreb; Al-Ittihad Al-Ichtiraki; Al-Alam; L'Économiste; Al Massae* y *Anoual*. Lo que justifica la elección de estos medios es que representan a los principales grupos periodísticos nacionales de Marruecos. Para delimitar de forma abarcable y a la vez científica, se ha establecido un período de análisis de 25 años de estudio hemerográfico, desde el 01 de enero de 1990 hasta el 30 de diciembre de 2020.

Descripción de los resultados obtenidos

Los contenidos del presente estudio describen y analizan la totalidad de las publicaciones literarias que la prensa marroquí hizo de la literatura latinoamericana, durante el período que hemos precisado anteriormente. Con este trabajo pretendemos analizar los distintos aspectos formales y cuantitativos de la presencia del quehacer literario latinoamericano en la prensa marroquí.

Distribución de las piezas seleccionadas por diario (1990-2020)

Observando el conjunto de la producción editorial que los siete periódicos marroquíes seleccionados han publicado sobre la literatura latinoamericana, se puede apreciar que el corpus documental derivado de la consulta documental, abarca un total de 521 textos periodísticos que hacen una referencia explícita a la literatura latinoamericana.

Una primera lectura de estos datos permite inducir que la cobertura informativa de la literatura latinoamericana es nítidamente deficiente y limitada. Los datos muestran que, en promedio, se publica una pieza comunicativa sobre literatura latinoamericana cada 10 días. Esta cifra es muy baja, teniendo en cuenta la riqueza y diversidad de la literatura latinoamericana. Esto implica que los lectores marroquíes recibieron muy poca información literaria del subcontinente latinoamericano.

Además, se nota un marcado desequilibrio a nivel de la cobertura informativa entre los siete periódicos estudiados. En otros términos, la publicación de los 521 textos periodísticos

se concentra de forma muy desigual en cada uno de los periódicos. No obstante, un análisis en profundidad conlleva distinguir entre dos grupos periodísticos claramente diferenciados: el primero está formado por los periódicos con más publicaciones identificadas: *Al-Itihad Al Ichtiraki, La Mañana del Sáhara y del Magreb, Al Alam,* y *Le Matin,* que aportan más contenidos informativos vinculados a la literatura latinoamericana y concentran los porcentajes superiores a la media. El segundo grupo está constituido por los tres diarios restantes: *L'Économiste, Anoual* y; *Al-Massae*, que acaparan unas cifras notoriamente inferiores.

La razón que justificaría dicho desequilibrio informativo se encuentra posiblemente en componentes ideológicos, incluso organizativos específicos económicos de cada uno de los periódicos estudiados. Sin embargo, conviene remarcar que estos datos son simplemente cuantitativos que no tienen en consideración las diferencias formales de los diferentes periódicos analizados. Esta situación induce a enfocar el estudio desde otras perspectivas.

Evolución cronológica de las piezas comunicativas

Una de las primeras aproximaciones que se desprende del análisis es que se aprecia que la distribución de las unidades analizadas no resulta equilibrada; hay años en los que está cargada la producción informativa y, en cambio, otros años resultan pocos noticiosos. En este mismo sentido hay que decir que las unidades informativas de interés literario se dieron con mayor frecuencia en la última década del siglo XX, pero ya con el correr de los años, este aspecto temático empieza a perder terreno a favor de otros asuntos. Esto se refleja en una mayor cobertura en frecuencia, profundidad y representación. Así, en cuanto a la frecuencia, el análisis ha experimentado que los años 90, controlan el 53% de las piezas comunicativas analizadas.

En relación a la profundidad, las noticias sobre literatura latinoamericana han ido pasando de centrarse en ofrecer un análisis y críticas con más informaciones sobre el contexto histórico y cultural de las obras latinoamericanas y con un mayor número de reseñas de libros, entrevistas con autores y artículos que analizan tendencias literarias en América Latina, a ofrecer eventos concretos, como la publicación de nuevos libros, la celebración de premios literarios, etc.

Desde una perspectiva cronotemática, el análisis ha permitido revelar que hay una cierta preferencia por publicar temas literarios latinoamericanos en los suplementos culturales que se editan en los fines de semana, en los meses vacacionales de verano y en el mes sagrado de Ramadán. Este fenómeno se puede explicar por varios factores. En primer lugar, los suplementos culturales suelen tener una mayor extensión, espacio físico y dedicación, lo que permite una mayor profundidad en el tratamiento de la literatura latinoamericana. En segundo lugar, los fines de semana y los meses vacacionales son períodos en los que los lectores tienen más tiempo libre para dedicar a la lectura y la cultura. En tercer lugar, el mes sagrado de Ramadán es un momento de reflexión y espiritualidad, que puede favorecer el interés por la literatura latinoamericana, que a menudo aborda temas sociales y políticos relevantes para la región.

Análisis del tema literario en la prensa marroquí

El estudio ha experimentado que la prensa marroquí ha mostrado interés por la diversidad de géneros literarios latinoamericanos, desde la actualidad literaria hasta la historia y la crítica literaria. Los géneros que han recibido más atención en la prensa marroquí son la poesía y la novela histórica.

Por otro lado, los periódicos marroquíes analizados se hicieron eco sobre eventos literarios latinoamericanos, como la publicación de nuevos libros, la celebración de premios literarios y reseñas, en donde elogian la calidad y originalidad de la literatura latinoamericana. Los periodistas marroquíes suelen tratar los eventos literarios latinoamericanos de forma informativa, proporcionando datos sobre el evento, como la fecha, el lugar y los participantes. Hay que decir que la frecuencia de la presencia de la literatura latinoamericana puede depender de eventos específicos o de la relevancia de autores y obras en un momento dado. Algunos periódicos publican artículos y reseñas sobre literatura latinoamericana de forma semanal o mensual, mientras que otros lo hacen de forma más esporádica.

En algunos casos, los eventos literarios latinoamericanos pueden recibir una cobertura completa y detallada, resaltando el contexto histórico y cultural en el que se producen, especialmente si se trata de autores reconocidos o de festivales literarios importantes.

En los periódicos marroquíes analizados se discutieron temas como el realismo mágico, la crítica social, la representación de la dictadura, la corrupción, la injusticia y la

desigualdad, la violencia política en la región. Se examinaron estos temas desde diversas perspectivas y en diferentes contextos históricos y políticos de América Latina. A título de ejemplo el periódico Al-Alam en 1998, reserva un buen espacio periodístico para abordar el tema de la identidad de la región latinoamericana, desde una perspectiva histórica, cultural y social, obras como "El señor presidente" de Miguel Ángel Asturias, ha sido aclamada por su fuerza dramática y su análisis de la sociedad.

Estos temas reflejan la diversidad y complejidad de la realidad latinoamericana, así como la importancia de la literatura y el periodismo como herramientas para expresar y analizar estas problemáticas.

Otros ejemplos de artículos y reseñas sobre literatura latinoamericana publicados en la prensa marroquí son:

- "La poesía de Pablo Neruda: un canto a la vida y al amor" (Al-Alam, 2022)
- "La novela histórica latinoamericana: una mirada al pasado" (Al-Ittihad Al-Ichtiraki, 2022).

Estos son solo algunos ejemplos de las numerosas noticias sobre literatura latinoamericana que se publican en la prensa marroquí. Es preciso destacar que la prensa marroquí ha reservado un buen espacio periodístico a la traducción al árabe de entrevistas hechas con periódicos europeos a autores latinoamericanos, permitiendo así un diálogo entre los escritores latinoamericanos y el lector marroquí.

Además, la prensa marroquí también ha seguido de cerca la evolución de la literatura latinoamericana en las últimas décadas, ha destacado numerosos escritores latinoamericanos del boom. Uno de los autores latinoamericanos más notables cuyas obras han sido bien recibidas en la prensa marroquí es el escritor colombiano Gabriel García Márquez. El estilo de Márquez, que combina elementos fantásticos con comentarios sociales y políticos, caló entre los lectores y críticos literarios marroquíes e influyó en muchos autores de Marruecos.

Otro autor latinoamericano influyente es el argentino Jorge Luis Borges. Sus innovadores y complejos relatos, que a menudo exploran temas filosóficos y metafísicos, recibieron elogios de la crítica en la prensa marroquí. Sus obras se tradujeron ampliamente al árabe, dando a conocer a los lectores marroquíes su estilo narrativo único y su mezcla de géneros.

Ilustramos el ejemplo de los siguientes titulares:

"El boom latinoamericano: una revolución literaria" (Al-Alam, 2022)

- "La literatura latinoamericana contemporánea: una mirada plural" (Al-Ittihad Al-Ichtiraki, 2022).
- "La literatura latinoamericana de mujeres: una voz cada vez más fuerte" (Le Matin, 2022).

Estos artículos y reseñas destacan la riqueza y diversidad de la literatura latinoamericana, y contribuyen a su difusión en Marruecos.

En los últimos años, la prensa marroquí también ha prestado una particular atención a autores latinoamericanos contemporáneos. Escritores como el peruano Mario Vargas Llosa, la chilena Isabel Allende, el colombiano Juan Gabriel Vásquez y la mexicana Elena Poniatowska han recibido una amplia cobertura en los medios marroquíes estudiados, con traducción al árabe de entrevistas traducidas al árabe, reseñas y reportajes. Sus obras han sido ampliamente reseñadas y reconocidas por su mérito artístico e intelectual y con su intrigante narrativa y su exploración de la historia y la cultura latinoamericanas, lo que ha aumentado el interés y el aprecio por las tradiciones literarias de la región y a la promoción del diálogo cultural entre Marruecos y América Latina.

Una información de vital importancia, el análisis ha permitido inducir que dichos periódicos, cuentan con secciones dedicadas exclusivamente a Latinoamérica. Estos espacios permiten a los lectores estar al tanto de las novedades de la región y descubrir nuevos talentos. Es preciso destacar que dichas secciones tienen una periodicidad variable. La creación de secciones dedicadas exclusivamente a la literatura latinoamericana en los diarios marroquíes es un signo del creciente interés de la prensa marroquí por esta literatura. Estas secciones contribuyen a acercar a los lectores marroquíes a la riqueza y diversidad de las letras latinoamericanas. El contenido de dichas secciones es variado. Se incluyen artículos sobre autores y obras clásicos, así como sobre autores y obras contemporáneos. También se abordan temas como la historia de la literatura latinoamericana, la crítica literaria y la traducción de obras latinoamericanas al árabe.

De esta manera, los medios han contribuido a difundir esta literatura en Marruecos y a acercar a los lectores marroquíes a la riqueza y diversidad de las letras latinoamericanas, contribuyendo así a su reconocimiento y valoración, pero sobre todo es una ventana contribuye a un mejor entendimiento entre las dos culturas. A la luz de estos resultados, destacamos el gran interés y la admiración que existe por la cultura literaria de América Latina en Marruecos. Esto conduce, inevitablemente, a la formación de opinión positiva y respetuosa del espacio latinoamericano. De lo cual, podemos asumir que los lectores

marroquíes tenían más posibilidades de apreciar este subcontinente como espacio con una gran riqueza literaria.

Identificación de la autoría

En este estudio tratamos de identificar todos aquellos periodistas o colaboradores que se hicieron responsables de los textos periodísticos publicados sobre la literatura del subcontinente latinoamericano.

El análisis comprobó que la producción de noticias literarias se realiza en un 79% por autores anónimos. Otra de las observaciones que se impone es la idea de que a lo largo de los veinticinco años de seguimiento, la producción de los autores marroquíes está lejos de constituir la fuente informativa prevalente entre las cabeceras analizadas y, por tanto, de convertirse en un factor determinante en la construcción de la producción literaria latinoamericana en el mapamundi periodístico marroquí. En este mismo sentido, el análisis ha permitido constatar que la suma de la totalidad de autores marroquíes constituye el 21% del corpus estudiado. Sobre su naturaleza destacamos que, en general, hubo colaboradores que mostraron tener un notorio talento periodístico y otros totalmente desconocidos por la escasez de datos biográficos. Entre los periodistas y autores marroquíes que han escrito sobre la literatura latinoamericana en la prensa marroquí se encuentran los siguientes:

Mohamed Larbi Messari es un escritor y periodista marroquí que ha escrito muchos artículos sobre literatura latinoamericana. Messari es un gran conocedor de la literatura latinoamericana y sus artículos se caracterizan por su profundidad y rigor. Este autor también ha traducido al árabe varias obras de la literatura latinoamericana, entre las que se encuentran, "La casa verde" de Mario Vargas Llosa y "Rayuela" de Julio Cortázar. La labor de Messari en la difusión de la literatura latinoamericana en la prensa marroquí es muy importante, es considerado uno de los escritores marroquíes que más ha contribuido a la difusión de la literatura latinoamericana en Marruecos.

Otro autor de reconocido prestigio, se trata del escritor y ex diplomático marroquí Mohamed Mohamed El-Khattabi, quien ha firmado numerosas publicaciones sobre la literatura latinoamericana. Por lo demás, se puede identificar una cantidad significativa de autores que firmaron artículos que tratan traducciones al árabe, estudios y ensayos sobre la literatura latinoamericana, tal es el caso de Rachid Ouhatta, Abderrahim Hozal y Abdessalam Ettaouil, Aziz Al Hakim, Said Erroubai. Estos autores han contribuido a difundir la literatura latinoamericana en Marruecos.

De lo expuesto anteriormente, podemos inducir que no existe la figura de un periodista especializado en materia literaria latinoamericana dentro de los contenidos literarios que se ofrecen en la prensa marroquí, lo cual avala que los medios marroquíes resultan deficientes para ofrecer contenidos especializados en cultura literaria latinoamericana, precisamente por la falta de profesionales expertos encargados de elaborarlos.

Conclusión

Los datos muestran que la cobertura informativa de la literatura latinoamericana en los siete diarios marroquíes estudiados es nítidamente deficiente y exigua. Las noticias sobre literatura latinoamericana suelen centrarse en eventos concretos, como la publicación de nuevos libros, la celebración de premios literarios o las visitas de escritores latinoamericanos a Marruecos. Sin embargo, es raro encontrar noticias que ofrezcan un análisis o una crítica más profunda de la literatura latinoamericana.

La segunda conclusión que se impone es la idea de que los diarios marroquíes suelen centrarse en los autores y obras más conocidos de la literatura latinoamericana, dejando de lado a muchos otros autores y obras de gran calidad.

En cuanto a las diferencias entre las representaciones de los siete rotativos estudiados, se pueden identificar diversas variables. Por ejemplo, la cantidad de espacio dedicado a la cobertura de literatura latinoamericana puede variar en cada periódico, al igual que los enfoques y temas abordados. También puede haber diferencias en la calidad de la escritura, el rigor analítico y la profundidad de la cobertura. Además, cada periódico puede tener su propia agenda editorial y preferencias estilísticas.

Sin embargo, también existen semejanzas en la cobertura de los siete rotativos en relación al tema literario latinoamericano. Por ejemplo, todos ellos suelen presentar reseñas de libros, entrevistas a autores y análisis críticos de obras literarias. Además, tienden a enfocarse en las obras y autores más reconocidos y populares de la región latinoamericana.

Bibliografía

Hiri, A. (2021) "La cultura latinoamericana en la prensa marroquí." *Contextualizaciones Latinoamericanas*, vol. 25, núm. 1, pp. 169-193.

Krippendorf, K. (1997). *Metodología de análisis de contenido*: teoría y práctica. Barcelona: Paidós.

***Fuentes**:*

Al-Alam (1990-2020)

Al-Ittihad Al-Ichtiraki (1990-2020)

La Mañana del Sáhara y del Magreb (1991-2006)

Le Matin (1990-2020)

L'Économiste (1992-2020)

Anoual (1990-1996)

Al-Massae (2007-2020)

La literatura popular marroquí a través de Mohamed Mrabet

JEBROUNI, Randa / Universidad Abdelmalek Essaâdi - r.jebrouni@uae.ac.ma

› *Palabras claves: Literatura popular- Tánger- Mohamed Mrabet*

Resumen

En Marruecos existe una tradición remota de contar cuentos. Aunque en vías de desaparición, desde los zocos y las plazas, aún podemos descubrir muchas historias relatadas por hombres que se dedican a esta profesión que se ha mantenido hasta nuestros días; los abuelos y las abuelas, en los hogares, suelen contar cuentos a sus nietos. La transmisión de estos relatos ha sobrevivido a lo largo del tiempo a través de la repetición y memorización, de este modo, la oralidad hizo que fuera del dominio de la comunidad. El anonimato del creador, las posibles alteraciones con el paso del tiempo, la experiencia personal y colectiva, las creencias y modos de vida de una sociedad. En el caso del narrador Mohamed El Mrabet, además, se visibiliza la identidad del narrador; más allá de su autobiografía titulada *Mira y corre, mi autobiografía contada a Paul Bowles* (1976), sus relatos se confunden con su historia vital.

Este trabajo se propone un análisis temático de los temas presentes en los cuentos de este destacado autor en Tánger: un narrador de cuentos que ha podido alcanzar la fama fuera del país gracias a la labor de transcripción y traducción del escritor estadounidense Paul Bowles.

Introducción

En Marruecos existe una tradición remota de contar cuentos. Aunque en vías de desaparición, desde los zocos y las plazas aún podemos descubrir muchas historias relatadas por hombres que se dedican a esta profesión que sobrevive hasta nuestros días. Los abuelos y las abuelas, en los hogares, suelen contar cuentos a sus nietos. La transmisión de estos relatos ha sobrevivido a lo largo del tiempo a través de la repetición y memorización, de este modo, la oralidad hizo que fuera del dominio de la comunidad. El anonimato del creador, las posibles alteraciones con el paso del tiempo, la experiencia personal y colectiva, las creencias y modos de vida de una sociedad. En el caso particular de Mohamed Mrabet, la literatura

popular ha podido trascender los cánones del cuentacuentos marroquí fusionando elementos tradicionales de este tipo de narraciones con técnicas propias.

¿Quién es Mohamed Mrabet?

Mrabet nació el 25 de marzo de 1936 en el barrio de Msala, al cumplir once años, se trasladó junto a su familia al barrio Misterkhúsh. Tiene muchos hermanos (su padre se casó dos veces). Su padre trabajó para ingleses y suizos en el mítico Hotel Minzah, hacía la compra, cocinaba, y también era pastelero. Mrabet trabajó desde muy temprana edad como cocinero y camarero en la casa de un americano. Sus primeras publicaciones aparecieron en revistas, posteriormente aparecerán reunidas en un libro titulado *M'Hashish* en 1969, seguido de otro libro titulado *Amor por un puñado de pelos* en 1967, *Harmless poisons* (1976), *The big mirror* (1977), *Look and Move on* (1976), sobre el cual Henry Miller mostró una gran admiración señalando a Mrabet como uno de los escritores más importantes de la época (Jadir, 1993), *The beach cafe and the voice* (1976), *Marriage with paper* (1986), *Chocolate and Cream and dollar* (1992).

Los mundos de Mrabet

En el caso de Mohamed Mrabet se imprime el yo del narrador, y se aleja del carácter colectivo. "Abdeslam soy yo. No voy a esconderme a estas alturas. No me da vergüenza" (Ligero, 9-01-2020) confiesa el cuentacuentos cuando le preguntan por el protagonista de su novela. En las *Stories de Tánger* (2009) de los quince cuentos que conforman el libro, solo tres son ficticios (*La belle du Charf*, *Mr. Moody,* y *Davida et la Sirène*), mientras la mayoría (como *Chergui*, *Lala Cola*, *Harold*, *Sir Captain*, *Jack*, *Robinson*, *El Shah*, o *Bachir*) se construye de retazos de vida del propio Mrabet donde se erige como protagonista en la *Djellaba de mille couleurs* [Chilaba de mil colores] que recrea al Mrabet pescador que se encuentra con un escritor europeo adormecido en la playa sufriendo de una crisis de creación, el escritor al reconocerlo le pregunta si es Mrabet, el escritor, a lo que contesta que él no es nadie, "yo no sé quién soy" es una frase muy repetida en sus entrevistas. Mrabet intercambia su chilaba mágica con el europeo por su chaqueta, pero después sospecha que él pueda entender la chilaba de mil colores. Estos choques culturales son una constante en sus narraciones.

En *La máscara* Mrabet recibe una vieja máscara de su amigo, vendedor en el mercado de Casabarata, para venderla a alguno de los extranjeros que conoce, pero después de probarla en la noche, podía ver más allá de las paredes de las viviendas: intimidades, violencia, miseria, enfermedad, los secretos más oscuros, decidió echarla porque no quería que ningún extranjero viera en el interior de "nosotros", es decir, de la sociedad marroquí.

En Mrabet el narrador es un alter ego, es el mismo autor quien toma protagonismo y muchas veces toma hechos de su vida cotidiana y les aporta componentes insólitos, míticos, legendarios, exóticos propios de los cuentos de hadas. Sus personajes son extranjeros, sobre todo norteamericanos. Y otros que forman parte de sus círculos cercanos, vecinos del barrio, familiares o conocidos.

Son muchos los artículos que estudian la relación literaria entre Mohamed Mrabet y Paul Bowles. La mayoría de ellos se enfoca en los estudios culturales y poscoloniales. Como el artículo de Chandarlapaty (2007) que detalla la inclusión de temas poscoloniales, confrontaciones y conflictos modernos/tradicionales en los cuentos traducidos de Mohammed Mrabet. Se resalta asimismo la importancia de la tradición prealfabetizada a la hora de producir significado para los marroquíes pobres. El autor refuta las afirmaciones de que Mrabet representa una firma colonialista de las vidas expatriadas de escritores estadounidenses como Paul Bowles. El tema del aprendizaje de la cultura marroquí también es importante, ya que tiende a demostrar aprecio y preservación en un contexto moderno, prácticas narrativas y teosóficas tradicionales, artes y modos de ideación; y la referencia a muchas de las entrevistas a Bowles donde discute el fenómeno de la epistemología marroquí. La inclusión de historias que expresan la división tradicional/moderna en la vida cultural marroquí y cómo el razonamiento tradicional, práctico e inventivo derivado de fumar kif, es decir, la sabiduría kif puede producir significado y resolución para los marroquíes. Y sitúa a Mrabet entre sus homólogos poscoloniales/minoritarios, argumentando que sus historias anticipan opiniones, conversaciones y temas poscoloniales (Chandarlapaty, 2007).

Por otra parte, Lira enfatiza la singularidad del hecho de que en el estudio de la traducción de textos novedosos la traducción asume una función importante como medio para definir la escritura literaria. Lira rastrea el contexto en el que surge esta transposición lingüística, utilizando como referencia fundamental la interculturalidad dialógica involucrada en este proceso, enfatizando la relevancia del papel del traductor, que en este caso es el escritor estadounidense Paul Bowles.

El mundo narrativo de Mrabet se encierra en varios elementos, se puede considerar el escritor y el cronista de la ciudad, sus historias llegan hasta la periferia y los alrededores de Tánger; algunos de sus trabajos registran la presencia de la comunidad extranjera, su conducta y sus pensamientos. Presenta el mismo espacio que ha narrado Bowles en sus cuentos, con la diferencia esencial de que el espacio tangerino se presenta a través de una mirada propiamente marroquí (Lira, 2013: 12-13).

No obstante, sería un error considerar los trabajos de Mrabet complementarios a los de Bowles en la presentación de la imagen de Tánger, porque el origen de las narraciones es Mrabet y no Bowles. Para Jadir (1993), Mrabet influenció mucho en Bowles, en su manera de narrar, y en sus creaciones de espacios, personajes y temas. En su estilo propio de la narrativa oral, donde fácilmente se puede percibir a Bowles más cuentacuentos que escritor de cuentos, algo que Bowles no niega. Algunos de los trabajos de Mrabet reflejan el eterno conflicto de civilizaciones entre marroquíes y extranjeros en su descripción de las diferencias entre el pensamiento de los extranjeros y el de los marroquíes. Sus trabajos reflejan el punto de vista marroquí popular que ve al extranjero desde la religión. El extranjero en Mrabet es casi siempre el *Nasrani* [el cristiano] como afirmación de la dimensión religiosa por contraste al musulmán.

La experiencia de contar cuentos grabándolos para su posterior recopilación por parte de Bowles hará en Mrabet un efecto de entrenamiento, puesto que será más productivo en sus creaciones, simples y profundas al mismo tiempo, alcanzando una profesionalidad sin igual entre los contadores de historias e incluso entre escritores marroquíes, ya que en el lapso de menos de una semana hasta dos meses como máximo podía dar por terminado un trabajo (Bahraoui, 1993: 266).

Características literarias de Mrabet

Mientras en el diario personal aparecen pensamientos, reflexiones y hechos, en los cuentos de Mrabet solo están los hechos en donde interviene, como protagonista de la historia o como personaje secundario partícipe en la trama. Evidentemente, no podemos calificar estas historias de diario porque no hay un orden cronológico, sin embargo, la impronta testimonial del Tánger internacional, de su comunidad extranjera (europeos y norteamericanos) es bastante evidente desde la misma identidad entre el autor, narrador y el

protagonista principal, ingredientes que se adicionan al elemento de la oralidad propia de la literatura popular: el cuentacuentos niega su autoría y admite que él es un transmisor.

En referencia a *El gran espejo,* la autora del blog *Literáfricas* interpreta la novela no solo como una historia demoníaca, sino que atribuye lo malvado a la opresión de la joven protagonista (Rachida) que antes de casarse no interviene en los pasos anteriores a las nupcias (SFQU, 7-08-2021). En estas líneas, la historia simboliza los fundamentos del matrimonio, el espejo es "frontera entre abismos significativamente parecidos y, a la vez, distintos (El Morabet, 21-12-2020). En primer lugar, el espejo desdibuja a Rachida, delante de él, la mujer se siente liberada, desnuda, incluso desposeída de su conciencia. La interpretación de El Morabet contextualiza la historia en su época, en los años sesenta, cuando todavía en Tánger no todas las mujeres decidían sobre su matrimonio. A nuestro parecer la protagonista sufre de algún tipo de trastorno que se agudiza cuando se va del hogar paterno a su nueva casa. El espejo acrecienta el problema mental de Rachida y la única interpretación que se le da no es su locura sino su encantamiento, ya que en la cultura marroquí mirarse mucho al espejo nos vuelve dementes. En la novela, tanto el marido como la madre de la bella joven son los que se encargan de disimular su "enfermedad" ante los vecinos de la medina; frente a los asesinatos cometidos por la chica intentan disimularlo para no levantar sospechas, ya que se considera una vergüenza y un escándalo.

En el gran espejo el complejo de Licea, también llamado venustrofobia es el que cambia la conducta del marido de la bella Rachida, quien se retira en la cabaña del campo donde trabaja, y divaga solo de la compañía de su dosis de hachís dejándolo en su mundo de espejos para contemplarse vestida de todos los caftanes que él le regala. Ella también sufre del complejo de Stendhal y acaba suicidándose en obediencia a las fuerzas demoníacas del gran espejo de su salón. El espejo es el gran protagonista de esta novela, refleja el lado oscuro de lo que somos, así como la maldad y la locura de Rachida, y la enfermedad de Ali representan aquella irrealidad en que nos cuesta creer y que sin embargo vive con nosotros. Los mundos contradictorios del autor conviven en plena naturalidad y aparecen cuando menos los esperan sus personajes. Como observa Valenzuela "lo real y lo irreal son tan intercambiables para Mrabet como la persona y el espejo mágico en el que se contempla." (Valenzuela, 18-12-2020). Esta transición permanece constante en los mundos narrativos de Mrabet, ya que en su autobiografía aparecen hechos imaginarios y su novela hechos verdaderos.

El limón

La primera versión apareció en inglés *The lemon* en 1969 su novela autobiográfica que narra muchos sucesos de su vida. Abdeslam, de 12 años, abandona su familia por el maltrato de su padre quien lo obliga a estudiar en una escuela francesa, mientras él prefiere una escuela coránica. Decide salir a la calle y vivir con Bachir, un amigo de su padre. En la medina, el antro de este hombre soltero, Abdeslam va descubriendo el mundo de los adultos, personajes alcohólicos, prostitutos y prostitutas, hosomosexuales, de quienes aprende y la vez se enfrenta dándoles consejos, evitándoles, escapando de ellos y al final decide vengarse del hombre que lo humilla siempre delante de sus amigos. El único consuelo que encuentra es Mojtar, propietario del café donde trabaja de camarero. Sorprende en la novela de Mrabet que sea una novela precisamente, dado que los cuentacuentos se adhieren a la estructura utilizada en su relato, la brevedad de la historia, los elementos de sorpresa, el clímax y un desenlace.

Mrabet nunca ha declarado que su novela sea autobiográfica, pero la lectura de su autobiografía *Mira y corre, mi vida contada a Paul Bowles* deja en evidencia la exactitud de los hechos, como la violencia paterna, el maltrato en la escuela por parte del profesor francés, y la vida compartida con un hombre al salir del hogar a la edad de doce años. De ahí la necesidad de irrumpir su yo como autor en la novela, sus vivencias, pensamientos, sus torturas y miedos. Como cuentacuentos analfabeto permanece ajeno al conocimiento de autoficciones como muchos escritores. Esto sitúa a Mrabet en un lugar privilegiado de la literatura popular marroquí, ya que no sigue al pie de la letra la tradición y la desvía al terreno de la ficción de una forma espontánea, diferente e insólita, que no permite clasificarla en esa categoría. La irrupción del yo en su narrativa se debe a una búsqueda continua de sí mismo.

Aunque en esta novela aparece el niño que fuma kif para olvidar y ver el mundo de otro modo, no aparecen las ensoñaciones propias de los relatos tan característicos de la literatura popular marroquí como en *El gran espejo* (1977-2020) o las *Stories de Tánger* (2009) donde no solo sabemos que los personajes de Mrabet fuman kif, y por ello se entregan al destino inexorable y las fuerzas oscuras, y a su mundo propio, que es el mismo mundo del Mrabet cuentacuentos, el mundo del kif en el que se percibe la realidad según las proyecciones de la propia esencia de cada persona. Para Lira, el cannabis reestructura automáticamente los elementos del universo físico para adaptarse a las necesidades del

individuo. Estas variaciones distorsionadas a menudo no interesan a nadie más allá del momento en que el sujeto las experimenta. Mrabet como fumador veterano peregrina en transición a la otra vida con el propósito de consultar la profecía: en sus relatos siempre anticipa que algo malo va a ocurrir.

Conclusión

La literatura oral de Mrabet estuvo influenciada por las convenciones narrativas orales. Los orígenes de sus historias vienen de lo oído en cafés, de lo soñado, invenciones durante los momentos de grabaciones y otras historias reales que le sucedieron. Lo que marca la gran diferencia de la literatura popular del norte de Marruecos. Su creación de cuentos es una mezcla prodigiosa de lo tradicional, religioso, esotérico, y maravilloso de la vida marroquí en su profundidad. La narración oral en este autor toma un sello singular que no lo puede encasillar en el gremio de los cuentacuentos marroquíes. Mrabet va más allá de la tradición ya que no es el simple recitador de historias, además de ese dominio es un verdadero artista del cuento oral norteafricano.

Bibliografía

Bahraoui, H. (1993). "Madjal lisardi ashafauí bil-Maghrib", *Áfáq*. *Mayalat It-tihád Kutáb Al-Maghrib*, 3/2- (53-54), 259-270.

Barce, S., (12-11-2020). *El gran espejo [The big mirror], una novela de Mohamed Mrabet.* Sergio Barce blog:

https://sergiobarce.blog/2020/11/12/el-gran-espejo-the-big-mirror-una-novela-de-mohamed-mrabet/#comments

Chandarlapaty, R. (2007). "In Defense of Tradition: Mohammed Mrabet's Postcolonial Leanings and the Confrontation of "Kif Wisdom" with Modernity". *Storytelling, Self, Society: An Interdisciplinary Journal of Storytelling Studies*, 3(1), 32-50.

Chattah, A., (2017). "Tasríd adát bayna riuaya ua síra rriuá-iya, almaráyeâ ua al-mutakhayyal", En *Álam al-Fikr*, Kuwait: Ed Majliss Uataní li-zzaqafa-ua-lfunún ua aládáb, yanyer-mars, nº 171.

Dawood, I. Mohammed., (1989). "Mrabet and the Significance of His Work". *International Fiction Review*, 30, p. 40.

Farré, A. A., (2006). "Autobiografía y autoficción". *Garoza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, (6), 1.

Jadir, A. (1993). "Hayatu ráuin, Hiuárun maâa Mohammed Mrabet", *Áfáq, Mayalat It-tihád Kutáb Al-Maghrib*, 3/2- (53-54), 323-337.

Ligero, M. (09-01-2020). "Mohamed Mrabet, un rebelde en la ciudad mágica". *La marea*, https://www.lamarea.com/2020/01/09/mohamed-mrabet-un-rebelde-en-la-ciudad-magica/

Lira, J. A. D. M., (2013). "A tradução como meio da escritura literária: a obra de Mohammed Mrabet traduzida por Paul Bowles". *Revista Escrita*, 2013(17).

Mrteh, A. (11-11-2022). "El gran espejo de Mohammed Mrabet". *El zoco del escriba*. https://elzocodelescriba.com/2022/11/11/el-gran-espejo-de-mohamed-mrabet/

El Morabet, M., (21-12-2020). "La belleza no salvará a Marruecos". En *Zenda*, https://www.zendalibros.com/la-belleza-no-salvara-a-marruecos/.

Mrabet, M., (1991). *Mira y corre. Mi autobiografía contada a Paul Bowles*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Mrabet, M. y Hamelin, S. P., (2009). *Stories de Tanger. Stories of Tangier*, Casablanca, Editions du Sirocco.

Mrabet, M. (2019). *El limón*, Barcelona, Cabaret Voltaire.

_____ (2020). *El gran espejo*, Barcelona, Cabaret Voltaire.

Ouadiji, R., (2017). "Al-Adab As-Shaâbí, Al-Mafhúm ua Al-Anuáâ, Al Arabi, Tárij ua Turáz ua Shajsiyát". *Al âdad* 706.

SFQU. (7 de agosto de 2021). El Mrabet más turbador nos lleva más allá del espejo. Literáfricas, simplemente literatura. En:

https://folkculturebh.org/ar/index.php?issue=30&page=article&id=561

Patteson, R. F. (1992). "Paul Bowles/Mohammed Mrabet: Translation, Transformation, and Transcultural Discourse". *Journal of Narrative Theory*, 22(3), 180.

Valenzuela, J. (18-12-2020). "La enfermedad de la belleza". *Infolibre*. https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/enfermedad-belleza_1_1191436.html

Lo popular y lo espiritual en la narrativa de Ahmed Séfrioui

ACHARKI, Zoubair / Universidad Abdelmalek Essaadi (Marruecos) - z.acharki@uae.ac.ma

› *Palabras claves: Ahmed Séfrioui; tradición oral; cuentos popular; espirituralidad.*

Resumen

Ahmed Séfrioui forma parte de una corriente de escritores marroquíes que, tras la independencia, optaron por utilizar la lengua de los colonizadores como medio de expresión mientras exploraban su propia identidad cultural. Emprendieron un ambicioso proyecto literario que consistía en descolonizar la cultura marroquí y emanciparla de las influencias extranjeras. Además de renovar las técnicas narrativas y la temática, se esforzaron por recuperar la rica herencia cultural popular en un intento de forjar una identidad nacional auténtica.

El presente trabajo analiza la representación de lo popular en dos obras de Ahmed Séfrioui : *La boîte à merveilles* y *Le Chapelet d'ambre*. El objetivo principal es reflexionar sobre cómo este escritor integra elementos populares para enriquecer la experiencia literaria y ofrecer una visión profunda de la sociedad marroquí.

Se analiza inicialmente el papel de la tradición oral presente en *La boîte à merveilles,* explorando cómo los cuentos populares contribuyen a la creación de un trasfondo cultural y emocional que añade profundidad a la trama. Posteriormente, se indaga en la dimensión espiritual presente en *Le Chapelet d'ambre* para comprender cómo este aspecto influye en la percepción de la sociedad marroquí que se retrata en la obra.

Introducción

Tras la independencia, los escritores marroquíes buscaron descolonizar su cultura y emanciparla de las influencias extranjeras que habían marcado su desarrollo desde la ocupación colonial (1912-1956), y adoptaron el árabe clásico como medio de expresión oficial. La arabización buscaba fortalecer la identidad nacional, pero enfrentaba desafíos como el analfabetismo (el árabe clásico no era el idioma cotidiano del marroquí acostumbrado al árabe dialectal) y la adaptación de este idioma para transmitir las

tradiciones populares arraigadas en el lenguaje hablado. Mientras tanto, el francés se estableció como el idioma de la educación científica, asociado con la modernidad.

En este contexto, los escritores marroquíes de habla francesa enfrentaban el dilema de utilizar el francés como medio de expresión buscando distanciarse de los valores coloniales, mientras exploraban su propia identidad cultural. Su elección del francés como lengua de escritura no solo se debió a la marginación que experimentó el árabe sino también al hecho de que la mayoría de ellos dominaba el francés y podía expresarse libremente en él. Además, al ser el idioma del colonizador, les permitía establecer diálogos y expresar sus propias ideas y desacuerdos (Heller-Goldenberg, 1989, 61-62).

Dentro de este grupo, destaca Ahmed Séfrioui, considerado como el primer escritor marroquí en inaugurar la literatura marroquí de expresión francesa con su obra *Le Chapelet d'ambre (1949)* [*El Rosario de ámbar*], un libro de cuentos galardonado con el Premio Literario de Marruecos (Bouissef Rekab, 2013, 66). En 1954, publica su famosa novela *La boîte à merveilles* [*La caja de las maravillas*], galardonada con el mismo premio. Esta novela abrirá el camino para otros escritores que eligieron el francés como medio de expresión en sus obras.

Séfrioui integra elementos de la cultura popular ofreciendo una visión auténtica desde la identidad marroquí y los ambientes tradicionales, pero sin caer en el exotismo romántico. Además, sus relatos incorporan la riqueza de la cultura oral que se convierte en el elemento fundamental que moldea la trama de sus obras (Kilito, 1998: 14). Tanto *La boîte à merveilles* como *Le Chapelet d'ambre* están impregnadas de elementos folclóricos que reflejan la rica herencia de la cultura popular y ofrecen una visión profunda de la sociedad tradicional marroquí. Séfrioui logra envolver al lector a partir de tramas cautivadores que sumergen al lector en los paisajes y las tradiciones de un Marruecos lleno de misterio, encanto y fascinación.

El protagonista de la primera obra es un niño que posee una caja llena de objetos ordinarios, pero que para él adquieren un significado mágico. Cada uno de estos elementos, desde una simple piedra hasta un alfiler, encierra para el joven protagonista un universo de sueños y fantasías. A través de ellos, nos sumergimos en la mente y el corazón de un niño solitario que encuentra consuelo en su mundo interior, lejos de la realidad de su entorno.

La segunda obra es un conjunto de catorce relatos breves ambientados en la antigua ciudad de Fez e inspirados en cuentos y leyendas populares. Lo interesante de estas historias,

además de la recreación de los ambientes tradicionales, es cómo los elementos narrativos van construyendo la experiencia mística de los protagonistas llevándolos a la búsqueda de la perfección moral. Séfrioui no se limita a una mera recreación mimética de los ambientes y personajes, sino que los elementos utilizados en la composición de cada relato resultan ser la proyección de un entramado ideológico que otorga a toda la obra una coloración propia: la del sufismo (Medrano Porras, 2008: 106).

El presente trabajo tiene como propósito reflexionar sobre el modo en que Séfrioui incorpora elementos populares en su narrativa para enriquecer la experiencia literaria y ofrecer una visión profunda de la sociedad marroquí tradicional. En primer lugar, se analiza el papel de la tradición oral presente en *La boîte a merveilles,* explorando cómo los cuentos populares contribuyen a crear un trasfondo cultural y emocional que enriquece la trama. Posteriormente, se analiza el tema de la espiritualidad en *Le Chapelet d'ambre* para comprender cómo este aspecto influye en la percepción de la sociedad marroquí retratada en la obra.

La tradición oral en *La boîte à merveilles*

La novela está ambientada en la sociedad de la antigua ciudad de Fez vista desde la perspectiva de un niño de seis años. El narrador-protagonista, de familia humilde, que vive con sus padres en una casa propiedad de una hechicera, nos va describiendo su entorno. Este entorno le causa un malestar interior que lo lleva a refugiarse en su caja mágica, la cual, gracias al poder de la imaginación, se convierte en un universo fantástico. Asistimos a un proceso de formación de la identidad del niño en función de su interacción con el mundo real y el mundo onírico. En este proceso, varios serán los factores que contribuirán al crecimiento de su conciencia infantil y moldearán su percepción del mundo, entre los cuales destacan los cuentos que le van contando los diferentes personajes que asumen el papel de cuentistas en este relato: primero, sus padres, luego, Rahma, la vecina y Abdellah, el comerciante.

Así ocurre, por ejemplo, cuando al protagonista se pone triste al ver que el cortejo fúnebre de una persona pobre no le acompaña la multitud que suele estar en los funerales de quienes tienen más recursos. Entonces, su padre, para consolarlo, le cuenta la historia de un comerciante piadoso que solía acompañar los cortejos fúnebres hasta el cementerio. En la historia se narra cómo este hombre se dispuso a unirse a los dos enterradores que llevaban el

cadáver de un mendigo sin acompañantes, pero luego decidió no hacerlo. Los otros comerciantes lo criticaron pensando que solo acompañaba a los ricos, pero él les explicó después que había visto a ángeles detrás de la camilla del mendigo y por eso no se atrevió a mezclarse con ellos.

De este modo, el cuento sirve como un medio a través del cual el niño aprende a ver el mundo con ojos más comprensivos. La historia no solo aborda la compasión hacia los menos afortunados, sino que también introduce la idea de lo divino en la vida cotidiana. Este elemento esencial proporciona al niño una nueva perspectiva sobre la muerte y la espiritualidad, transformando así su visión del mundo. Además, la historia muestra cómo las percepciones pueden cambiar mediante la narración. El niño que al principio estaba triste, experimenta una transformación emocional al imaginar la presencia de ángeles acompañando al mendigo en su viaje final. Esto muestra el poder transformador de las historias, revelando cómo la imaginación puede brindar consuelo y significado en momentos difíciles.

En cuanto a las historias de la madre, el narrador destaca la riqueza de las descripciones y la importancia de los detalles previos al evento principal. Así ocurre, por ejemplo, cuando la madre quiere comunicarle a su esposo la noticia del nacimiento del sobrino de la vecina. Primero, empieza relatando los eventos y pormenores que precedieron este acontecimiento, a saber: la lucha y el esfuerzo de los padres por concebir a su bebé, enfrentando problemas de esterilidad que les llevó a buscar ayuda de santos y curanderos. La referencia a estos elementos así como la promesa de la pareja al santo, añaden capas de significado y ritualismo a la historia, creando un trasfondo cultural y espiritual a la narración. El discurso de la madre, que ocupa más de una página, va revelando otros detalles sobre la ceremonia de bautizo, tales como la descripción de un regalo, el vestido de la hija de la vecina, las calles que recorrió hasta llegar al lugar del evento, etc.

Este énfasis en los detalles refleja la maestría del arte de la palabra oral, en el que cada detalle contribuye a la creación de una imagen completa y envolvente. Es por ello que en el momento en que el padre interrumpe a la madre mientras está relatando la historia, ella defiende la necesidad de estos detalles y la riqueza que aportan a la narración. Su indignación sugiere que la importancia de estos elementos no reside solo en el evento principal, sino en el tejido mismo de la historia. Es como si los detalles fueran los matices que dan vida y autenticidad a la trama, permitiendo que el oyente se sumerja en la experiencia narrada.

El protagonista manifiesta su admiración por las habilidades narrativas de su madre. Este reconocimiento subraya la importancia de la tradición oral como un legado cultural, la riqueza de los detalles y el arte de la narración en la creación y transmisión de experiencias significativas. Asimismo, se hace mención al personaje de Rahma como una hábil narradora, lo cual refuerza la importancia de la tradición oral en la comunidad, donde las personas son valoradas por su capacidad para "pintar" con palabras los eventos más insignificantes, otorgándoles un atractivo especial y un toque de autenticidad.

La espiritualidad en *Le Chapelet d'ambre*

La presencia recurrente de temas espirituales en la narrativa de Séfrioui evidencia la profunda conexión entre la religión y la vida cotidiana en la sociedad tradicional. A través de su exploración de la dimensión religiosa, se revela cómo la influencia de lo sagrado moldea las acciones de sus personajes, sus creencias y relaciones interpersonales, llevándolos a sumergirse en la búsqueda de la esencia espiritual y la conexión con lo divino. La tradición musulmana le ha dado a esta experiencia espiritual el nombre de sufismo, pero aquí se trata de otro sufismo, el de la gente común, de los pobres, de aquellos que conocen a Dios de manera intuitiva (Crampon, 1993: 31).

En *Le Chapelet d'ambre,* se explora la vida de personajes inmersos en un entorno marcado por la tradición y la religión, donde la espiritualidad desempeña un papel central en sus vidas. Los personajes establecen una conexión profunda con sus creencias religiosas y espirituales encontrando consuelo en el amor de Dios, cuya presencia impregna cada relato de manera palpable.

Los relatos funcionan como parábolas que abordan diversos aspectos de la fe musulmana y establecen normas de comportamiento para acercarse a Dios. El autor advierte contra la vanidad, la fugacidad de los bienes terrenales, la pérdida del pudor y las tentaciones que impiden el recogimiento que conduce a la virtud (Medrano Porras, 2008: 107). Así, en uno de esos cuentos titulado *Oncle Hammad, marchand de soie*, el autor menciona una forma de oración propia de los místicos: el *dikr* (la mención del nombre de Dios), que consiste en la repetición continua del nombre divino reducido a un simple pronombre "*houwa*" [Él] -haciendo referencia a Dios-. En uno de los relatos que forman esta obra, se evoca una sesión de esta práctica comunitaria (Séfrioui, 1964, 37).

El protagonista de este relato, Hammad, es un comerciante de seda que tenía la costumbre de realizar este tipo de meditación mientras trabajaba. Este artesano aparece caracterizado esencialmente por su mutismo concentrado en la invocación divina en un estado de recogimiento. Su silencio atrae la atención del hijo de su vecino, Mejber, que tiene una tienda justo enfrente de la suya. Un día, el viejo Mejber, irritado por la cháchara de su hijo con los clientes, decide contarle la historia de Hammad revelándole una profunda lección sobre la importancia de la introspección y el silencio como camino hacia el conocimiento de Dios.

A lo largo del relato, seguimos los esfuerzos dolorosos del anciano incapaz de encontrar paz en la oración ritual a causa de los ruidos y los gritos del mundo exterior que lo arrancan de su esfuerzo de concentración. La situación cambia cuando Hammad comprende que debe incorporar a su oración las alegrías y las penas de todo lo que le rodea (Séfrioui, 1964, 64). Será la práctica espiritual la que devuelva el orden al caos originado y permita el acceso a un conocimiento espiritual (Riegert, 1991, 133).

Hammad representa un modo de vida tradicional de la sociedad marroquí. Una persona que hace de cada jornada una práctica ascética, fruto de una visión religiosa de la existencia. En los demás cuentos, encontramos otros personajes representativos de la Fez tradicional, que se cargan de resonancias místicas : alfareros, curtidores, peregrinos y cuentacuentos. Asimismo, aparecen objetos que evocan un sentido espiritual: la jarra de barro (humildad) ; la espada (lucha interior); la puerta cerrada (paso a la eternidad); el agua (Paraíso); y, sobre todo, el rosario de ámbar, talismán que conduce a la verdadera sabiduría. De todos los elementos mencionados, dos son particularmente interesantes: el rosario y el personaje del cuentista, los cuales aparecen en el relato que da nombre al conjunto (Medrano Porras, 2008: 107).

En este relato, el rosario tiene una profunda connotación religiosa y simboliza la influencia mística del personaje. A través de sus cuentas, el rosario se convierte en un medio que conecta al protagonista con lo divino. Cada cuenta del rosario representa una plegaria, un momento de recogimiento y conexión con lo sagrado. La repetición de estas plegarias refleja la devoción y la profundidad espiritual del personaje, así como su búsqueda constante de significados en un mundo complejo y tumultuoso. Además, el rosario no solo funciona como un objeto religioso, sino como una poderosa representación de la influencia mística y

espiritual del personaje dentro de la trama cuya caracterización va adquiriendo profundidad a medida que avanza el relato.

El protagonista de este cuento es un aspirante a cuentista que va aprendiendo de su maestro el arte de la narración. Este personaje se encuentra con un misterioso desconocido que le entrega en la penumbra de una mezquita un rosario que desempeñará un papel fundamental en su proceso de aprendizaje como cuentista. El rosario se convierte, por tanto, en su guía y en el punto de partida de una existencia renovada que posteriormente será configurada a través de las palabras (Séfrioui, 1964: 138-145). La reflexión del narrador sobre el poder de la palabra le permite establecer una comparación entre el proceso de mejora interior, característico de la religión, y la creación literaria, vista como un camino hacia la verdad y la belleza. Ambos procesos están intrínsecamente ligados a la capacidad de comunicación y la búsqueda del significado y comprensión de la vida (Medrano Porras, 2008: 108).

Así, del mismo modo en que las palabras pueden inspirar y motivar al individuo, el proceso de mejora interior impulsa el crecimiento personal y espiritual, y la búsqueda de la verdad interior. En definitiva, tanto la creación literaria como el proceso de mejora interior reflejan la capacidad humana para trascender los límites y alcanzar un mayor nivel de realización y autenticidad en la vida.

Conclusión

Es evidente que la narrativa de Séfrioui, caracterizada por un marcado trasfondo de cultura popular, supera el costumbrismo folclórico por la profundidad en el tratamiento de temas como la introspección, la búsqueda de la perfección moral y la conexión con lo divino. Al explorar algunos ejemplos específicos de la presencia de esta cultura popular, se revela la maestría con la que Séfrioui fusiona la antigua sabiduría del folclore con sus propias creaciones literarias.

En *La boîte à merveilles*, la elección del autor de destacar la magia intrínseca en objetos ordinarios refleja su habilidad para explorar la riqueza de lo cotidiano desde una perspectiva original. La obra es una exploración profunda de la infancia, la imaginación y la formación de la identidad en el contexto de una sociedad tradicional. Además, la integración de los cuentos

populares dota la narración de una profundidad cultural y emocional única, enriqueciendo la trama con elementos auténticos y evocadores de la tradición marroquí.

A través de *Le Chapelet d'ambre*, el autor reflexiona sobre la espiritualidad y la conexión con lo divino en la vida diaria, enriqueciendo la experiencia literaria al explorar las profundidades de la condición humana en relación con lo sagrado. Esta obra va más allá de una mera decodificación de un texto; con frecuencia, se transforma en una inmersión en la experiencia espiritual a través de la literatura, invitando al lector a reflexionar sobre su propia espiritualidad y su relación con el mundo que le rodea. En este sentido, la obra se convierte en una herramienta poderosa para la contemplación y la introspección, ofreciendo una ventana a la riqueza espiritual de la cultura marroquí y a la universalidad de la experiencia humana.

Bibliografía

Bouissef Rekab, M. (2013). *Literatura marroquí sobre el protectorado: Relación entre la colonia y los autóctonos*. En: https://e-revistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/view/1935

Crampon, F. (1993). La tradition mystique dans l'œuvre d'Ahmed Sefrioui. *Langues et Littératures*, 11, 31-38.

Fernández Parrilla, G. (2008). La formación del canon literario. Literatura e Historia de la Literatura en Marruecos. En: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3206158

Heller-Goldenberg, L. (1989). *La littérature francophone au Maroc. L'acculturation*. En: https://www.readcube.com/articles/10.3406%2Fcamed.1989.1770

Kilito, A. (1993). Séfrioui, le magicien. *Langues et littératures*, 11, 13-16.

Miskowiec, N. (2016). *Nationalisme et littérature francophone au maroc: genèse d'une littérature indépendante. En: https://repository.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1092&context=gradschool_dissertations*

Porras Medrano, A. (2008). *Le Chapelet d'ambre de Ahmed Séfrioui: la escritura como ascesis*. En: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2738721

Riegert, G. (1991). Battements du cœur des choses, pour une relecture de Séfrioui. *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, 17. La perception critique du texte maghrébin de langue française, 128-133. En : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1991_num_17_1_1104

Séfrioui, A. (1964) : *Le Chapelet d'ambre*. Paris, Le Seuil.

_____ (1954) : *La boîte à merveilles*. Paris, Le Seuil.

SECCIÓN IV

«TRAMAS DE LA VIOLENCIA»

A fabulação da negritude nos retalhos poéticos de Janaina Bezerra

SILVA, Assunção de Maria / UESPI – assuncaomaria@cchl.uespi.br

› *Palavras-chave: Poema; Mulher; Violência; Africanidade.*

Resumo

Janaina Bezerra, jovem brasileira, negra, periférica, estudante da Universidade Federal do Piauí, teve sua vida ceifada pelo feminicídio no interior do campus da Universidade, numa noite de calourada do curso o qual estudava. O feminicídio tem sido um dos tipos de violência avassaladores que interrompe a vida das mulheres, por motivo e consequência do desequilibrio e desigualdades das relações de poder na sociedade contemporânea, firmada no patriarcalismo e no capitalismo desenfreado em níveis: históricos, sociais e culturais. Este artigo surge por dois propósitos: homenagear uma das nossas irmãs jovens e evidenciar a potencialidade poética que ela construía como a poetisa que se tornaria caso sua vida não tivesse sido rompida. Nesse sentido, pretendo identificar, em um percurso breve, como Janaina Bezerra expressa sua visão poética como mulher negra e sua base de criação firmada pela via da africanidade. Para isso, evidencio os signos e símbolos da cosmovisão africana em seus poemas. Por fim, concluo que os poemas de Janaina Bezerra expressam os sentidos, os gritos, os anseios e as vivacidades da mulher jovem negra que tinha esperança de dias melhores no seu viver.

Introdução

Negamos o lugar de cativeiro.
Refutamos subjugações e dispositivos de controle sobre os corpos negros.
A história será feita e contada a partir de nós e de nossas vozes.

No Brasil do século XXI, ainda vigora o imaginário e práticas perversas de exclusão da pessoa negra nos espaços de decisão e de poder. O racismo e suas formas correlatas se sustentam na formação da estrutura social e na manutenção de privilégios e de relações excludentes. As imagens repulsivas e estereotipadas da pessoa negra persistem como

mecanismo de manutenção do racismo que atua diariamente para a eliminação dos negros nos espaços de reconhecimento e de atuação positiva de si no mundo.

Como mulheres negras, nossos corpos são aqueles que, ao tempo que move a sanha do capital e do trabalho, são vilipendiados historicamente por violência de todo tido: assédios, estupros, trabalhos forçados e impedidos de usufruir dos benefícios sociais, porque marcadas pela cor, fator de discriminação, pela "marca" que representa. Havemos de concordar com a psicanalítica brasileira Isildinha Baptista Nogueira, quando assevera que os corpos negros foram "libertos do cativeiro, mas jamais libertos da condição de escravizados de um estigma", uma vez que "têm sofrido toda sorte de discriminação, que tem como base a ideia de serem negros, seres inferiores, portanto, não merecedores de possiblidades sociais iguais." (Nogueira 2021, p. 33).

O racismo por aqui implantado nas entranhas das relações (des)humanas readquire a todo instante sutilezas para fazer valer a destruição das subjetividades negras. Provavelmente não haja fato trágico maior do que a demolição da autoestima, a argamassa de impedimento de desejos e sonhos de se erguer, de ser. O indivíduo marcado por essas rasuras e sujeição é o resultado de uma demanda secular dos mecanismos de controle em vista à perpetuação da ideologia da branquitude, reconfigurada incessantemente no turbilhão dominante do sistema capitalista, heteropatriarcal, homofóbico e misógino.

O repertório das representações ideológicas que nos abate funciona na espessura do definhamento cujo efeito é solapar o processo de construção das identidades negras. E aí entra a urgência da reapropriação de ações de defesa e operações de cura para destituir o processo de objetificação e acionar a ação subversiva e insurgente. Por isso, não vigora só o desejo, mas a atitude de desbravar as cercas da imobilidade; não vigora apenas o sonho, mas o ato de estar no mundo com os gritos de sujeito/as que se autodenominam, autodefinem-se e estraçalham as máscaras impositivas introjetadas nos rostos negros.

Daí advém a necessária passagem da condição de objeto no processo para tornar-se sujeito/a negro/a. Traduzindo na dimensão de uma apropriação de si, em contínuo esforço para o que já evocamos: autodefinição e autodeterminação. Muitas vezes a desapropriação de si é contínuo e enorme fardo, às vezes intransponível, doentio, extenuante, demarcado pela exasperação dos sentidos na pele e da palavra. A reapropriação se dá na travessia, no braço erguido, na "luta constante" como nos ensina Angela Davis, ou no exercício da arte, no mergulho poético, na elasticidade de tomar a palavra como portadora de uma autocura ou

como uma plataforma discursiva e resoluta do ser atravessado pelas angústias e impossibilidades cravadas na labuta diária.

Da arte da palavra transcorre ampliado o ato de vislumbrar e construir outro mundo possível detentor de novas percepções de existência. É desse processo de existir e resistir, por onde clama a liberdade e a igualdade, que se impõe a consciência de tornar-se negro/a. Isso converge para o que Janaina Bezerra sentencia em um texto de opinião no jornal Calandragem, do laboratório do Curso de Jornalismo da UFPI, escrito em fevereiro de 2023 e depois reproduzido pelo Jornal O estado do Piaui, em março de 2024, quando, ao tratar sobre a literatura afro-brasileira como expressão de "conhecimento e expansão" das vozes negras, a estudante afirma:

> Restabelecer ancestralidade e fortificar a identidade do povo afro-brasileiro por meio da escrita é uma grande ferramenta de poder, num meio onde, até 2014, apenas 2,5% dos autores publicados eram não-brancos, conforme pesquisa do Grupo de Estudos de Literatura Contemporânea da Universidade de Brasília (UnB). Assim, homens e mulheres negras representando a nova geração com conteúdos literários riquíssimos, expressando as suas subjetividades ignoradas cotidianamente num país racista, é um ato de resistência. (BEZERRA, 2023, s/p)

A poesia como colo existencial

Janaina Bezerra, jovem, negra, piauiense, nordestina, brasileira, foi retirada de nós numa trágica noite, depois de uma calourada (festa de acolhimento aos novos estudantes) na Universidade Federal do Piauí, onde cursava Jornalismo. O que vem em nossas mentes ainda hoje, enoveladas de luto e tristeza, é imaginar sua juventude, seu modo de ser e seu acolhimento junto aos colegas, quando nutria suas esperanças. Até então a vida lhe requeria dedicar-se aos estudos, experienciar uma vida de estudante universitária autossustentada que andava com leveza e diversão. Na contramão do riso e da esperança, ela se depara com o mal e sua vida foi ceifada covardemente. Sua morte, um ato de feminicídio, reforça as estatísticas da violência contra a mulher no Piauí – Brasil e no mundo. Foi um crime perpetrado por um algoz, jovem e estudante de matemática da mesma Universidade, que revela no desdobramento do julgamento a anuência de uma sociedade condescendente, negligente para com a proteção às mulheres, visto que vigora no seio dessa sociedade a arraigada concepção da ideologia machista e misógina.

O ódio e a raiva do/s algoz/es tiveram também o braço do Estado, fálico e negligente, inoperante no combate à misoginia e ao racismo. O feminicídio nos perturba todos os dias e, sem que haja medidas para contê-lo, ainda, o resultado é o aumento de nossas inseguranças como mulheres, sobretudo negras. Violentadas por ser mulheres, clamamos por mais medidas eficazes para acabar com esse fardo. Por isso, a urgência de reerguemos nossas vozes (como clama bell hooks) em rede de irmandade feminina como lugar de repulsa e reintegração de nossas estimas e potencialidades. Reiterando a voz de uma e da outra; a ação destemida de uma e da outra; as reivindicações de todas em nome daquelas que não estão mais entre nós e em nome das nossas mais velhas.

A voz de Janaina Bezerra foi sufocada pela sua morte, mas não calada. Através de sua poesia soa murmúrios, eco, gritos em busca de decifração do mistério da vida. Uma poesia desdobrável em canto de vida e de morte. Nela vimos desassossego, inquietação, olhar confuso sobre o indefinido, o indecifrável no corpo negro do poema. Lugar em que a experiência da palavra se retroalimenta da esperança pelo porvir. É esse estado enigmático que nos comove e sua falta nos estarrece. Nos seus escritos assuntamos seus anseios pelo futuro no qual, impreterivelmente, a vida seria transformada numa dimensão celebrativa. Vejamos como ela versifica no trecho de um dos seus poemas (sem título) a seguir:

Anseio o que o futuro tem pra mim
mais ainda o que penso ter no presente
instante
no mistério das dobras em que o destino
dá
ou arranca
fazendo parecer que foi meu algum dia
do passado
aponto pela hora que ele me devore
por um enigma mal decifrado
no momento
me vivo
e vivendo
me viro
às vezes me retiro
na pausa, me celebro
e vejo
e vou

com os pulmões arfando
ao encontro do que me espera.

Vimos então a ânsia por um futuro desperto, porém reticente que aponta para as dobras do destino que, de certo modo, parece espantar o eu que enuncia suas expectativas. Ele hesita, mas tem em si o vigor de anunciar que segue ao encontro do desconhecido. Um poema por onde ressoa certo enigma da existência.

O eu poético expecta sua incursão para aquecer o corpo poético, a partir de um ponto minado de onde advém a solidão da mulher negra. Nos escaninhos do dizer é urgente refutar a solidão – "Que em mim a solidão não habitue morada", visto que ela consume a vida da mulher negra. Os impedimentos atam a visão solar, mas não suprimem a vontade do eu poético prosseguir na estrada rumo à casa ancestral: "berço do mundo". Então diz das imposições existenciais que não tolhem saber o rumo da casa, a bússola para pensar o passado ancestral em vista a estrada do que virá.

[...]
Me impedem de ver o sol
E ele pra mim dá norte para a estrada
Rumo a minha casa
No berço do mundo onde me roubaram até a língua
Mas não esqueci de falar
Falo em poesia
Negra
[...]

Nesse prenúncio de fabular sua negritude, no mesmo poema - sempre poemas sem títulos -, temos a evocação ao pertencimento de sua linhagem africana. Sua pele negra revela as origens em "terras distantes /Onde temos o solo fértil e Ankh". Sob tal vínculo identitário, a poesia negra reclama a beleza e o vigor da eternidade. Ao evocar Ankh, seu poema quer reafirmar a reflexão diante da vida e, nesse propósito, imprime a ideia de buscar uma "compreensão de si" como simboliza o "amuleto eletromagnético".

Segundo a filósofa negra brasileira Katiuscia Ribeiro, o Ankh é esse amuleto utilizado pelos Keméticos "blindam o corpo e o ambiente de todo tipo de energia emanada a lhe desestruturar." Para os antigos egípcios o Ankn representava e ainda representa, a "vida

simbólica da vida física e da vida eterna – ligação direta com a sua espiritualidade, com o seu outro corpo... O que está em cima está embaixo – coexistência." (Ribeiro, 2020).

Na evocação à memória africana negra Kemética, Janaina Bezerra mostra sua busca de autodefinição e afirmação como mulher negra assentada no que queria como base de sua iniciação / formação de poetisa. Através da evocação a Ankh, signo irradiador do tempo ancestral, sua poesia semantiza a ideia de urgência de um equilíbrio das forças vitais no mundo imaginado e configurado por si poeticamente.

Talvez dessa forma, no entranhado "solo fértil" da palavra, o eu poético, atravessado pela dor, encontrasse o fármaco para aplacar o sofrimento da carne em rasgo e não se deixar "diminuir". E nesse percurso, o exercício poético impregna uma imagem bastante inusitada para que compreendamos o viés enigmático que perdura no poema.

Pertencer continua difícil
Habitar-se em totalidade
Decorar o quartinho grande e por vezes
desabitado
Como botar o mar dentro de um aquário
Mas não ousaria me diminuir
Pelas arestas, a visão limitada do eu
Ou por um suspiro que me resta
Prefiro ser dispersa
Imersa no que me cabe por inteiro.

Não se pode negligenciar ou não atentar para a consciência despertada no interior do poema, conferindo a labuta entre o que esfacela o que edifica, o que reduz e o que alarga em busca de uma precisa dignidade. Tal entendimento se amplia pela posição do eu poético de mostrar-se como ser por "instinto / selvagem". O fio poemático transcorre por uma visão enigmática do não dito, na esfera da penumbra, mas desperta pela presença de Òsùpá, a divindade lunar. O poema enuncia um tênue confronto entre as imagens delineadas sob o efeito do "murro na boca do estômago" e os "dentes em sorriso" à amostra. É Òsùpá que guia o caminho com sua luz divinal feminina. E assim pode-se aludir à canção, uma espécie de "Eka" na qual sob a via da condensação do poema evoca o que está para além dos versos: a dimensão do caminho a ser trilhado.

[...]
Que a atenção não disperse

E guie ao caminho iluminado pelo olhar maternal de
Òsúpá
Que não deixa transpassar
O que pelas mãos escorre.

Desse campo místico e lírico, preservado por uma veste enigmática, Janaina Bezerra traz a temática do amor. Dar-se então um circuito em que a escolha amorosa passa por "abandonos e afetos que ainda me afetam". Diante desse deslocamento enquanto sujeito que ama ou que tenta amar sob a dimensão da dor e do esfacelamento dos efeitos amorosos, a tentativa é de "Costurar pedaços / Juntar retalhos / Quebra-cabeça de peças minúsculas que se / torna um retrato irreconhecível de minha certeza / que centra ventania inerente a minha revolta e nem se deu conta." Isso resvala noutra tentativa de que o poema preencha o ser que está à deriva o qual ainda não consegue autonomamente retirasse do estado de entorpecimento.

Por fim, o canto de Janaina Bezerra referenda ao poético dimensionar o estado do ser intuitivo, dorido, em sua incompletude, marcado pelo desconhecido quanto a si mesmo:

e quando me perco nas ruínas desconhecidas do império de mim mesma
me acolhem as mãos de uma mulher
que vez ou outra contorna minhas andanças com o sopro ancestral.

Desse modo prevalece o ser mulher correnteza que se debate entre a serenidade e a forças das profundezas psíquicas em busca de cura na outra margem: "ainda que nas profundezas desague, no fim do dia, encontrará cura na margem". Vigora nos versos seguintes a imagem de outra mulher que chora, mas é pelo seu olhar que o eu poético encontra "calma, acalanto e poesia". Uma mulher, ou senão mulheres em eco, que se presentifica para fazer valer a "urgência da palavra", conforme diz no poema a seguir, em um deixar-se "entranhar no silêncio da poesia". Esse último poema aqui referido reafirma o estado de desassossego do eu poético e parece ratificar que é somente através da poesia que ele encontra afago. O eu poético – mulher - que diz: "E eu não sou uma mulher? Lembramos a pergunta de Sojourner Truth. Sim. Uma mulher negra. Se antes prevalecia o clamor por "costurar pedaços / juntar retalhos", agora a possível "sutura" parece improvável porque o ser se dilacera na travessia e se despede.

Pela urgência da palavra

De vez em quando
Ou volta e meia
Me volto
Entranhar-se no silêncio da poesia
Nunca foi abrigo
Ansiosa que ela me abrace
Temerosa que me afogue
Enquanto me despeço dos espaços nas entrelinhas
E das palavras mal-ditas que me despedaçam
Permaneço na completude do que me centra
Antes perdure o que penso ser, mas aceito a
Controvérsia que me encontra na travessia
Num vislumbre descontínuo tudo coincide.

Conclusión

Janaina Bezerra traz a palavra em contínua descontinuidade. Tornou-se para nós, sob o brilho da lua, uma estrela a reluzir em outros campos. Viveu, teve sonhos, construía esperança para ela mesma, para o pai e a mãe, para a família e os/as amigos/as. Deixou-nos uma consciência despertada cujo espírito liberto revelou sabedoria poética. Era o início do caminho de uma mulher preta que ainda nos daria profundos e inquietantes poemas e reflexões teóricas sobre a literatura afro-brasileira, sobre o que é ser uma mulher amefricana, consciente de sua história e da história de seus antepassados, desperta para renovar compromisso com sua africanidade, servindo de signo e símbolos da cosmovisão africana kemética, empreendendo, portanto, pela linguagem iniciática, seu modo de fazer poesia e revelar a sua negritude. Com o corpo tombando, em retalhos, Kalunga a levou para o Orum, e ela deixou para nós a força e a irradiação precoce de seus versos.

Bibliografía

Baudelaire, Ch. (1993). *Les Fleurs du Mal*. Paris, Bookking. Classiques Français.

Davis, A. (2018). *A Liberdade é uma luta constante*. São Paulo, Boitempo.

Hooks, b. (2019). *Erguer a voz*: *pensar como feminista, pensa como negra*. São Paulo, Elefante.

Nogueira, I. B. (2011). *A cor do inconsciente*. *Significações do corpo negro*. São Paulo; Perspectiva.

Bezerra, J. (2023). "Poemas publicados em mie.poesie perfil Instagram. https://www.instagram.com/mie.poesie/

Bezerra, Janaina. (2023). “O apagamento das escritas negras é mais uma forma de violência”. https://oestadodopiaui.com/postagens/o-apagamento-de-escritas-negras-e-mais-uma-forma-de-violencia/

Ribeiro, K. (2020) “Per Ankh: Educação e Filosofia Kemética, com Katiúscia Ribeiro” en https://www.youtube.com/watch?v=44OEIVlHw_0.

Ribeiro, K. (2020) “A Ankh é o símbolo da vida!...” en https://www.instagram.com/kattiiusciaribeiro/p/B_xz7cDp3D_/?img_index=1

Truth, S. (2014) “E não sou uma mulher?” (Trad. Osmundo Pinto) en https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/

Aquello que nos abruma. Violencia, nostalgia y otredad en tres cuentos de Óscar Collazos

FERRARI, Silvana S. / FHAyCS- UADER - silsolferrari@gmail.com
PLEM, Susana C. / FHAyCS- UADER - susiplem@gmail.com

› *Palabras claves: Óscar Collazos; cuento; otredad; violencia.*

Resumen

El escritor afrocolombiano Óscar Collazos (1942-2015) manifestó que "si un libro no surge de sensaciones y pensamientos obsesivos, de la realidad interior que nos precede o del mundo exterior que nos abruma, es probable que nunca sea un libro verdaderamente convincente" (2004). Leerlo nos confirma esta idea y es por ello que en esta oportunidad pretendemos revisar algunos de sus textos breves buscando aquello que como latinoamericanos nos abruma y se impregna en los textos de diversos escritores como una constante de nuestra tradición.

Hemos seleccionado los cuentos "Los vecinos nunca sospechan la verdad", "Biografía del desarraigo" (1974) y "Mariposa sin alas" (2000) para analizar la presencia de la violencia (Butler 2003, 2022; Dorfman, 1970; Kaplan, 2007), la nostalgia (Elgue-Martini, 2008; Ankersmit, 2019) y la otredad (Todorov, 1982) como elementos emergentes que le permiten al autor colombiano reescribir los temas centrales de la literatura latinoamericana desde su estilo sencillo y transgresor.

Aquello que nos abruma. Violencia, nostalgia y otredad en tres cuentos de Óscar Collazos

De revelaciones está hecha, a menudo, la obra de un escritor.
Óscar Collazos

El escritor afrocolombiano Óscar Collazos (1942-2015) manifestó que "si un libro no surge de sensaciones y pensamientos obsesivos, de la realidad interior que nos precede o del mundo exterior que nos abruma, es probable que nunca sea un libro verdaderamente

convincente" (2004: 60). Leerlo nos confirma esta idea y es por ello que en este trabajo y pretendemos revisar algunos de sus textos breves buscando aquello que como latinoamericanos nos abruma y se impregna en diversos escritores como una constante de nuestra tradición.

En esta oportunidad hemos seleccionado tres cuentos para analizar la presencia de la violencia (Butler 2003, 2022; Dorfman, 1970; Kaplan, 2007), la nostalgia (Elgue-Martini, 2008; Ankersmit, 2019) y la otredad (Todorov, 1982) como elementos emergentes que le permiten al autor colombiano reescribir los temas que consideramos centrales en nuestra literatura latinoamericana, desde su estilo sencillo y transgresor.

Óscar Collazos nació en Bahía Solano (Chocó) en la costa del Pacífico, llegó a Cali para ser asesor de dramaturgia del Teatro Escuela de Cali junto a Enrique Buenaventura a quien considerará su primer maestro, luego de una estancia en Bogotá, se instala en Cartagena de Indias, es decir, pasa de una costa a otra, de la más pobre y olvidada a la majestuosa ciudad amurallada. Narrador, dramaturgo, cronista y crítico literario construye una obra que se sostiene desde lo coloquial, lo cotidiano, lo "simple", entonces, en palabras de Alejandro López Cáceres "sus ficciones están compuestas a partir de lo sabido, por eso respiran sinceridad; sus historias están contadas desde adentro, por eso transmiten conocimiento" (2020: 12). Sus textos de narrativa superan la veintena, aquí hemos elegido de su libro *Biografía del desarraigo* de 1974, el cuento homónimo, "Los vecinos nunca sospechan la verdad" y "Mariposa sin alas" de *Adiós Europa, adiós* publicado en el año 2000. Nos resulta significativo mencionar que durante nuestra búsqueda dimos con la colección Biblioteca de Literatura afrocolombiana del Ministerio de Cultura disponible en formato digital (https://www.banrepcultural.org/) que cuenta en su tomo número VI con una antología del autor.

Al leer los cuentos que aquí nos propusimos comentar nos encontramos con un primer emergente, para críticos como Ariel Dorfman (1970), una constante en nuestra narrativa: la violencia. En relación con esto y con lo que veremos a continuación, Judith Butler se pregunta en su ensayo "Violencia, luto y política" (2003) quién cuenta como humano, qué vidas cuentan como vidas. Si bien el contexto de su trabajo es otro, es posible pensar estos interrogantes como punto de partida para poder analizar los textos de Collazos. La filósofa estadounidense plantea también que

> (…) las mujeres y las minorías, incluyendo las minorías sexuales, están, como una comunidad, sujetas a violencia y expuestas a su posibilidad, si no a su realización.
> Esto significa que cada uno de nosotros está constituido políticamente, en parte, en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos –como un sitio de deseo y vulnerabilidad física, como sitio de una publicidad a la vez asertiva y expuesta-. (2003: 82)

Es significativo, sobre todo en el cuento "Mariposa sin alas" cómo el hecho de ser una prostituta travesti es suficiente causa para un asesinato brutal que, hasta para los agentes policiales que declaran en el caso, resulta "horrible" (Collazos, 2010: 371). Hecho de violencia que es claramente un acto que nos permite pensar, junto a Betina Kaplan (2007) cómo en las narraciones "la violencia no se limita a lo que representan sino que es inherente a la forma en que se representa" (23). El texto se construye a partir de los dichos de los testigos secundarios: dos agentes de policía, el propietario de la pensión y Mariela, otra prostituta. Los dos primeros van a violentar la identidad de la Mariposa al ironizar sobre su condición de hombre y reconstruir el estado de su cuerpo al ser encontrado en un caño del barrio residencial de Los Rosales. Mientras que los otros dos, quienes conocen a la víctima, van a describir la última vez que la vieron, como "una verdadera mujer" (Collazos, 2010: 372), resaltando desde la vestimenta hasta su maquillaje.

Alejandro López Cáceres manifiesta que "Collazos no oculta, asume; no alardea, afirma; no especula, revela" (2010: 16). A partir de mostrar la intimidad de los personajes, de ver el mundo con sus ojos, vamos transitando el relato y se nos va haciendo cada vez más nítido el mundo de afuera. Es lo que sucede con "Los vecinos nunca sospechan la verdad". En este cuento no se respeta la estructura básica, se construye a partir de descripciones y el fluir de la conciencia que nos presenta la visión del narrador. Este, que comienza desde la omnisciencia y pasa a ser protagonista, nos presenta a los vecinos pasando desde lo irónico, a la descripción "sus dedos índices invisibles, sus bocas torcidas de desprecio, sus espaldas dándome a la cara" (Collazos, 2010: 226), hasta llegar a las afirmaciones sobre su muerte y la incapacidad de actuar ante sus gritos desgarrados. Esta narración que se desarrolla en unas pocas páginas construye la sensación de un narrador violento que tiene voz, pero no se hace presente desde una toma de posición, si no desde narrar la violencia y con ella la vida urbana, sin adornos, sin disimulos construyendo una historia que bien pudo ser vivida (Díaz Basteris, 2013). Pero también, la violencia se infiere en el silencio de los vecinos, en la suspicacia del titular del periódico "Misteriosamente muerto un joven de veinte años en su residencia del

barrio San Antonio de la ciudad de Cali cuando ingería licores" (Collazos, 2010: 227) y en el miedo a salir a la calle a manifestarse que ronda todo el relato.

Tanto en este cuento como en "Mariposas sin alas", escrito veinticinco años después, la violencia se hace presente humanizada, naturalizada, como parte de la vida cotidiana, la noticia de la muerte de la travesti, a diferencia de la del joven, no salió en ningún medio de comunicación, el silencio impera en una sociedad en la que salir a la calle puede ser una mala decisión.

Podríamos preguntarnos si Óscar Collazos es un escritor comprometido, la respuesta sería afirmativa, sobre todo si consideramos su tercer libro de cuentos *Biografía del desarraigo*. Uno de los temas que impera es la marginalidad que, de alguna forma, es una constante en su literatura. El cuento que da nombre al libro, puede ser leído como una crónica, ya que desde lo testimonial "nos transporta a un París marginal, añorado, a una ciudad repleta de sueños rotos y realidades implacables. En este relato (...) Collazos nos entrega las propiedades más entrañables de su escritura: sinceridad y experiencia" (López Cáceres, 2020: 21).

A partir de este texto es posible definir qué es la nostalgia:

> hablar del país era dar vueltas alrededor de pequeños fantasmas desaparecidos: siempre hablábamos del país como si temiéramos perderlo en el exilio de un cuarto, en esa minúscula e irreconocible esquina de un barrio parisino: teníamos al país en las bocas, con nostalgia, como si jamás fuésemos a volver, como si él ya fuese inaccesible, irremediablemente imposible (...) (Collazos, 2020: 236)

Según Frank Ankersmit (2019) la posibilidad de sentir nostalgia es propia del ser humano. Podemos añorar, si se nos permite el sinónimo, un lugar o un momento temporal (Ankersmit, 2019). Generalmente estos dos tipos se dan juntos construyendo una idealización de un tiempo pasado que siempre fue mejor. En el fragmento del cuento que transcribimos arriba es evidente que aquel país del que se habla es un fantasma, no existe, pero que se construye cada vez que la memoria lo pone en sus bocas. En París, el lugar desde el cual añoran: "No se estaba bien, jamás se estuvo ni se estaría bien en esa mierda de cuatro metros cuadrados y una mugre cocina adonde apenas se podía entrar (...)" (Collazos, 2010: 233). Esta negación con la que se inicia el cuento se refuerza en los párrafos que siguen, sobre todo en el segundo: "No, no se estaba bien, qué se iba a estar bien si era mierda lo que faltaba por comer." (235) frase que nos remite a la escena final de *El coronel no tiene quien le escriba*, novela de Gabriel García Márquez.

El relato en primera persona no solo tiene como centralidad el recordar, si no también el mostrar el presente. Se inicia con un extenso párrafo que enumera caóticamente lo que significa vivir en París y todo el cuento se construye a partir de esa lógica. El narrador convive con una pareja de conocidos, que de alguna manera se vinculaban de forma diferente con el país que los acoge, quizás porque sus recuerdos del pasado no son buenos. Ellos "vivían una ficción, la creían, iban desenvolviéndola con autenticidad, la vivían endemoniadamente en esa zona que describe la imaginación cuando desplaza todo razonamiento coherente." (Collazos, 2010: 236). Sin embargo, la primera persona

> no podía vivir el horror de esta elección y me remordía pensar que al regresar no iba a tener siquiera la memoria para buscar una imagen, y el tiempo se me volvía íntimamente enemigo, porque alguna imagen hermosa o profundamente conmovedora tenía que quedar (...) (Collazos, 2010, p. 236)

Podemos apreciar en estas citas el poder de la nostalgia que, sostiene Elgue Martini (2008)"proviene en parte de su duplicación en dos tiempos diferentes 'un presente inadecuado y un pasado idealizado'" (18). Es decir, la nostalgia es algo que los personajes sienten cuando dos momentos temporales se juntan; no se *percibe* en un objeto, sino que se vincula directamente con el tiempo, con momentos, recuerdos y el peso emotivo que ellos representan.

El último elemento que pretendemos presentar y que ha surgido como un emergente en nuestra lectura de los cuentos de Óscar Collazos y por sobre todo, en los que hemos seleccionado tiene que ver con la otredad. Son diversos los autores que han abordado esta categoría. Aquí no nos detendremos en debates sobre el término, solamente plantearemos que, como sujetos sociales, nos relacionamos y desde allí surge la definición de la personas con una base en las diferencias, el otro es aquel que es diferente a nosotros como grupo.

El miedo por ser otros ronda el cuento "Mariposas sin alas". Dos de los indigentes que asisten al velatorio de la Mariposa, con lágrimas en sus ojos, manifiestan que "nos quieren acabar, (...) Nos declararon la guerra" (Collazos, 2010: 374). Ni las putas callejeras ni los travestis saldrán a la calle, no solo por el duelo, si no por que tienen miedo. Un grupo de "limpieza social" asola la ciudad y termina con la vida de los que considera, según la lógica de su nombre, basura. Es decir, aquellos que son considerados otros.

Por su parte, el cuento "Biografía del desarraigo" presenta la vida en París de los otros, los migrantes. Si realizamos una lista de aquellos que habitan la ciudad que construye el

narrador nos encontramos con "los argelinos escapados de su país (...), los árabes enchalecados (...)" (Collazos, 2010:233), una rusa borracha, un boliviano, un tico…y "nosotros", en esa primera persona plural se incluye él y sus coterráneos Ernesto y Margarita. El protagonista se pregunta "¿en dónde estaba (...) ese París que había venido a explorar partiendo de una mitología infantil (...)? (Collazos, 2010: 237). Ese lugar donde realizaría un sueño, no era más que una decepción, para ellos, los otros en un lugar de paso, no había fiesta, solo sobrevivencia.

Guido Tamayo (2016) expresa que, cuando en 1962 publicó su primer relato en *El Espectador "*Collazos asumió la escritura con pasión y convicción" (91). En su conocido ensayo "Escribir libros que no son como la vida", indica que "Escribir es, en principio, el acto liberador de dar forma artística a temas que antes de ser temas fueron revelaciones, más parecidas al material huidizo de los sueños que al burdo andamiaje de lo real" (Collazos, 2004: 60).

En los textos que hemos presentado aquí lo cotidiano, aquello que nos abruma, se hace presente, revelando la violencia, el desarraigo y con ello cómo se construye el otro desde una mirada que se torna convincente porque no deja de ser cotidiana.

Bibliografía

Ankersmit, F. (2019). Nostalgia y atemporalidad. *Revista Inflexiones*, 9 - 45 http://inflexiones.unam.mx/ojs/index.php/inflexiones/article/view/68/79

Collazos, Ó. (2004). Escribir libros que son como la vida. *El hombre y la máquina* (22), pp. 58-69.http://hdl.handle.net/10614/217

Collazos, Ó. (2010). *Cuentos escogidos 1964-2006*. Ministerio de Cultura Colombia.

Díaz Bastides, M. F. (2013). La violencia como eje central en dos cuentos de Óscar Collazos. *La colmena* (78), 31.36. https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5500

Elgue Martini, C. (2008). Melancolía y nostalgia: algunas reflexiones teóricas. *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas II*, 11-20 https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/11296

López Cáceres, A. J. (2010). Experiencia y huella: los cuentos de Óscar Collazos. En *Cuentos Escogidos 1964-2006* (pp. 11-29). Ministerio de Cultura de Colombia.

Tamayo, G. (2016). Óscar Collazos, retrato intermitente. *Revista Universidad de Antioquia*, (324), 90-93. https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/323319

SECCIÓN V

«TRAMAS DE LA MEMORIA»

Una memoria lacerante: los escritos de Scholastique Mukasonga acerca del genocidio ruandés

ALEXANDRINA NOGUEIRA, Ariane / Universidad de Buenos Aires – arianeaanogueira@gmail.com

› *Palabras claves: memoria; literatura africana; genocidio de Ruanda; escrevivência.*

Resumen

El trabajo se propone analizar la obra *La mujer descalza* (2018) de Scholastique Mukasonga desarrollando el tema de la escritura como una acción de elaboración y preservación de la memoria con vistas a una posibilidad de revolución social. La obra narra la biografía de Stefania, la madre de la autora, en medio de los conflictos civiles que originaron el genocidio ruandés de 1994. En Mukasonga se despierta la necesidad de organizar sus fragmentos de memoria como forma de cubrir la ausencia de huellas de los familiares y conocidos que perecieron en 1994 despojados de su identidad, ciudadanía y pertenencia en la Ruanda del genocidio.

Como base teórica del análisis, presentaré el concepto de una visión de la dimensión social y política de la memoria de Benjamin (2008) como elemento de continuidad a la transformación social. Sin embargo, cabe preguntarse también qué grupos se consideran los reproductores y depositarios de esta memoria en razón de que la discusión como los grupos subalternos narran sus historias es esencial para reafirmar la importancia de una posición contraria a la invisibilización y homogeneización de ellos, como plantea Spivak (2010).

Por fin, la idea de "escrevivência", planteada por Evaristo (2020), será puesta en diálogo con la importancia de una escritura que no se cristaliza solo en el individuo, sino en el poder de cada uno formando un todo a través de narrativas de las vivencias de la población subalterna y enunciados que evocan el poder de las colectividades, como la escritura de Mukasonga.

Introducción

En primer lugar, Scholastique Mukasonga, nacida en 1956 en Ruanda, es autora de siete libros publicados en Francia, donde reside desde 1992. Sus obras surgen dentro de la

literatura ligada a la experiencia del genocidio desde una situación singular: nacida en el seno de una familia tutsi ruandesa y exiliada en 1973, ella contempló la catástrofe desde lejos pero no se libró del terror de ese hecho, pues, entre las víctimas del genocidio de 1994, se encontraban más de treinta y cinco familiares de ella, como casi todos sus hermanos, cuñados, sobrinos, su padre y su madre, Stefania. Después de diez años del genocidio, Mukasonga regresa a la región donde creció y en ella se despierta la necesidad de organizar sus fragmentos de memoria como forma de cubrir la ausencia de huellas de los familiares y conocidos que perecieron en 1994 y, en este camino, nace *La mujer descalza* (2018) como no sólo un homenaje al recuerdo de la historia de su madre, sino también de toda su comunidad.

La elección del título ya nos presenta el contexto de la obra. Los pies descalzos son símbolos de una cultura que ve en los pies la trayectoria de los sujetos; son ellos los que muestran los caminos recorridos y los lugares a los que se puede llegar, es una visión de la delicadeza de las historias de los individuos "Cuando camines, dirígete a tu corazón, de él brota la luz que ilumina todo el cuerpo. Pídele que les recuerde a los dedos que deben ver dónde pisan, y él les dirá: "Es de noche. Abran los ojos. Yo miro hacia delante, ustedes miren el suelo." (Mukasonga, 2018: 64). Es un recuerdo sensible de Stefania que cuenta a su hija Mukasonga la importancia de aferrarse a las raíces, pero sin perder de vista el seguir adelante el caminar.

Más adelante, en el primer capítulo, la autora relata un profundo deseo de su madre, dicho a diario a sus hijos, inmersos en una realidad en la que la muerte siempre parecía estar en sospecha, "cuando yo muera, cuando ustedes me vean muerta, tendrán que cubrir mi cuerpo" (Mukasonga, 2018:15). El cadáver de Stefania, asesinada violentamente en el genocidio ruandés de 1994, no había sido cubierto, y mucho menos respetado. Más de 800.000 tutsis fueron asesinados violentamente por los hutus en una masacre que duró 100 días en 1994 en Ruanda. La obra de Mukasonga (2018), de forma sensible y contundente, nos presenta que este genocidio no fue una simple casualidad; al contrario, nos muestra una nueva mirada sobre la historia de Mukasonga (2018) que relata la experiencia del exilio en su obra mediante la existencia compleja, dulce y sólida de Stefania como una madre que protege activamente a sus hijos, al mismo tiempo que crea posibilidades de consuelo y hogar para quienes, al fin y al cabo, eran niños viviendo prematuramente la realidad de la violencia de la persecución militar.

> Mi madre tenía una idea fija, el mismo proyecto para cada día, una sola razón para vivir: salvar a sus hijos. (…) Había que huir, había que ocultarse. (…) Mi madre vivía atenta a los ruidos. (…) al sentir ese rumor de odio como el zumbido de un monstruoso enjambre viniendo hacia nosotros, mamá había desarrollado un sexto sentido, el de la presa siempre alerta al peligro. (Mukasonga, 2018: 22.)

El sentimiento de inquietud y el clima de inestabilidad política recurrente envuelven a las comunidades tutsis como marca del proceso político y socio histórico de Ruanda. Los medios de supervivencia son presentados por Mukasonga (2018) como fuerzas de resistencia, pero también esbozan una imagen de ansiedad que vigila los movimientos que conducirán a la tragedia. "los tutsis de Nyamata comprendieron muy pronto que la precaria supervivencia que se les había concedido era tan solo un aplazamiento." (Mukasonga, 2018: 19).

Además, hay continuas invasiones y persecuciones motivadas por la búsqueda de material organizativo clandestino entre los tutsis, cartas de otros exiliados o pruebas de que estaban en contra del gobierno hutu. El sentimiento de miedo dominaba a los tutsis en todas las regiones, como nos muestra los recuerdos de Mukasonga (2018) "Todavía puedo ver a los militares de Gako cuando irrumpen en nuestra casa, derribando de un culatazo la chapa que nos servía de puerta." (Mukasonga, 2018:20). En este proceso, gran parte de la comunidad tutsi vive cada vez más al margen, sin derechos básicos de ciudadanía y es la propria organización del pueblo que hace con que sea posible sobrevivir hasta el genocidio.

En 1994, se estima que, en 100 días, 800 mil personas fueron asesinadas, esto significa que alrededor del 11% de los ruandeses y ¾ de la población tutsi fueron víctimas del horror en apenas tres meses. Los hutus mataban a los que tenían rasgos físicos tutsis, tan bien repetidos y marcados durante siglos por ser elementos traídos por los colonizadores como elemento de distinción y poder en la comunidad, como nos cita Mukasonga(2018): "Una cabellera abundante y una frente despejada, la nariz recta (esa pequeña nariz que decidió la muerte de tantos ruandeses), encías negras como las de Stefania, señal de buen linaje, y los dientes algo separados..." (Mukasonga, 2018:87)

Además, hubo una característica muy específica del genocidio de Ruanda: la cuestión de las estrechas relaciones entre quienes se convirtieron en asesinos unos de otros en lo cual profesores mataron a alumnos, hermanos a hermanas, vecinos y vecinas. Posteriormente al genocidio, los hechos en Ruanda fueron interpretados como conflictos naturales de una

sociedad tribal, es decir, estigmatizados como problemas de bárbaros, sin civilización, salvajes, fruto de las diferencias culturales. Sin embargo, lo que se vio fue algo mucho más complejo que eso lo que se elimina por completo la posibilidad de un relato coherente con el proceso de colonización marcado en la Historia de Ruanda al no entenderse desde múltiples visiones y discursos cuáles fueron los medios que llevaron a una población a cometer actos extremadamente violentos entre sí.

La revolución en la obra de Mukasonga (2018) se sitúa exactamente en construir otro camino a través de la recuperación de una memoria histórica por medio de la Literatura. Este giro epistemológico atraviesa la obra de Walter Benjamin (2005) quien, al rechazar el ideal de la ciencia histórica, en el que se estudia el pasado como medio de redención para alcanzar un futuro de progreso, más "evolucionado", afirma que la Historia es objeto de una construcción en la que el lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo lleno de "ahora", una historia que pulsa ante nosotros. En otras palabras, la obra de Mukasonga (2018) no es un proceso didáctico de lo que sucedió hace años en una Ruanda retrógrada y que no debe repetirse con el fin de lograr a una Ruanda más "civilizada", sino que es una apropiación del significado de sus rasgos para proyectarlos hacia el futuro como una redención. La lectura crítica del pasado es un proceso para darse cuenta de cómo el mundo actual es el resultado de una herencia compleja y esta es una forma de "redimir" la memoria de todas las formas de manipulación a las que está sujeta, resignándola a los datos del presente, es "el ahora" con vistas a un futuro. Además, para Benjamin (2005), la pertinencia de los recuerdos estaría precisamente en el hecho de que no atañen exclusivamente a un "yo" particular, es decir, una visión de la dimensión social y política de la memoria. Mukasonga (2020), en una entrevista, afirma que su obra literaria pasa precisamente por esta necesidad de mostrar sus memorias como un proyecto político:

> "(…) el genocidio hay que enseñarlo a nuestros hijos y ese será el primer reflejo, es necesario que los niños se sientan cómodos con su historia, es importante no falsear. Es importante que nadie venga y les diga: "en Ruanda, los tutsis, los hutus… Esto nunca existió". ¡Si había! Desafortunadamente, creamos esto. Es un error que debemos corregir, y ahora somos ruandeses. Los niños no deben avergonzarse de esto. Es lamentable, pero es nuestra historia. Fue muy doloroso, pero es nuestro, debemos reconstruir nuestra Ruanda. No debemos escondernos". (Mukasonga, 2020:07)

Para Benjamin (2008), el testimonio asume una tarea política crucial, ya que es a través de él que el oyente es capaz de aceptar la insoportable narración del otro y acepta

llevar a cabo sus palabras, porque sabe que sólo la transmisión simbólica, asumida, a pesar del sufrimiento indecible de los sobrevivientes, se podrá evitar la repetición de la barbarie. En uno de los conmovedores relatos del libro, Mukasonga (2018) presenta cómo la crueldad del exilio lleva a atrocidades y, incluso, sin necesidad de la crudeza de los detalles, la violencia existe y es recordada:

> Muchos de los desplazados estaban enfermos: la dudosa comida que nos daban, el calor de Bugesera, casi intolerable para los montañeses de Butare, la falta de leche, que para la mayoría había sido hasta entonces el alimento esencial, la promiscuidad, la suciedad; todo eso acabó provocando numerosos casos de disentería, y comenzamos a contar muertos entre los ancianos y los niños más pequeños. (Mukasonga, 2018: 61)

En resumen, hay que destacar la importancia de escuchar los relatos de aquellos que no están incluidos en la construcción de una supuesta versión oficial y pura de la Historia, muchas veces relatada desde el punto de vista de los vencedores y atravesada por los estereotipos. Así, el giro epistemológico de ocuparse de la relevancia y del papel de la "memoria histórica" ha movido estructuras hegemónicas y hay que pensar quién son aquellos que pueden hablar y construirla y cómo se retoma esta memoria frente al borramiento y/o la imposibilidad de determinados grupos sociales en los relatos y en la Historia.

La filósofa Gayatri Spivak (2010) desarrolla una mirada muy significativa sobre ese tema al cuestionar la noción de quién puede hablar, existir, escribir, dentro del régimen represivo del colonialismo y el racismo. Para ella, la tarea del intelectual poscolonial estaría en la posición de crear espacios para que el sujeto subordinado pueda hablar y, cuando lo hace, pueda ser escuchado. No se puede hablar por lo subalterno, según la autora, pero se pueda trabajar contra la subalternidad, promoviendo espacios en los que se pueda crear articulaciones y, en consecuencia, ser escuchada, o sea, "Se trata de dar cuenta de una explicación y una narrativa de la realidad que se han establecido como normativas", como sostiene Spivak (Spivak, 2010:), es decir, es función de los historiadores "hacer visibles las atribuciones de las posiciones-sujetos"(Spivak, 2010: 335), no en el sentido de captar la realidad de los objetos vistos, sino de intentar comprender las operaciones de los procesos complejos y cambiantes a los que se atribuyen, resisten o aceptan socialmente las identidades. Por lo tanto, la emergencia de conceptos e identidades se sitúa como acontecimientos históricos que necesitan explicación, redefinición y no "se trata de una descripción de "cómo fueron realmente las cosas" o de privilegiar el relato de la historia

imperialista como la mejor versión de la historia" (Spivak, 2010: 339), pero, sí, como tarea propositiva de descolonización de las narrativas.

En un extracto de *La mujer descalza* (2018), hay exactamente la posibilidad de pensar que existen, sí, otras narrativas para pensar el "yo" y los "otros":

> (...)también había otras historias. Historias que no eran las nuestras, las que narrábamos alrededor del fuego. Historias que eran como los brebajes de los envenenadores, cargadas de odio y de muerte. Eran las historias que contaban los blancos. Los blancos habían desatado sobre los tutsis los monstruos insaciables de sus peores pesadillas. Nos obligaban a mirarnos en sus espejos deformantes, y en nombre de su ciencia y de su religión, debíamos reconocernos en ese doble maléfico nacido de su fantasía. (Mukasonga, 2018: 112)

El fragmento desmonta exactamente la idea equivocada de que, si el grupo es subalterno, entonces es un grupo pasivo. Esta es una afirmación colonial en una perspectiva de que los grupos subalternos están en silencio y son menos capaces de hablar en su propio nombre. Las narrativas de Mukasonga y Stefania son una lucha por la rehabilitación de relatos de vidas que fueron silenciadas y violentadas. La mujer negra, en la que no se le permite acceder a una posición de productora de conocimiento o incluso que sus experiencias son dignas de convertirse en relatos, la coloca en una posición que la subordina como sujeto oprimido para estar dentro de un sistema en que las estructuras de opresión no construyen espacios para que se escuchen sus voces o incluso un espacio de articulación entre estas voces. Por lo tanto, se crea la posibilidad de construir una historia definitiva de uno mismo que atraviesa también la historia de su comunidad y no sólo un espacio dado para narrar de aquellos que quedaron en la Historia sin posibilidad o leídos como sin capacidad de hablar por sí mismos.

> Sentada junto al fuego, mamá pudo entonces retomar el hilo interrumpido de sus historias, celebrar nuevamente las hazañas del rey Ruganzu. Tiempo más tarde, cuando yo volvía del liceo al comienzo de las vacaciones de verano, ella me recibía en el umbral del inzu recitando a media voz una especie de saludo que yo no alcanzaba a comprender, pero que atraía sobre mí de eso estaba segura – la protección de la morada ancestral. (Mukasonga, 2018: 45)

Este movimiento literario de Mukasonga hace una interlocución con el concepto de "escrevivência" de la lingüista y escritora Conceição Evaristo (2008), que reúne las palabras "escrever" y "experiencia" (en portugués) en una doble mirada: por un lado, la vida que está escrita en la experiencia individual, por otro, cómo cada sujeto escribe la experiencia que

enfrenta. Según Evaristo (2008), “La escrevivência no es la escritura misma, porque ésta se agota en el sujeto mismo. Ella lleva la experiencia de la colectividad” (Evaristo, 2008:37). De esta forma, "escrevivência” no se solidifica en el individuo, sino en el poder de cada uno formando un todo a través de narrativas que solidifican las vivencias de la población subalterna y enunciados que evocan el poder de las colectividades.

Es un concepto que aborda la ascendencia, los recuerdos, las creencias y las costumbres. Según Evaristo (2008), los formadores de la escritura de la “escrevivência” son el cuerpo, elemento que manifiesta la dimensión subjetiva de lo que es existir como persona negra, archivada en la piel y en la lucha constante por la afirmación y reversión de los estereotipos, es decir, es un acto de resistencia sintomático; la condición, el proceso enunciativo afectivo y comprensivo con los diversos personajes que pueblan la obra; y, por último, la experiencia, recurso estético a la vez que construcción retórica que atribuye credibilidad y poder de persuasión a la narración. Por tanto, la “escrevivência” es la práctica de una posibilidad de reestructurar ciertos lugares del discurso que aún habitan espacios de subalternidad y que generan recorridos teóricos alternativos de mayor creatividad y originalidad, que valoran el conocimiento intuitivo no reconocido por el positivismo científico occidental. Para Evaristo (2008), “la escrevivência nunca fue una mera acción contemplativa, sino un profundo malestar con el estado de cosas. Es una escritura que sí tiene la observación y la absorción de la vida, de la existencia”. (Evaristo, 2020:34) Es dar existencia, así, como escribe Mukasonga (2018), a:

> Stefania, Marie Thérèse, Gaudenciana, Theodosia, Anasthasia, Speciosa, Leoncia, Pétronille, Priscilla y tantas otras, (…) las Madres buenas, las Madres protectoras, las que alimentaban, cuidaban, aconsejaban, consolaban; las guardianas de la vida que los asesinos masacraron para erradicar, de ese modo, las fuentes mismas de la vida. (Mukasonga, 2018:164)

Por lo tanto, es dar vida a una narración contrahegemónica, es desplazar las estructuras establecidas como rígidas, fijas y "oficiales", construyendo caminos a otras miradas, a una posible revolución en cómo pensar en la elaboración de la historia; para Evaristo (2020), “nuestra escrevivência no es para adormecer a los de la Casa-Grande y sí para despertarlos de sus sueños injustos” (Evaristo, 2020:54).

Conclusión

> "No cubrí el cuerpo de mi madre con su mantel. No había nadie allí para cubrirla. (...). Los pobres restos de mi madre se perdieron en la pestilencia de la fosa común del genocidio, y tal vez hoy, pero no sabría decirlo, sólo queden hueso sobre hueso y cráneo sobre cráneo. Mamá, yo no estaba allí para cubrir tu cuerpo, y sólo tengo palabras -palabras de un idioma que no entendías- para cumplir lo que me pediste. Y estoy sola con mis pobres palabras y con mis frases, en la página del cuaderno, tejiendo y volviendo a tejer el sudario de tu cuerpo ausente." (Mukasonga, 2018:17)

El deseo de Stefania no se cumplió, pero a través del recuerdo de su hija y la consolidación de su escritura, el tejido de su historia adquirió otros contornos. La escritura de Mukasonga, por lo fin, es el objeto de una construcción de una memoria y de una experiencia como una acción de preservación y también de rendición para aquellos que hace tiempo no eran los sujetos de ella. La memoria colectiva-comunitaria ordena, reconstituye y restituye los sentidos perdidos de afectividad y tradición a través de un proyecto testimonial que en un principio versa sobre su madre, Stefania, pero que atraviesa claramente a toda una comunidad. Sin embargo, el proyecto no acaba ahí, el recuerdo todavía pulsa, no hay fin para las experiencias, los muertos son innumerables, las historias son múltiples, los cuerpos no se han cubierto y lejos de pretender abarcar el todo, la revolución continua.

Bibliografía

Benjamín, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. de Bolívar Echeverría, Primera edición, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Evaristo, C. (2020) *Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. Releitura, Minas Gerais*, Fundação Municipal de Cultura, novembro, nº 23.

Mukasonga, S. (2018) *La mujer descalza*, trad. Sofía Traballi,, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial Empatía.

Silva, L. E. da ., Teixeira, L. L. S. L. ., Firmino, M. C. ., & Santos, S. C. B. dos . (2020) "Escrever para não esquecer: entrevista com Scholastique Mukasonga". *Manuscrítica: Revista De Crítica Genética*, vol. 42, 219-229. https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i42p219-229

Spivak, G. (2010) "¿Puede hablar el subalterno?" *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, ene-dic:297-364, Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá, Colombia.

Germany's Colonial Amnesia and People of Color: Bringing the Past into Present

KUMARI, Priya / Jawaharlal Nehru University – priya36_lld@jnu.ac.in

› *Keywords: Colonial amnesia; Quotidian Fear; Memory politics; Black German Literature.*

Abstract

Though Germany had shared colonial history with few African countries like Togo, Cameroon, Namibia, Tanzania, Rwanda and Burundi, its colonial history has been considered as one of horrendous past with the Herero and Nama Genocide from 1904 to 1908. The traces of this colonial amnesia can be seen in contemporary Germany with the building of the Humboldt Forum according to the pre-1914 Prussian idyll and the ethnological museum, in the capital city Berlin, which has a connotation of symbolic relationship with colonialism because most of the cultural artifacts exhibited there are either non-European or looted art from the former German, French or British colonies, particularly the Benin Bronzes from African countries. The result of this postcolonial amnesia is racism faced by the Afro-Germans or the Black migrant communities in Germany. Therefore, this paper seeks to understand Germany's postcolonial amnesia which leads to the racism and discrimination of Black German communities in contemporary Germany.

Taking the theoretical reference to W.E.B. Du Bois's essay *The Negro and the Warsaw Ghetto* (1952) in which he had shown the intersectionality between the history of Nazi Germany with specific reference to Holocaust, the Afro-American history of slavery and the problem of Color, this paper will also look into the representation of fear and memory of Nazi times that haunts the African Diaspora and Afro-Germans till today through the Black German Literature *1000 Coils of Fear* written by Olivia Wenzel.

Corpus

Olivia Wenzel starts her début novel *1000 Coils of Fear* by mentioning the lines "and for those who feel seen" at the very beginning of her autofiction[28] work. She dedicates this writing to those people who are being gazed by the other white majoritarian community and are been stereotyped for their appearances or race. These dedicated lines resonate with Black American writer Ralph Ellison's observation in *Invisible man (1952)* where he expresses: "I am invisible, understand, simply because people refuse to see me." (Ralph Ellison, 1952: Prologue) This paper engages with this intentional invisibility but at the same time hypervisibility[29] (Layne, 2022: 38) of People of Color with the prejudiced gazes which make them the victims of racial discrimination, racist violence and push them into trauma and grave depression; which is also one of the consequences of colonial amnesia in contemporary Germany.

This very uncomfortable moment of always being looked down by others or looking at one's self through the eyes of the others is what Du Bois has called *double-consciousness* where People of Color or the members of the minority communities are mostly judged and prejudiced by the "measures of the other White majority and that is why it becomes difficult for them to have their own independent self-consciousness to develop their own identity" (Lubrich, 2022: 35). It denotes that their own self-consciousness is suppressed by the consciousness or the gaze of the others so much that they are not able to have their own independent consciousness, or to create, to think or build their own independent identity. Du Bois elaborates further on double-consciousness that: "One ever feels his twoness, - an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn" (Du Bois, 1903: 8). Michael Rothberg elucidates the concept of this double consciousness in the context of African-American culture on Du Bois lines and talks about the two-ness of that culture wherein he explains that the minorities are both "gifted with second-sight"[30] by virtue of their

28 Pricilla Layne describes this autofictional character of Wenzel's novel in her lecture "*Suspicious Spiral: Autofiction and Black German Subjectivity in Olivia Wenzel's 1000 Serpentinen Angst*"

29 Priscilla Layne: "That's How It Is": Quotidian Violence and Resistance in Olivia Wenzel's 1000 Coils of Fear. Pg. 38-60. May 01, 2022. Available on: https://read.dukeupress.edu/novel/article-abstract/55/1/38/313544/That-s-How-It-Is-Quotidian-Violence-and-Resistance

30 Here the word 'gifted' has been used sarcastically.

inside/outside position vis-à-vis dominant culture and are plagued with the lack of "true self-consciousness" because they are always looking at [themselves] through the eyes of the others." (Rothberg, 2001: 184)

Black subjects are gazed by the white majoritarian folk with so much hate and prejudice that they start looking at themselves through the eyes of the others which mostly carries the thought that People with dark skin color are inferior and they don't belong to or not a part of spaces like American or European societies.

The novel was originally written in German with the title *1000 Serpentinnen Angst* and got published in 2020. It is translated by Pricilla Layne in English with the title *1000 Coils of Fear*. The author of the novel Olivia Wenzel was born in 1985, Weimar, which was located in the then East Germany. It is an autofiction novel that talks about the life of a black German queer woman who is born to a white German mother and a black Angolan father. The novel reflects on the difficult relationship of the narrator with her white German grandmother who had become the supporter of the right wing ideology. It is drawn on Wenzel's life but it is not clear who the narrator and interlocutors are as they remain unnamed throughout the novel. Though it appears that the novel is influenced by the author's own socio-cultural life experiences which include the real life racial trauma faced by the author herself, it is not made very clear how far Wenzel's experiences are similar to the narrator's experiences.(Lane, 2020) Since the story is narrated in an auto-fictional mode, it contains the magic realist characteristics.

It is narrated in three *act* structure with a multivocal-dialogic narrative form and entails 65 chapters in total. The narrated time in the novel is around twenty years but it doesn't follow the linear form of storytelling; instead it randomly changes its time and space of narration and keeps on swinging between the past, present and future.[31] It is not an organized text in the sense that the narrator's life is itself not organized but is full of disturbances with fears, anxieties, trauma, pain and depression. It has been written in a fragmented manner and reflects the sudden appearances of historical events which disrupt the present, and gives the reader a sudden uncomfortable sense of disruption in the linear narrative form of storytelling. One can observe the flashback of abrupt coming of the past incidents in the present and future throughout this autofiction novel. One can also observe

31 Sarah Colvin has described this writing style as *transtemporality* with reference to this novel in her article *"Freedom Time: Temporal Insurrections in Olivia Wenzel's 1000 Serpentinen Angst and Sharon Dodua Otoo's Adas Raum*. 23 Jan. 2022

the characteristics of *transtemporality* in Wenzel's work which is also termed as *insurrectionary time* as a narrative aesthetic strategy, as discussed by Sarah Colvin in *Freedom time: Temporal Insurrections in Olivia Wenzel's 1000 Serpentinen Angst and Sharon Dodua Otoo's Adas Raum* "where a meaning is deepened and rendered complex across time and space" (Colvin, 2022: 138). It subverts the linear chronology; it is also insurrectionary in grammatical structure as well, which means it does not follow the conventional grammatical or sentence formation rules. The readers will have the impression that the novel is written in a dialogical mode with 'ich' und 'du' in small letters and 'ICH' und 'DU' in capital letters. The narrator's voice is written in small while the interlocutor's voice is written in CAPS which also sounds like the interrogating voices that are questioning or interrogating the narrator.

In the beginning of the first act of the novel Wenzel describes the scene where the narrator is standing in front of the vending machine at the train station. Suddenly she took refuge into the machine which also represents a space of escaping for her from the outside world and she feels safe inside it. She gazes on the outside world instead of being gazed at by (especially white) people around her; she tries to invert and take control of the situation. Ultimately she tried not to become the victim of double consciousness at that point of time.

The narrator remembered the violence and the fear of violence as something that had not only dominated her and her brother's childhood but was intimidating her present also (Colvin, 2022: 148). Du Bois had explained how it became clear to him that people are discriminated and murdered not only on the basis of their skin color but also on the basis of their race too in his theoretical essay *The Negro and the Warsaw Ghetto (1952).* He had tried to show the intersectionality between the history of Nazi Germany with reference to the Holocaust, the Afro-American history of slavery and the problem of Color (Du Bois 1952, 14-15). This intersectionality of Black Germans and the Holocaust History has also been drawn from Michael Rothberg's essay *W.E.B. Du Bois in Warsaw: Holocaust Memory and the Color Line, 1949-1952.* A point of reference has been taken from there to connect the history of Black Germans and the Holocaust Memory in Germany with the problem of racial discrimination, othering, stereotyping with reference to biopolitical space because many minority communities like Jews, Afro-Germans, Roma and Sinti were perceived as *other* and were systematically exterminated during the Holocaust as well as continuously being discriminated till present (Rothberg, 2001: 170). Therefore, the representation of the

quotidian fear (Colvin, 2022: 160) in the everyday lives of People of Color due to the rising Neo-Nazism in contemporary Germany has also been discussed briefly in the paper.

It is also a consequence of colonial amnesia followed by Germany towards its former colonized African nations and is one of the causes of ongoing discrimination faced by the Black Germans and People of Color at present. For instance: The narrator in Wenzel's novel had the fear of Neo-Nazis in present day Germany and the physical as well as the verbal attacks on her, on her twin brother and on other People of Color has become the order of the day. She recalls few such violent incidents against the refugees, asylum seekers, People of Color and narrates:

> People burn down asylum seekers' homes. Or they yell *Jump already*! Or an eighty person lynch mob is chasing down random kids to stab them. I have to believe that these people live on the margins. (Wenzel, 2023: 12)

It represents the same fear, pain and struggle which the Jews or the Black community experienced during the Nazi regime of terror.

Oliver Lubrich elaborates on Du Bois's observation and points out the commonalities in stereotyping the Jews in Germany and The Blacks in America: there were similar traits like "the public insult, general disadvantages, inferior race segregation and organized crime and violence against both the communities"[32] (Lubrich, 2022: 45). These were the common experiences of terror that both the communities had to suffer under the Nazi dictatorship. On similar lines he interprets Rothberg's observation of Du Bois as a model *(Modell)* because he understood the Genocide of the Jews both in comparable (*Vergleichbarkeit*) and non-comparable situation (*Unvergleichbarkeit*) with the genocides and the atrocities on the Blacks[33] (Lubrich, 2022: 46). The Blacks and the Jews have gone through attacks and displacement (slavery and Diaspora), marginalisation, social exclusion and segregation (segregation and Ghettoization); both Jews are Blacks were targets of spontaneous, organized and systematic violence like lynching and pogroms. The Jews, however, became the victims of the state and industrially organized genocide. Du Bois has observed the persecution of the Jews in Germany from the perspective of a man who has experienced another form of discrimination and persecution in another space (i.e. in America) which can be compared but

32 Original text in German: "öffentliche Beleidigung, allgemeine Benachteiligung, verordenete "Rassentrennung" und immer wieder auch organisiertes Gewalt." (Oliver Lubrich 2022, Pg. 45)
33 Oliver Lubrich: "Entlang der Farbenlinie": W.E.B. Du Bois in Nazi-Deutschland. Pg. 46.

are not the same and tried to associate the persecuted, the suppressed and the victims of violence with each other (Lubrich, 2022: 46).

Black German writings have provided a link further for Rothberg's understanding of cross-mapping between the historical memory of African Diasporic History, Germany's colonial past and National Socialism, as we can see in Theodor W. Michael's autobiography *Black German: An Afro-German Life in the Twentieth Century* (2017) also where he remembers the historical times of the Nazi regime and the Holocaust. He narrates how he, as a 'Black German', was able to survive the National Socialist persecution by silencing his voice and making himself invisible during the National Socialist regime. He, thus, recalls the horrific times:

> Of course, the fact that he was black also meant that his experiences of National Socialism were not those of "ordinary Germans". As a certified "racial alien", he was excluded from educational, work and training opportunities and even from the possibility of military service which might have offered some prospect of escape. What weighed on him most was "fear, nothing but fear", the need to keep his head down and not be noticed. He was oppressed not only by his own circumstances but also by the knowledge that worse things were happening to other members of the black community: forced sterilization, the breakup of families, death in prisons and concentration camps – all driven by the regime's determination that *Mischlinge* – people of "mixed blood" – like him should not exist. (W. Michael, 2017: 4)

The same fear and helplessness of the narrator has been shown in *1000 Coils of Fear* where she also had to go through the more or less similar experiences: she had to silence her voice in order to get herself safe from life threatening violence by the Neo-Nazis as she expresses in the novel:

> Right-wing terror is: […], for fear of being seen. The biggest and stoutest of the group has a swastika tattooed on his chest. […] Right-wing terror is: when the atmosphere suddenly changes, [...]. One of them says loudly: Ugh, there was a nigger in the water and the word stabs me between the ribs. […], I have no idea what the right thing to do is.(Wenzel, 2023: 19-20)

Here one can observe the dominant nature shown by those Neo-Nazis with Swastika made on their body when they suddenly came by the lake and tried to pretend as if it belonged to them only. They shouted at the Black child who was playing at the bank of the lake and portrayed him as someone outsider or the space which doesn't belong to him. After

their arrival, fearful and tensed atmosphere was formed as whispered by the scared narrator's boyfriend:

> *They won't do anything to the kids. But they'll do something to us. We're leaving*. … Right wing terror is: we, as well, withdraw silently. […], I call the police right away and learn that it's illegal to display swastika in public. It's against the constitution. … Right wing terror is: after two hours of searching, the police still can't find it. (Wenzel, 2023: 20)

This "silent withdrawal" due to fear of their lives or got beaten up by the right wing supporters and unable to express anything against the crimes done by such people shows the helplessness of the narrator as she says: "THE COMBINATION OF FEAR AND THE INABILITY TO SAY SOMETHING, THIS POWERLESSNESS, THE INABILITY TO ACT – I UNDERSTAND." (Wenzel, 2023: 21) But at the same time one can also observe the passive resistance shown by the narrator when she said *"My boyfriend and I remain awkwardly in the shade."* (Wenzel, 2023: 20) This ambiguous sentence indicates the resistance shown on the part of the narrator and her boyfriend as they didn't withdraw from the beach after the coming of the Neo-Nazis immediately, like other families left but they also couldn't resist them actively as well. The word 'shadow' also represents the invisibility of the Black community created by the dominant whites where they intentionally ignore to see or recognize them (similar to the experiences of Ralph Ellison). This sentence also gives the impression that Black Germans have remained unrecognized though they are always present in German society since historical times: they are never seen, or, rather, they are pushed to the margins of the society to the point of invisibility. That is why one can interpret that when the Nazis came on the beach, they didn't notice the narrator and her boyfriend sitting there. This also goes for the literary and cultural productions by the Blacks.

Pricilla Layne talks about this banal racism attempted against the Blacks in their everyday life. In her lecture on *Suspicious Spiral: Autofiction and Black German Subjectivity in Olivia Wenzel's 1000 Serpentinen Angst* she spoke of how "categorizing the racism and discrimination that the white Germans maintain their white supremacy in their everyday life but which they either deny or failed to acknowledge as racist because they consider themselves as too tolerant and enlightened to be racist."[34] (Layne 2020, 34:25 – 34:45)

34 Pricilla Layne: *Suspicious Spiral: Autofiction and Black German Subjectivity in Olivia Wenzel's 1000 Serpentinen Angst.* Time stamp: 34:25 to 35:45. Online lecture available on: *https://echo360.org/media/5b9ceaef-5aac-4d91-acca-84d38927dbb8/public#sortDirection=desc*

She further explains that racism is banal in the sense that no one is attacked or confronted physically during the violence happening. She draws our attention to the spectacle which is required to prove that the racial discrimination actually happened only if the physical evidences of discrimination are produced. Layne describes on spectacle and mentions the murder of George Floyd case by the US state police comparable to the murder of Oury Jalloh in the Police Station in Dessau where the White Germans also needed physical evidence[35] to march, to protest, or even to 'recognize' the threats and racism done against on Black subjects in Germany. If there is no spectacle or evidence, then the Blacks are left on their own.

These similar attacks be it verbal or physical are repetitive in nature as narrated in the novel, usually happens at the train stations where she was starred or made hypervisible by the whites. We got to know that the narrator's brother also committed suicide at one of the train stations due to the continuous and repetitive racial discrimination attempted against him. The interlocutor intervenes with the thoughts on racism at such spaces:

> AT THE TRAIN STATION. THE NAZI.
> ALWAYS THESE STORIES IN WHICH SOMETHING HAPPENS, BUT ULTIMATELY NOTHING DOES. AND IT'S ALWAYS TRAIN STATIONS.
> Something did happen to me.
> The problem isn't that my recollections repeat themselves.
> RATHER?
> The problem is that these things themselves keep repeating, perpetually, that they never stopped. (Wenzel, 2023: 214)

Colvin also explained this everyday racial discrimination, quotidian violence or verbal attacks in her article *Freedom Time* (2022) which ultimately results in the quotidian fear. This quotidian violence maintained by the Neo-Nazis on the beach or by the white German Couple in the train is an indication of the imposition of white supremacy in public places. During one of the entire train journeys, the narrator and her brother were afraid and scared of their lives because of verbal racist discrimination when a man was threatening them. The narrator has described her fear and anxiety as:

35 *Refer: "Activists slam German court ruling over Oury Jalloh's death."* Available on: https://www.infomigrants.net/en/post/47169/activists-slam-german-court-ruling-over-oury-jallohs-death#:~:text=What%20happened%20to%20Oury%20Jalloh,were%20shackled%20to%20a%20mattress and the official Website of *The International Independent Commission on the Death of Oury Jalloh.* Available on: https://www.ouryjallohcommission.com/work

> Suddenly I notice that a man and woman, […], are staring at us. […] He screams that we need to get away and then yells descriptions of our bodies that I'll never forget. […] During his tirade, […], keeps screaming, […]. For example, he says we belong in a concentration camp, that we will be gassed there properly, and that soon the right train will come for us. (Wenzel, 2023: 213)

> This quotidian or the constant fear accompanies the narrator her entire life which also led her to seek the help of the therapists to come out from depression that has been caused by this constant fear, trauma and insecurities since childhood.

One can also observe that even by the end of her novel Wenzel has not provided any sort of relief to the narrator or depicted any goal which is being achieved by her. One can interpret this unending goal in a way that racial trauma of the narrator, being a Black subject, is ongoing, unending and is ever present. But she is giving a futuristic perspective and a possible future by giving the narrator a ray of hope of being pregnant and a sense of hopefulness in the society coming through her child.

Bibliography

Baudelaire, Ch. (1993). *Les Fleurs du Mal*. Paris, Booking. Classiques Français.

Colvin, S. (2022). *Freedom Time: Temporal Insurrections in Olivia Wenzel's 1000 Serpentinen Angst and Sharon Dodua Otoo's Adas Raum.* German Life and Letters, Vol 75, No. 1, pp. 138-165. *Available on:* https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/glal.12323

Layne, P. (2020) "*Suspicious Spiral: Autofiction and Black German Subjectivity in Olivia Wenzel's 1000 Serpemtinen Angst*." Center for German and European Studies, Brandeis University. October 16. *Available on:* https://echo360.org/media/5b9ceaef-5aac-4d91-acca-84d38927dbb8/public#sortDirection=desc

Layne, P. (2022) "*That's How It Is": Ouotidian Violence and Resistance in Olivia Wenzel's 1000 Coils of Fear"*, Vol. 55, No. 1, May 01, pp. 38-60. *Available on:* https://read.dukeupress.edu/novel/article-abstract/55/1/38/313544/That-s-How-It-Is-Quotidian-Violence-and-Resistance

Lubrich, O. (2022) *"Entlang der Farbenlinie": W.E.B. Du Bois in Nazi-Deutschland.* Kulturwissenschaftliche Zeitschrift, Vol. 6, No. 3, pp. 33-51. *Available on:*

https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/d3f954a2-3c46-4d9d-b0f9-6e140278e4c8/content

Theodar W. M. (2017) *Black German: An Afro-German Life in the Twentieth Century.* Translated by: Eve Rosenhaft. Liverpool University Press.

Rothberg, M. (2001) *W.E.B Du Bois in Warsaw: Holocaust Memory and the Color Line, 1949-1952*. The Yale Journal of Criticism, Vol. 14, No. 1, pp. 169-189. *Available on:* https://muse.jhu.edu/article/36877#:~:text=Du%20Bois%20traveled%20to%20Poland,race%2C%20identity%2C%20and%20resistance.

Du Bois, W.E.B. (1952) *The Negro and the Warsaw Ghetto.* Black Thought and Culture. University of Chicago, May 1952, pp 14-15. *Available on*: https://europe.unc.edu/wp-content/uploads/sites/314/2021/02/DuBois-The-Negro-and-the-Warsaw-Ghetto.pdf

Du Bois, W.E.B. (2007) *The Souls of Black Folk* (1903). Published by Brent Hayes Edwards, Oxford: Oxford University Press.

Wenzel, O. (2023) *1000 Coils of Fear*. London, Dialogue Books.

Internet sources:

Layne, P., *Suspicious Spiral: Autofiction and Black German Subjectivity in Olivia Wenzel's 1000 Serpentinen Angst.* Online lecture uploaded on the official website of Centre for German and European Studies, Brandeis University. *Available on:* https://echo360.org/media/5b9ceaef-5aac-4d91-acca-84d38927dbb8/public#sortDirection=desc

"Activists slam German court ruling over Oury Jalloh's death." Available on: https://www.infomigrants.net/en/post/47169/activists-slam-german-court-ruling-over-oury-jallohs-death#:~:text=What%20happened%20to%20Oury%20Jalloh,were%20shackled%20to%20a%20mattress

The International Independent Commission on the Death of Oury Jalloh. Available on: https://www.ouryjallohcommission.com/work

Memoria, desplazamientos y reconstrucción en Lara, de Bernardine Evaristo

JACOVKIS, Lina/ Universidad Nacional de General Sarmiento - linajaco@gmail.com

› *Palabras claves: memoria; trauma; viaje.*

Resumen

En la novela autobiográfica *Lara* (2009), de la escritora británica Bernardine Evaristo, encontramos la reelaboración e imaginación de los miembros de un árbol genealógico formado a partir de sujetos en movimiento que deben, una y otra vez, ajustarse a un espacio hostil y dejar atrás otros espacios, por la fuerza o la necesidad, procurando proyectarse hacia adelante. Mientras tanto, la novela reelabora relatos familiares, imagina ancestros y juventudes, revitaliza conflictos y sostiene una prosa en verso que procura, en su ritmo propio, encontrar una temporalidad nueva en el buceo hacia el pasado.

Nos proponemos, por un lado, analizar la melancolía y el tratamiento de la historia personal en la novela como formas de elaborar la pérdida y el desplazamiento y, a su vez trabajar la temática de dicho desplazamiento y el estar fuera de lugar como marcas de la temporalidad y la experiencia familiar que se inscriben en el sujeto en particular.

Introducción

La novela *Lara* (2009), de Bernardine Evaristo, es difícil de leer sin remontarse al árbol genealógico que se provee en las primeras páginas. Novela de desplazamientos, escrita en verso, se desplaza hacia atrás y adelante y da voz a los múltiples miembros de eta compleja trama familiar de inmigrantes irlandeses en Inglaterra, un soldado inglés en Irlanda, esclavos yorubas en Brasil, un brasileño descendientes de esclavos que regresa a un país que es ahora Nigeria, un inmigrante nigeriano en Inglaterra, y el recorrido final de Lara, la protagonista, donde vuelve a andar ese camino de su familia paterna y desarmar algunos, pero no todos, los nudos de la historia familiar, visitando Brasil, Nigeria y también otros países donde buscará su crecimiento personal. Mezcla de *Bildungsroman* y de autobiografía familiar, la aceptación de Lara de su presente y futuro viene con el reconocimiento de un

pasado con el que no se puede "hacer las paces", pero cuyo recorrido ayuda a entender los silencios familiares

La novela tiene dos versiones, una inicial de 1997 y una posterior, revisada, de 2009. Los cambios más significativos de esta segunda edición no son solo la división de los versos en pareados, sino la expansión de las voces del lado materno, de origen anglo-irlandés, en capítulos que no figuraban inicialmente. De esta manera, Evaristo logra complejizar la trama familiar y también incorporar la experiencia irlandesa a la lectura descentrada y poscolonial que la novela inicial no tenía, y profundizar la pregunta sobre otras formas de alteridad, especialmente la cuestión de clase. "The expanded *Lara* thus unravels another sad story of immigration and racism, which also explains the reason why Leslie treats Taiwo gently, contrary to Peggy"[36](Toplu, 2011: 19).

En este trabajo nos enfocaremos en la porción de la memoria afroamericana de Lara, su línea paterna, pues es hacia estos lugares donde Lara se desplaza físicamente en su búsqueda.

El viaje y la construcción de la memoria

Como señala Hácová (2011: 51) Lara emprende una excursión a la historia cultural y la memoria, especialmente la negra. El libro, luego del árbol familiar, introduce un proverbio yoruba a modo de epígrafe: "However far the stream flows, it never forgets its source"[37]. El propio nombre completo de Lara, Omilara, significa que "la familia es como el agua" en yoruba. De este modo, el texto anuncia uno de sus leitmotifs. En sentido figurado, la trama fluye hacia muchos lugares, pero su corriente principal recoge y une sus confluencias. El prólogo del libro ofrece otra metáfora de la dispersión y el reencuentro de la familia: la metáfora de un baobab cuya semilla se planta, se transporta a través del océano y estalla en vida. Esta semilla se convierte en un símbolo de las raíces africanas de Lara. La novela se centra de forma sucesiva en los miembros de esta familia producto del mestizaje a lo largo de los siglos XIX y XX, aunque no en orden cronológico. Como indica Kamali (2016), desde el

36 "La *Lara* ampliada desentraña así otra triste historia de inmigración y racismo, que también explica la razón por la que Leslie [Nota de la T: abuelo materno de Lara] trata a Taiwo [Nota de la T: el padre de Lara] con delicadeza --fue rechazado por la familia irlandesa de su esposa dado que él era inglés--, al contrario que Peggy [Nota de la T: la abuela materna de Lara]." (Traducción propia).

37 "Por más lejos que vaya el arroyo, nunca olvida su fuente". (Traducción propia).

comienzo de la novela la memoria cultural de África se sitúa en un espacio que precede a la toma de conciencia de la protagonista de cualquier deseo de aprehender este pasado.

Si pensamos el pasado en relación a la nostalgia vemos que, como señala Strehle en su análisis de la función de la misma en los discursos diaspóricos, el concepto tiene varios costados negativos, especialmente en lo que hace a los roles de género: La nostalgia invertida en la "tierra de origen" tiene varias funciones importantes, todas ellas relacionadas con la preservación del poder: proteger la tradición, mantener el *status quo*, neutralizar el descontento y silenciar la disidencia (Strehle, 2014). Tal vez es por esto que el pasado no es un lugar dulce sino doloroso y profundamente violento en la novela, jamás idealizado. En relación con el pasado, los personajes experimentan nostalgia de formas distintas: Lara no sabe que anhela, su padre extraña pero no desea volver, sus abuelos maternos no han sido felices en el pasado, su bisabuelo paterno logró regresar a la soñada tierra africana de sus ancestros, donde pudo escapar de la esclavitud y rearmarse con energía pero nunca tuvo un matrimonio dichoso y nunca pudo despegarse del dolor de aquellos que no pudo salvar en Brasil. El retorno mental o físico a un lugar de menos dolor no es el cierre de una historia si no la apertura hacia otros lugares dolorosos. Como el trauma mayor de la novela (la trata de esclavos) y las distintas heridas de cada generación, la historia al revisarse no se cura.

En los estudios sobre diáspora, aparecen divisiones teóricas sobre los que tienen un lugar de regreso posible, los que no cuentan con esta "tierra originaria", quienes desean volver y quienes no. En el texto de Evaristo es aún más difícil de pensar. No hay un deseo de "retorno" en sentido típico, salvo en el caso de Baba, que logra volver al África de la cual fueron arrancados sus abuelos. Sí hay, en el caso de Lara, una voluntad de recorrer y conocer.

Durante décadas, el padre de Lara, Taiwo, no vuelve a Nigeria hasta que finalmente su hija lo convence de hacerlo. Sus excusas son muchas, el dolor, la falta de dinero, el no querer llegar como un fracasado del exilio. Pero también porque enfrentarse a aquello que dejó es verse en la necesidad de hablar de aquello que no quiere o de lo que no puede. A diferencia de su abuelo, esclavo descendiente de yorubas que nació en Brasil y volvió a África a instalarse en el barrio de los brasileños, Taiwo, aún extrañando y sufriendo nunca anhela volver a Nigeria. Incluso cuando el dolor lo golpea más fuerte cuando le llega la noticia de la muerte de su madre, la fortísima disciplina de Taiwo con sus hijos funciona como forma de adaptación y escudo tanto como parte de una tradición. En los siguientes versos se alternan las voces de Taiwo y su mujer, Ellen:

I AM A STRONG MAN but pain is a warrior too.
The pit I build for grief this time will be infinite.
Be strong, Taiwo, your life depends on it.

A letter arrived this morning from Nigeria.
The sea carried it here. She died May five,
went midday, her last breath, "Taiwo, Taiwo",
like a mantra she kept calling him, her boy,
she could not get over losing him to England.

All gone now – Baba, Papa, Mama, Kehinde.
How will I survive in this refrigerator?
I must erase their memory.

They are waiting for him but we have no money.
He won't talk to me, give voice to his thoughts,
but thank God he is crying and how, for the first
time, I see my husband broken down.

I must return prosperous or be shamed.
You cannot go to Europe and return a poor man.
When the roots of a tree die, its seeds are re-born.
My children are my seed. This is home now.[38] (Evaristo, 2009: 112)

38 SOY UN HOMBRE FUERTE pero el dolor también es un guerrero.
El pozo que construya para el dolor esta vez será infinito.
Sé fuerte, Taiwo, tu vida depende de ello.

Esta mañana llegó una carta de Nigeria.
El mar la trajo hasta aquí. Murió el cinco de mayo,
al mediodía, su último aliento: 'Taiwo, Taiwo',
como un mantra lo seguía llamando, su chico,
no podía superar haberlo perdido en Inglaterra.

Ahora todos se han ido: Baba, papá, mamá, Kehinde.
¿Cómo voy a sobrevivir en esta heladera?
Debo borrar su memoria.

Lo están esperando, pero no tenemos dinero.
No hablará conmigo, no dará voz a sus pensamientos,
pero gracias a Dios está llorando y así,, por primera
vez, veo a mi marido destrozado.

Debo volver próspero o ser humillado.
No se puede ir a Europa y volver pobre.
Cuando las raíces de un árbol mueren, renacen sus semillas.

Taiwo percibe que no puede ceder ante el dolor o la nostalgia, que en esto va su vida y la de sus hijos. Su mujer, Ellen. intuye aquello que Taiwo no puede contar, las presiones que él mismo se impone como figura patriarcal. Pero Lara no llega a saber las fuerzas que se esconden detrás de la fachada disciplinaria de Taiwo, desconoce el origen de tanto dolor contenido. Cuando el libro nos lleva a conocer la voz del padre de Taiwo, quienes leemos descubrimos que la disciplina férrea de Taiwo y su ira, su violencia contenida, esconden no sólo su voluntad de criar hijos exitosos en la tierra de acogida, de triunfar como inmigrante en una tierra nueva, sino también el disciplinamiento de su propio padre. Esto que Taiwo cree que es su propia decisión sobre la crianza de sus hijos es también, al menos en parte, una herencia con la que carga. Taiwo no llega a replantearse nada, pero todos los huecos familiares intentan ser cubiertos por Lara. Aunque ella no lo consiga y no obtenga los relatos necesarios (pero sí, en cierta medida, los obtenga el lector), su viaje le permite ir descubriendo que son aún mayores las heridas que las que pueda imaginar y aceptar estos desgarros como parte de su identidad.

Cuando Taiwo regresa a Nigeria, finalmente, a pesar de que ha considerado a Londres como su hogar, la voz narrativa contradice lo que Taiwo se ha dicho a sí mismo antes y nos indica que "Taiwo had not been back in forty-four years, yet this was the place he called home"(Evaristo, 2009: 155). En definitiva, aunque considera que Londres es su hogar, al llegar a Lagos esta ciudad es la que siente como tal. La fluidez, entonces, se hace también presente aquí, y se pone en duda una noción estática de la diáspora y de *home/abroad*.

Por otro lado, mientras que la novela narra un discurrir temporal y espacial, hay un eje que es hacia donde confluye y desde donde a su vez surgen los posteriores desplazamientos, que es la ciudad de Londres. Esta, centro de la mayoría de las obras de la autora, aparece casi como un personaje en sí mismo. El centro del imperio y esa llama de la civilización que atrajo inicialmente a Taiwo, con su canto de sirena desde Nigeria hasta Inglaterra, se revelará cruel y racista pero también será, como indica McLeod (2004: 179) ese lugar que permite la "percepción transcultural". Con el fluir de las voces y el discurrir de la novela, la ciudad también sufre un cambio histórico y puede advertirse cierto optimismo en la obra, pero es más posible que este optimismo tenga que ver con la forma en la que Lara puede plantarse

Mis hijos son mi semilla. Este es mi hogar ahora. (Traducción propia).

distinta sobre su suelo luego de su viaje a Nigeria y Brasil más que en un cambio social (Toplu, 2011: 6).

El trauma y el silencio

Podemos pensar a Taiwo como un eslabón más en la larga cadena de memorias traumáticas que van mojonando el texto. Señalan Caruth y Keenan (1995:256), que el trauma puede experimentarse al menos de dos maneras: como un recuerdo que uno no puede integrar en su propia experiencia y como un conocimiento catastrófico que uno no puede comunicar a los demás. El trauma no es, entonces, el relato narrado ni lo que se hace con eso.

De niña, Lara intenta conocer más sobre su familia paterna pero Taiwo se irrita y no quiere hablar:

> "What was your mother like?" / "Oh, very nice." / "Yes but
> what was she like?" / "A very nice lady, I can safely say."
>
> "Well, what was your father like?" / "He was very nice too."
> This time she rolled her eyes. "Was he born in Lagos?"
>
> "Oh no, he came from Brazil." Lara shrieked, "My grandfather
> was Brazilian?" Taiwo cut in, "Don't shout. Why are you
>
> so excited? You would rather be anything than an African."
> "Tell me about him," Lara pleaded. "Was he very nice too?",
>
> she wanted to add. "He went to Lagos when he was a boy.
> His father brought him, you know, that slavery thing."
>
> [...]
> He didn't want to go tomb-raiding.
> She left, feeling cheated, feeling stirred.[39] (Evaristo, 2009: 135)

39 "¿Cómo era tu madre?"/ "Oh, muy buena". / "Sí, pero
¿cómo era?" / "Una señora muy agradable, puedo decir con certeza".

"¿Cómo era tu padre?"/ "También era muy simpático".
Esta vez ella puso los ojos en blanco. "¿Nació en Lagos? "

"No, vino de Brasil"'. Lara chilló: "¿Mi abuelo era brasileño?
¿Mi abuelo era brasileño?" Taiwo la interrumpió: "No grites. ¿Por qué
te alterás tanto? Preferirías cualquier cosa antes que ser africana".

Para Taiwo, hablar sobre los muertos es ir a revolver tumbas: innecesario, doloroso. La relación de Lara con la memoria es justamente la de querer saber, querer desenterrar. Aunque ella no obtenga las respuestas que busca en palabras, será en su propio cuerpo, al desandar el camino de sus antepasados paternos, donde Lara recibirá de alguna forma la memoria familiar.

De niña, Lara ve, y escucha a quienes ella llama *daddy people*. Es la gente de su padre, gente que está ausente en el mundo de blancos en el que se mueve la niña. Pero no se trata solo de una visión, estos "daddy people" le cantan: "She sees people watching her, young, old, so strange,/sitting motionless in a semi-circle on the grass,/lips unmoving but eyes alive with the singing of song".[40] (Evaristo, 2009: 103)

Como expresa Kamali (2016), al final de la novela Lara siente la voz de Severina, su tátara-tátara abuela esclava, la misma voz que da inicio al texto con el relato de su violación por parte de su amo en una *fazenda* en Brazil. Pero no es la voz de Severina, ni la de Lara, la que "habla", ni la que recibe lo que podría llamarse "agencia narrativa", sino el proceso expresivo de la de comunicación, ya que el texto es aparentemente "poseído" por diversos agentes históricos.

A diferencia de su padre, Lara busca y reimagina las distintas heridas familiares, sabiendo que estas no pueden ser curadas, pero que son parte de ella: "I become my parents, my ancestors, my gods"[41] (Evaristo, 2009: 187).

"Hablame de él", suplicó Lara. "¿También era muy simpático?"

quiso preguntar también. "Se fue a Lagos cuando era niño.
Su padre lo trajo, ya sabés, lo de la esclavitud"

[...]

Él no quería ir a revolver tumbas.
Ella se fue, sintiéndose engañada, sintiéndose conmocionada. (Traducción propia).

40 Ve gente mirándola. Jóvenes, viejos, tan extraño./sentados quietos en un semicírculo en el pasto/
los labios quietos pero los ojos encendidos con el cantar de una canción

41 Me vuelvo mis padres, mis ancestros, mis dioses. (Traducción propia).

Conclusión

Lara nos muestra distintos viajes. Viajes internos de la protagonista, viajes forzados, viajes por necesidad. Hay una constante en el texto que es el movimiento, ese fluir que aparece desde el epígrafe, la familia como un río que corre sin abandonar su fuente. Otra constante es la de lo que no se sabe sobre el pasado, y lo que nunca se sabrá. Algunas cosas se desandan en el viaje de la protagonista, algunos misterios de Taiwo y su familia: el padre poco presente, el dolor por la muerte de su hermana cuando él ya no estaba allí, la culpa frente a su madre.

Sin embargo, la mayoría de los relatos sobre el pasado no llegan en realidad a otros personajes, sino que solo el lector es testigo de sus secretos. De niño, tampoco su abuelo puede contarle a Taiwo demasiado sobre su historia:

> Baba opened his mouth to speak, but ghosts flew out.
> The muscled baobab leaves whispered behind him.
>
> Taiwo sat dazed and speechless in the bristiling silence.
> He crept off into twilight, a cat courtin the shadows.
>
> Baba would sit up by the light of a kerosene lamp.
> The world he entered Taiwo would never know.[42]

Lo poco que sabe, Taiwo tampoco desea retransmitirlo. Lo mismo ocurre del lado materno. El silencio o la incomunicación no permiten que esta verdad colectiva se escriba o comparta, Lara se hace parte de ella sin que le llegue a sus oídos, más bien la atrapa corporalmente y, también, metafísicamente, si pensamos en las voces que escucha. La reconstrucción es una creación que queda en manos de la autora y que comparte con la lectora. Se trata tal vez de formas musicales (pensando en el río que fluye como un sonido o

42 Baba abrió la boca para hablar, pero salieron fantasmas.
Las musculosas hojas del baobab susurraban tras él.

Taiwo se quedó aturdido y sin palabras en el silencio brillante.
Se arrastró hacia el crepúsculo, como un gato cortejando las sombras.

Baba se sentaba a la luz de una lámpara de querosén.
El mundo en el que entraba Taiwo nunca lo llegaría a conocer. (Traducción propia).

en las canciones de la *daddy people*) de aproximarse a un trauma que no se intenta narrar o describir sino hacer sentir.

Bibliografía

Evaristo, B. (2009). *Lara*. Londres, Bloodaxe.

Caruth, C. and Keenan, T. (1995) "The AIDS crisis is not over": A Conversation with Gregg Bordowitz, Douglas Crimp, y Laura Pinsky. En C. Caruth (ed.), *Trauma*. 256–71.

Hácová, P. (2004). The stream never forgets its source: Themes explored in *Lara* (1997) by Bernardine Evaristo. *Theory and practise in English Studies Vol 2.* Masark University.

Kamali, L. "Awakening to the singing": Bernardine Evaristo's *Lara*. *The Cultural Memory of Africa in African American and Black British Fiction, 1970–2000*, (pp 212- 241)., Palgrave Studies in Cultural Heritage and Conflict, DOI 10.1057/978-1-137-58171-6_8

McLeod, J.(2004). *Postcolonial London. Rewriting the metropolis.* Londres, Routledge

Strehle, S. (2014). *Transnational women's fiction: Unsettling home and homeland.* Londres, Pagrave Macmillan.

Toplu, S. (2011). *Fiction Unbound. Bernardine Evaristo*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

Narrativas de autoria feminina afro-porto-riquenha: fabulando outras memórias da escravização.

SALES, Cristian / Universidade do Estado da Bahia-UNEB - crissaliessouza@gmail.com

› *Palavras-chave: Literatura Afro-Latino-Americana; Autorias femininas; Fabulação crítica; América Latina.*

Resumo

Este texto analisa narrativas de autoria feminina afro-porto-riquenha como formas de ressignificação e reconstrução das memórias da escravização nas Américas. Ao examinar obras selecionadas de autoras como Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo-Pizarro, o trabalho explora como essas escritoras afro-latino-americanas reimaginam e fabulam criticamente outras perspectivas sobre a experiência da escravidão, destacando a centralidade das mulheres africanas e negras na luta pela liberdade e pela emancipação. Ao fabular outras reminiscências, Santos-Febres e Arroyo-Pizarro mergulham nas lacunas dos arquivos da escravidão, preenchendo espaços silenciados pela história conhecida como oficial, como destacado por Hartman (2020). Além disso, o texto discute estratégias narrativas utilizadas por essas escritoras para resgatar e preservar memórias ancestrais, ampliando o entendimento da história e da cultura porto-riquenha. Por meio dessa análise, a reflexão busca contribuir para um reconhecimento e valorização das vozes femininas afrodescendentes na produção literaria de Porto Rico, enfatizando a importância de suas narrativas na construção de uma consciência crítica que retire *las ancestras* da invisibilidade histórica.

Introdução

Ao percorrermos a vasta e rica produção literária de autoria feminina latino-americana, deparamo-nos com um universo de vozes que ecoam a multiplicidade de experiências, perspectivas e realidades das mulheres. Essa pluralidade de dicções, abordagens, gêneros e estilos simboliza a riqueza e a complexidade das vivências femininas, revelando as lutas, os ativismos e as conquistas que moldam suas vidas e narrativas. Dentro da vasta paisagem de perspectivas literárias e intelectuais, emerge um fenômeno cada vez mais notável: a crescente produção/participação das mulheres negras. Esse movimento tem

sido articulado na América Latina e no Caribe, regiões profundamente marcadas pela história da colonização, onde os corpos, narrativas e saberes de autoria negra foram sistematicamente marginalizados e silenciados. (Klein, 1987).

Ao longo dos séculos, escritoras, pensadoras e intelectuais afro-latino-americanas enfrentaram uma série de obstáculos que não apenas dificultaram a visibilidade de suas vozes e saberes, mas também sua aceitação e inclusão nos registros históricos da literatura e intelectualidade latino-americana e caribenha. Em outras palavras, mesmo dotadas de talento e uma visão de mundo singular, devido a uma intersecção de opressões, baseadas em raça, gênero e classe, foram frequentemente deslegitimadas e emudecidas.

Em meio a essas trajetórias singulares, seus textos contribuem com a renovação e a inclusão de novos repertórios e epistemologias, novos sujeitos e novos olhares na cena literária e intellectual latino-americana. Ao compartilharem suas histórias, vivências e perspectivas de mundo, escritoras e intelectuais negras afro-latino-americanas abordam questões relacionadas à ancestralidade, raça, racismo, colonialismo, gênero, classe, feminismos, empoderamento, espiritualidade, resistência, direitos humanos, luta por emancipação e justiça social.

Num movimento revolucionário e profundamente significativo, há um quadro inspirador de autoras afro-latino-americanas que estão redefinindo os espaços discursivos e de enunciação, apostando numa dupla inscrição da voz e pensamento. Por meio de romances, poesia, ensaios, contos, cordéis e crônicas, estão produzindo um novo corpus literário e intelectual que encena outras experimentações de vida-arte. A partir de trânsitos e deslocamentos diversos, coreografam a palavra misteriosa, indizível e inaudita, deixando-se atravessar e habitar por suas forças ancestrais entre o visível e o invisível.

Por meio de uma abundância de gêneros e dicções, desde a poesia à prosa, do ensaio à ficção, escritoras negras latino-americanas exploram temáticas que refletem experiências complexas tanto individuais quanto coletivas. Em todos esses espaços discursivos, compartilham uma visão de mundo que as une em uma luta comum contra as estruturas de opressão, exploração colonial e patriarcal. Em suas obras, elas sublinham os elementos dessas opressões que permeiam as experiências vividas por mulheres negras (ativistas, feministas, escritoras e pensadoras) em suas comunidades e sociedades.

Em vista disso, o texto evidencia como as escritoras negras latino-americanas Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo-Pizarro, utilizam os seus escritos como uma poderosa

ferramenta crítica e radical para descolonizar saberes e, além disso, estabelecer uma agenda de transformação nos modos de narrar à história negra nas Américas. De igual maneira, são vozes negras femininas contemporâneas que não apenas desafiam narrativas do saber-poder, mas também "fabulam" criticamente outras memórias da escravização colonial[43]. (Hartam, 2020). Nessas circunstâncias, a fabulação crítica, como proposta por Hartman (2020), constitui uma abordagem epistêmica radical para explorar "os arquivos da escravidão" colonial através do romance *Fe en Disfraz*, de Mayra Santos-Febres (2009); e a coletânea *las Negras*, de Yolanda Arroyo Pizarro (2012).

Dessa maneira, ao explorar e desafiar as limitações dos registros históricos convencionais, a "fabulação crítica" oferece uma proposta através da qual podemos examinar e compreender os aspectos mais obscuros e negligenciados da experiência da escravidão na América Latina e Caribe. Essa abordagem epistêmica permeada pela sensibilidade e pela experiência das autoras negras, vai além de simplesmente questionar os registros da historiografia tradicional.

Através da fabulação crítica, mesmo quando se trata do inaudito e do incapturável, é possível preencher as lacunas nos registros históricos. Essa proposta radical busca de forma ativa criar e reimaginar outras maneiras de compreender e reescrever o passado. Em particular, esse processo envolve um olhar atento às experiências e vivências das mulheres africanas e afrodescendentes.

Ao mesmo tempo, a voz e a perspectiva das autoras negras latino-americanas propõe uma forma de imaginação política radical, que colabora para subverter a gramática da violência. Desse modo, essa nova gramática permeada pela sensibilidade e pela experiência das autoras negras não se limita em questionar os registros da historiografia tradicional, que, muitas vezes, excluiu ou distorceu as contribuições e as vivências das mulheres africanas e negras.

Assim, o texto enfatiza como autoras afro-latino-americanas buscam incessantemente criar espaços onde todas as formas de vida, vozes, cosmovisões e narrativas sejam incluídas e

43 Ao longo da história da historiografia literária, muitas mulheres negras foram sistematicamente invisibilizadas, suas contribuições relegadas ao esquecimento e marginalizadas dentro dos registros canonizados da historiografia e da literatura na América Latina e Caribe. Nesse contexto, destacam-se nomes importantes como Maria Firmina dos Reis (Brasil) e Julia de Burgos (Porto Rico), cujas obras e trajetórias foram soterradas e negligenciadas por muito tempo. Acrescente a isso, o número de heroínas negras que sofreram apagamentos em suas histórias. Citamos: Dandara Palmares (Brasil), Zacimba Gaba (Brasil), Tereza de Benguela (Brasil), Esperança Garcia (Brasil), Juana Agripina (Porto Rico). Fermina Lucumi (Cuba), Nanny (Jamaica), entre muitas outras.

reconhecidas. Portanto, narrativas afro-latino-americanas evidenciam uma tarefa essencial: a tarefa imaginativa, criativa e narrativa. Nesse contexto, a arte da escrita se torna uma ferramenta fabuladora radical, que promove um elo poderoso entre os registros históricos, a chamada "memória afro-atlântica" e a ficção. (Sales, 2020).

Por meio da imaginação crítica radical, escritoras afro-latino-americanas reconstroem e reimaginam as narrativas de suas ancestrais, resgatando vozes e trajetórias silenciadas, oferecendo novas perspectivas sobre a história e a cultura da diáspora africana nas Américas.

Fe en Disfraz: fabulando entre o visível e o invisível

Publicado em 2009, o romance "Fe en Disfraz", da escritora e intelectual afro-latina-americana Mayra Santos-Febres é uma obra literária poderosa que lança uma nova luz sobre a história escravista nas Américas e no Caribe. Através de uma perspectiva feminina e negra, a autora porto-riquenha nos apresenta uma visão alternativa do universo das mulheres africanas e afrodescendentes na sociedade colonial, revelando suas esperanças, desafios e estratégias de resistência.

No romance afro-latino-americano, Santos-Febres mergulha nas profundezas da experiência feminina negra, trazendo à tona as complexidades de suas vidas e lutas em um contexto de opressão e exploração. Ao fazê-lo, a escritora desafia a narrativa eurocêntrica predominante, que, muitas vezes, negligenciou ou distorceu a perspectiva das Mulheres africanas e negras na história colonial.

Por meio de personagens ricamente desenvolvidos e uma narrativa envolvente, a autora nos transporta para um mundo onde as mulheres negras são as protagonistas de suas próprias histórias. Ela nos mostra as diferentes formas de resistência e sobrevivência adotadas por essas mulheres, desde pequenos atos de desafio até estratégias mais elaboradas de busca pela liberdade. O romance "Fe en Disfraz" é mais do que apenas um romance histórico; é uma obra de resgate e reconhecimento das vozes silenciadas e das experiências negligenciadas das mulheres negras na América colonial.

Para demonstração de como isso ocorre na obra, as memórias traumáticas de mulheres africanas e negras se entrecruzam aos vários acontecimentos ocorridos entre os séculos XVII, XVIII e XIX – em colônias espanholas e portuguesas, o que revela as dinâmicas e a criação de oportunidades para a resistência. Mesmo diante tanto obstáculos, ao deixarem

legados e heranças, essas mulheres falaram de suas vidas, das experiências da escravidão, das suas expectativas por liberdade e emancipação; das suas afetividades e relações familiares, entre outras.

Consequentemente, a obra afro-diaspórica se desdobra a partir das trajetórias de dois personagens principais: Martín Tirado, um historiador porto-riquenho, e Maria Fernanda Verdejo, também conhecida como Fe Verdejo, uma intelectual afro-venezuelana.. Por esse enquadramento, os protagonistas vivenciam uma relação amorosa marcada por diversos registros históricos, o que colabora para a costura e desenvolvimento do tecido narrativo. A relação entre Martín e Fe é permeada por uma multiplicidade de registros históricos, que servem como pano de fundo para o desenvolvimento do enredo:

> [...] Llegué a Chicago a trabajar con Fe Verdejo cinco años después de que ella armara su famosa exposición de esclavas manumisas de los siglos XVII y XVIII en Latinoamérica". "[...] las indicaciones de Fe son claras y hay que seguirlas al pie de la letra. Son sus condiciones para nuestro encuentro. Esta vez, me han llegado escuetas, precisas. Debo esperar a que caiga la noche. (Santos-Febres, 2009: 15-16).

Além disso, a obra também destaca as insurgências negras contra as relações de poder estabelecidas, mostrando como as mulheres escravizadas resistiram e desafiaram as estruturas de dominação, muitas vezes de maneiras sutis e subversivas. A interseção entre o pessoal e o histórico, o íntimo e o político, é um elemento crucial que enriquece e aprofunda o tecido narrativo da obra em questão.

Mais do que simplesmente narrar, a obra em questão adota uma estratégia discursiva poderosa, transformando a escrita literária em uma ferramenta epistêmica para dar voz aos antepassados africanos. Neste contexto, Santos-Febres retrata a questão da escravidão sob uma nova ótica, explorando as vivências e perspectivas das próprias mulheres escravizadas. Personagens como Diamantina, Maria, Petrona, Ana María, Pascuala e Xica da Silva emergem das páginas como protagonistas de suas próprias histórias, simbolizando a multiplicidade de experiências, estratégias de resistência e lutas das mulheres africanas e negras na diáspora africana.

> [...] Llegué a Chicago a trabajar con Fe Verdejo
>
> [...] En esa ocasión, declaró la esclava: "que la señora no para de injuriarme, de pegarme con un palo sobre el vientre y empujarme para ocasionarme caídas". Mostró cicatrices de golpes y carnes moradas al veedor, una vez presentada la denuncia. Diamantina pedía la venia para buscar otra casa donde servir y otro amo que la comprara con sus hijos. (Santos-Febres, 2009: 28, grifos da autora).

Ajustando um pouco mais o foco, de várias maneiras, fica evidenciada a coragem, a luta e a resistência de mulheres africanas e negras. Por meio de outras histórias, recolhidas nos documentos – as narrativas adquirem novos olhares para se insubordinar a uma matriz colonial do poder, do saber e do ser. Em sentido mais amplo, além dos levantes, fugas e cimarronajes, nas formas de conhecer, criar e viver, elas praticavam variadas estratégias de insurgência à dominação colonial, inclusive, desenvolvendo ações coletivas para aprender/ensinar a ler e escrever.

Por sua vez, ao pinçar recortes específicos do romance, vale destacar que as denúncias feitas por "las ancestras" Diamantina, Maria, Petrona, Ana María e Pascuala etc., aparecem nos capítulos III, V, VI, VIII y XII. Nesse âmbito, os relatos reconhecem que as mulheres africanas e negras como sujeitos portadores de direitos, humanidade e protagonismo; reescrevem as memórias instaladas nos corpos das mulheres africanas e negras; reconstroem as imagens de corpos como testemunhos de uma memória negro-africana.

No Capítulo III, somos apresentados aos relatos da ancestral Diamantina, uma mulher africana que foi escravizada em Minas Gerais, Brasil. As marcas/cicatrizes sugerem sua origem étnica fula ou fulani, um povo da África Ocidental. Em nome de seus cinco filhos - Justo, Isidro, Joaquín, Fernando e Ricardo –, todos escravizados por dom Tomás de Angueira e de doña Antonia de la Granda e Balbín, em 1785, Diamantina denuncia a violência colonial perpetrada por seus opressores.

Nos documentos encontrados por Fe Verdejo, os registros detalham os abusos públicos sofridos por Diamantina e seus filhos, desde insultos na praça pública até agressões físicas como chicotadas e empurrões. Desse modo, esses relatos documentam as injustiças e atrocidades enfrentadas por Diamantina e sua família, destacando a brutalidade do sistema escravista e a desumanização das pessoas negras sob o domínio colonial: "constaban estos excesos de injurias públicas en la plaza, a la salida de las misas; azotes, empujones". (Santos-Febres, 2009: 27).

Ao contrário das narrativas mais tradicionais que retratam as mulheres negras apenas como objetos de hipersexualização e desprovidas de maternidade, os relatos de Diamantina oferecem uma visão alternativa. Aqui, testemunhamos a trajetória de uma mulher escravizada que confronta as opressões, violências e hierarquias, lutando não apenas por sua própria liberdade, mas também pela de seus filhos e de sua comunidade.

A história de Diamantina desafia estereótipos e ressalta a resiliência e a resistência das Mulheres africanas e negras na diáspora. Ela simboliza uma voz poderosa que se recusa a ser silenciada, mesmo diante das adversidades mais crueis impostas pelo colonialismo. Ao conhecer sua história, reconhecemos a humanidade e a dignidade de mulheres que foram marginalizadas, violentadas e oprimidas pelo sistema escravista nas Américas, e a honrar sua memória ancestral como agentes de mudança e justiça.

> [...] Diamantina declaró haber venido anteriormente a pedir protección real ante el gobernador Alonso Pires, por los excesos cometidos por su ama. Era de edad desconocida, con três incisiones en la mejilla derecha, posiblemente fulá, proveniente de tierras costaneras. [...]"que la señora no para de injuriarme, de pegarme con un palo sobre el vientre y empujarme para ocasionarme caídas". Mostró cicatrices de golpes y carnes moradas al veedor, una vez presentada la denuncia. Diamantina pedía la venia para buscar otra casa donde servir y otro amo que la comprara con sus hijo (Santos-Febres, 2009: 27).

As estratégias de resistência adotadas por essas mulheres eram diversas e muitas vezes sutis, mas sempre enraizadas na busca pela liberdade e pelo reconhecimento de sua humanidade. Dentro do contexto da sociedade escravocrata, elas criavam redes de solidariedade, compartilhavam conhecimentos e experiências e desenvolviam formas de resistência cotidiana que desafiavam as estruturas de poder estabelecidas. Um exemplo marcante dessas estratégias de resistência pode ser encontrado no trecho do romance em que Diamantina reivindica o direito à herança para seu filho mais velho. Essa ação não tentava desafiar a lógica de propriedade e posse que sustentava o sistema escravista, mas também afirma o desejo das mulheres escravizadas e de seus filhos à autonomia e à dignidade.

> Diamantina presenta el testamento ante el gobernador Pires. Pide que se cumpla con las escrituras y que Justo, su hijo mayor, sea oficialmente inscrito como dueño del Trapiche La Paz, según lo dispuesto por su antiguo dueño. (Santos-Febres, 2009: 30).

Ao registrar esses momentos de resistência e reivindicação, os documentos históricos nos lembram da importância de reconhecer e valorizar as contribuições das mulheres negras na luta contra a escravidão. Ao fabular outros arquivos da escravidão, Santos-Febres desafia as narrativas do saber-poder, que, muitas vezes, minimizaram ou ignoraram as contribuições das mulheres negras para a luta pela liberdade.

Las Negras: fabulando o inaudito e o incapturável

> [....] Homenaje a la resistencia, a la rebeldia, a la entrega amorosa, al recuerdo de la tierra para siempre perdida en medio de la nada inconmensurable, tanto como la inmensidad de la travessia oceânica no perdida, sí impuesta, sí obligada, aceptar como viaje de placer agónico, sin boleto de vuelta. (Arroyo Pizarro, 2013: 108).

Ao registrar esses momentos de resistência e reivindicação, os documentos históricos nos lembram da importância de reconhecer e valorizar as contribuições das mulheres negras na luta contra a escravidão. Ao fabular outros arquivos da escravidão, Santos-Febres desafia as narrativas do saber-poder, que, muitas vezes, minimizaram ou ignoraram as contribuições das mulheres negras para a luta pela liberdade.

Em um esforço radical, Yolanda Arroyo-Pizarro mergulha nas profundezas da história e da memória, buscando reconectar-se com suas raízes e dar voz àquelas cujas existências foram ignoradas ou esquecidas. Um exemplo marcante desse compromisso político é sua antologia de contos "las Negras" (2012). Nessa obra, Arroyo-Pizarro oferece uma visão singular da experiência das mulheres africanas e negras, explorando questões como escravidão, colonialismo, ancestralidade e resistência negra.

Ao imergir na análise da coletânea, que coloca as mulheres como protagonistas em suas narrativas, somos conduzidas através de três contos marcantes: "Wanwe", "Matronas" e "Saeta". Dentro da obra intitulada "las Negras", Yolanda Arroyo Pizarro reúne esses contos, cada um oferecendo uma visão singular sobre o sequestro na África, a travessia oceânica e a difícil jornada de sobrevivência no cativeiro das mulheres africanas e afrodescendentes subjugadas pelo sistema escravista colonial nas Américas.

A autora, por meio dessa coletânea, promove não apenas uma revisão literária dos fatos históricos, mas também uma profunda exploração das lacunas e dos silêncios que permeiam o discurso historiográfico na América Latina e no Caribe. Por séculos, as vozes e experiências das mulheres africanas e negras foram relegadas ao esquecimento ou distorcidas pela narrativa dominante, e, é justamente nesse espaço de silêncio que Arroyo Pizarro concentra o seu projeto literário, epistêmico e intelectual.

Ao dar voz às protagonistas desses contos, a autora desafia a narrativa tradicional que frequentemente marginaliza as experiências das mulheres negras na história. Sob o olhar das ancestras, as três narrativas trazem uma reinterpretação do passado colonial. Os contos de

Wanwe, Matronas e Saeta ressaltam a determinação do sujeito negro feminino, mesmo diante das amarras da dominação e subalternidade, conduzindo os seus próprios destinos. Por isso mesmo, as histórias traduzidas comprovam que "[...] mujeres resistieron de manera activa y respondieron frontalmente contra el sistema esclavista y todas sus formas de opresión". "[...] sus estrategias de resistencia fueron variadas e múltiplas". (Arroyo Pizarro, 2013: 35-36).

Atravessando as páginas dessas narrativas profundas, nos deparamos com o primeiro conto, a ancestral "Wanwe", cuja jornada começa com o sequestro ainda na adolescência em sua comunidade na África. Ela pertence a uma linhagem de mulheres africanas que foram brutalmente transportadas e escravizadas no Caribe durante os sombrios tempos da escravidão transatlântica. Por meio de um intrincado jogo de idas e vindas ao tempo-lembrança, somos levados a mergulhar no espaço da memória afetiva de "Wanwe", onde os laços ancestrais e os princípios fundamentais da vida africana resplandecem. Neste conto, testemunhamos uma comunidade caracterizada por rituais femininos sagrados, onde as mulheres desempenhavam papeis centrais nas atividades cotidianas, incluindo até mesmo a caça, que, muitas vezes, é associada aos homens em outras culturas.

Por meio de idas e vindas constantes no tempo-lembrança, retorna-se ao espaço da memória afetiva, visão de mundo e os princípios ligados à vida africana, caracterizada por uma série de rituais femininos em uma sociedade em que as atividades públicas, como a caça, correspondiam às mulheres. A narrativa, habilmente conduzida na terceira pessoa, proporciona um contraste vívido entre a vida em uma comunidade matrilinear na África e o patriarcado violento imposto pelos colonizadores europeus no Novo Mundo.

> [...] En rito del ureoré las niñas que se han criado unidas, como hermanas, duermen pegaditas una de la otra, formando una hilera que une a cada cual por el área de los hombros [...] el juego de los hombros es un juego de féminas, prohibido a los machos (Arroyo Pizarro, 2012: 35, grifos da autora).

Esta passagem da narrativa faz mergulha na intimidade da personagem, na vida em comunidade, na descrição de um ritual sagrado, onde as ligações entre as mulheres são preservadas e protegidas. A imagem das meninas dormindo juntas, juntas pelos ombros, evoca um sentimento de comunhão e solidariedade entre mulheres de diferentes gerações. É um lembrete da importância dos vínculos femininos e da força ancestral que advém da união entre as mulheres africanas. Ao descrever a riqueza dos costumes e tradições africanas, o

conto traz à tona a destruição e a violência causada pelo colonialismo, que não apenas despojou as pessoas de sua liberdade, mas também de sua identidade e herança cultural.

Neste cenário, somos envolvidas em uma trama que visa a refletir sobre a profunda injustiça e brutalidade infligidas sobre os povos africanos e afrodescendentes durante esse período sombrio da história das Américas. Assim, por meio da história de Wanwe, sabemos que algumas práticas-rituais ficaram guardadas na memória de nossos antepassados. Ou seja, a prática do "ureoré" não é apenas um momento de rito de passagem, mas também um espaço onde as mais novas podem partilhar saberes e experiências com as mais velhas. É ritual sagrado da feminilidade, que é celebrado e protegido na comunidade.

Através desta breve descrição, a autora porto-riquenha convida-nos a refletir sobre o valor da vida em comunidade e do apoio mútuo entre mulheres, bem como a importância de preservar e honrar os rituais e as tradições que fortaleciam os laços comunitários. Essas práticas rituais e tradições alimentaram muitos movimentos de insurgência. Ao longo das recordações da protagonista, Arroyo Pizarro mergulha profundamente nos traumas, na brutalidade e nas dores impostas pela experiência afrodiaspórica. No entanto, mesmo imersas nessa condição, a autora reitera que as mulheres africanas e afrodescendentes recorreram a uma variedade de estratégias para continuar vivas. Além dessa característica peculiar, todos os eventos e diálogos são minuciosamente relatados pela narradora-observadora. Vamos explorar outro trecho do conto "Wanwe", no qual a personagem expressa os momentos que sucedem ao sequestro colonial:

> [...] La llevan al barco, en uma canoa pequena, em compañía de otras mujeres. Van atadas. Una de la mujeres tiene orejas y un pendiente de nariz. No es de la casta de Wanwe y ni siquiera. Sin que nadie lo note, de manera sileciosa, desmarra com astucia las sogas. [...] Las otras mujeres sentadas dan alaridos (Arroyo Pizarro, 2012: 26, grifos meus).

Apesar de parecerem subjugadas, as mulheres africanas sequestradas, durante a travessia forçada, buscavam desesperadamente insurgir-se contra sua condição. Neste trecho, é evidenciada a notável habilidade, capacidade e determinação dessas mulheres em se libertarem em meio às tentativas de dominação e violência impostas pelo colonialismo. Suas ações "mujeres sentadas dan alaridos" refletem uma luta corajosa contra a opressão, resistindo ao destino que lhes fora imposto à força. Descreve o processo de desumanização e objetificação de seus corpos-vidas.

Mesmo diante das mais adversas circunstâncias, elas encontravam maneiras de resistir, seja por meio de atos sutis de desobediência ou por gestos de rebelião mais evidentes: "[...] Sin que nadie lo note, de manera silenciosa, desmarra com astucia las sogas". (Arroyo Pizarro, 2012, p. 26). Essas mulheres, muitas vezes relegadas ao silêncio pela narrativa histórica dominante, eram provenientes de origens diversas etnias e tradições. Mesmo assim, desenvolviam laços: "[...] No es de la casta de Wanwe y ni siquiera". (Arroyo Pizarro, 2012).

Mais adiante, em outro conto intitulado "Matronas", somos levados a mergulhar na narrativa de "Ndizi", uma ancestral africana cuja história ecoa através das páginas da opressão e da resistência. Aqui, em primeira pessoa, testemunhamos os horrores enfrentados por Ndizi e suas companheiras escravizadas, acusadas de uma série de transgressões contra seus senhores. Em uma cela sombria, Ndizi enfrenta acusações que abrangem desde a "desobediência" até a "incitação a revoltas", crimes inventados para justificar a brutalidade do sistema escravagista. Ela é submetida a torturas físicas e psicológicas, e violações constantes, seu corpo marcado pela crueldade daqueles que tentavam, sem sucesso, dominá-la. Vejamos um trecho: "[...] desobediência, conducta desafiante, insolencia, vagância excesiva, incitación a revueltas y, en última instancia, las fugas" (Arroyo Pizarro, 2012: 89)[44].

Entretanto, apesar dessa condição, Ndizi ergue-se contra a opressão colonial, desafiando seus algozes. Constantemente, ela se insurge contra a injustiça que a cerca, negando-se a ser reduzida ao papel de vítima impotente. Ndizi desafia as correntes que tentam aprisiona-la. A seguir, escutamos o seu relato:

> [...] Las mujeres éramos animadas a defendernos, a golpear, morder, arrancar. Las cosas han cambiado desde los negros iniciaron secuestros hacia otros negros iniciaron secuestros portugueses u otros blancos para transportarnos en nao. Ahora somos instigadas a no defendernos porque le pertencemos a un amo. El opressor tiene esse permiso, pero nos subestima (Arroyo Pizarro, 2012: 84-85, grifos meus).

Estas palavras, cheias de dor e resistência, revelam a realidade implacável das mulheres submetidas à brutalidade do sistema escravista. Por isso, sentiam-se encorajadas a defender-se com todas as suas forças, a lutar contra aqueles que tentavam subjugá-las pela

44 "Matronas" é um termo que se refere a mulheres idosas, sábias e experientes que ocupam papéis de liderança e cuidado em suas comunidades. O termo pode ser usado em diferentes contextos culturais, mas, geralmente, está associado à cultura afrodescendente e à tradição de preservação do conhecimento ancestral e da sabedoria transmitida de geração em geração. As matronas também desempenham um papel importante como guardiãs da cultura, conselheiras e curandeiras.

violência. O sequestro e o cativeiro não retiraram a capacidade de resistir, sendo instadas a permanecerem submissas aos seus senhores. No relato da ancestra Ndizi, notamos que, apesar da aparente resignação imposta, os registros destacados refletem um fato inegável: o opressor subestimava o poder e a determinação destas mulheres. Demonstram que elas estavam sempre dispostas a romper as correntes: "[...] El opressor tiene esse permiso, pero nos subestima". (Arroyo Pizarro, 2012: 84-85).

Em "Matronas", Ndizi, uma mulher de origem iorubá, é apresentada como uma mulher, cuja sabedoria explora as fronteiras linguísticas e étnicas impostas pelo domínio colonial. Em meio à submissão forçada, ela se destaca como uma voz de resistência, desafiando os padrões brancos e eurocêntricos com a riqueza de seus conhecimentos ancestrais. Além de sua proficiência linguística, Ndizi se destaca como uma líder natural entre seus pares, exercendo papéis fundamentais como parteira e curandeira. Conhecida como "La Gran Bruja", sua expertise em ervas e plantas medicinais não apenas cura corpos, mas também fortalece as suas iguais. Ao considerar os eventos que levam ao seu julgamento e sua morte, sua habilidade de se comunicar com pessoas de diferentes etnias africanas e indígenas, e seu profundo conhecimento sobre ervas e plantas medicinais, fica evidente que Ndizi é muito mais do que uma simples vítima da opressão colonial.

Conclusão

Ao reescrever uma história negra através das perspectivas das ancestras, as escritoras Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo Pizarro tecem um novo e revolucionário universo interpretativo da história colonial latino-americana impondo uma desordem aos registros considerados oficiais. Em seus escritos, mulheres africanas e negras (las ancestras) desempenham papeis cruciais na recuperação de eventos históricos, memórias e legados ancestrais, trazendo à tona aspectos frequentemente negligenciados ou marginalizados pela "colonialidade do poder, do ser e do saber", como discutida pelos pensadores Aníbal Quijano (2005) e Nelson Maldonado-Torres (2008).

Sobre esse aspecto, autoras latino-americanas e caribenhas resgatam as diversas formas de histórias de luta e resistência de mulheres africanas e negras nas Américas, resultando em três movimentos epistêmicos: "i) restituem a nossa humanidade violada pela dominação colonial; ii) restabelecem o protagonismo de nossas existências; ii) reencantam o

mundo". (Sales, 2020). Ao lado disso, esses três gestos epistêmicos fabulam o inaudito, o incapturável e outros modos de "revistar os arquivos da escravidão". (Hartman, 2020).

Ao mesmo tempo, a voz e a perspectiva das autoras negras latino-americanas propõe uma forma de imaginação política radical, que colabora para subverter a gramática da violência. Desse modo, essa nova gramática permeada pela sensibilidade e pela experiência das autoras negras não se limita em questionar os registros da historiografia tradicional, que muitas vezes excluiu ou distorceu as contribuições e as vivências das mulheres africanas e negras. Elas buscam incessantemente criar espaços onde todas as formas de vida, vozes, cosmovisões e narrativas sejam incluídas e reconhecidas.

A despeito disso, enfatizamos que escritoras e intelectuais negras latino-americanas estão na vanguarda de uma rebelião epistêmica. Nessa jornada de insurgência e criação, questionando e subvertendo os sistemas de saber-poder, aprenderam estratégias para a reinterpretação e reescrita de narrativas hegemônicas. Por meio de suas obras literárias, das interações e dos intercâmbios diversos, produzem uma gramática afrocentrada e dimensão epistemológica própria, reivindicando o seu lugar na enunciação do conhecimento.

Bibliografía

Arroyo Pizarro, Y. (2013) "Hablar de las ancestras: hacia una nueva literatura insurgente de la afrodescendencia". In: Arroyo Pizarro, Yolanda. *Tongas, palenques y quilombos: ensayos y columnas de afroresistencia*. Porto Rico: Latoya Hobbs.

Arroyo Pizarro, Y. (2012) *Las Negras*. Carolina: Boreales.

Brito, L. C. (2021)"Mulheres negras e escravidão: reflexões sobre agência, violência sexuais e narrativas de passividade". Maria Helena P. T. Machado (Org.), Luciana da Cruz Brito (Org.), Iamara da Silva Viana (Org.), Flávio dos Santos Gomes (Org.). *Ventres livres? Gênero, maternidade e legislação.*UNESP: São Paulo, pp. 151-166.

Hartman, S. (2024) "Vênus em dois atos". *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12 33, 24 dez. 2020. Tradução: Fernanda Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro. Disponível em: https://bityli.com/Ke6zB. Acesso em: 22 fev.

Klein, H. S. (1987) *Escravidão Africana na América Latina e Caribe*. São Paulo: Brasiliense.

Maldonado-Torres, N. (2018). "A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade". *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Março, 71-114.

Quijano, A. (2005) "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina". In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-americanas.* Buenos Aires: CLACSO. pp. 227-278.

Sales, C. Assentamentos de resistência: intelectuais negras do Brasil e Caribe em insurgências epistêmicas. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura. Salvador: UFBA, 2020.

Sales, C. e Arroyo Pizarro, Y. (2021) "Epistemologias negras caribenhas". *Muiraquitã: Revista De Letras E Humanidades*, *9*(1). Disponível em https://periodicos.ufac.br/index.php/mui/article/view/4311/Acesso em 22 de fev. 2024.

Santos-Febres, M. (2009) Fe *en disfraz.* Guaynabo: Alfaguara.

Santos-Febres, M. (2017) *La piel que escribo: conversando con mujeres escritoras afroboricuas.* Disponível: https://narrativadeyolanda.blogspot.com/2017/04/la-piel-que-escribo-conversando-con.html (último acesso em 13/12/2020).

Santos-Febres, M. (2010) "Por boca propia". In: *Sobre Piel y papel: ensayos*. 2ª edición. Ediciones Callejón, pp-67-71.

SECCIÓN VI

«CONOCIMIENTOS, EXPERIENCIAS Y ESCRITURAS AFROCENTRADAS»

Primera Antología de Poesía de Mujeres Afrovenezolanas: Insurgir ante las editoriales dominantes y una exploración de los feminismos negros

CÁRDENAS, Laura / Investigadora independiente - laura.cardenas.armas@gmail.com
COBO, María Mercedes / Investigadora independiente - mariamercedescobo@gmail.com

› *Palabras claves: Poesía; mujeres negras; Venezuela; feminismos negros .*

Resumen

Los feminismos negros o afrofeminismos son parte del pensamiento decolonial en América Latina y el Caribe. Representan una ruptura epistémica con el feminismo hegemónico, a partir de la crítica a la colonialidad del poder/saber/género, en la lucha contra el racismo, el patriarcado y el heterosexismo (Campoalegre, 2018). Han dado paso a lenguajes poéticos insurgentes que van construyendo la convocatoria política atraída por voces que no se resignan al silenciamiento. Desde nuestra conciencia como mujeres negras, decidimos cimarronear editando una antología de poesía de mujeres afrovenezolanas, nutrida por el pensamiento vivenciado y la imagen ilustrada. Buscamos identificar si los poemas, pensamientos e ilustraciones de las afrovenezolanas dan cuenta de una propuesta de feminismo negro. Surgió la pregunta por la identidad étnico-racial y de género, ¿Qué es ser una mujer afrovenezolana? Decidimos priorizar: territorialidad, historia familiar, fenotipo, cultura y autoidentificación. Una mujer afrovenezolana está vinculada históricamente con la trata trasatlántica y el secuestro forzado desde África que atraviesa su cultura. Lo clave es el autorreconocimiento. Para la elaboración de esta antología se realizaron investigaciones etnográficas, entrevistas, planes de comunicación y una convocatoria abierta cuyos resultados fueron valorados y seleccionados bajo una matriz desarrollada especialmente para este trabajo. Posteriormente los poemas, artes visuales y ensayos pasaron por una curaduría editorial dando como resultado la Primera Antología de Poesía Afrovenezolana, un proyecto independiente y autogestivo. Esta publicación inédita busca abrir un espacio de oferta literaria que no se produce en el mercado editorial, tradicionalmente ocupado por hombres blancos y algunas mujeres blancas.

Corpus

Escribir un poema (cuando una podía invertir «mejor» el tiempo en barrer, planchar o aprender a cocinar) era un lujo del que se disfrutaba a expensas de los demás.
bell hooks

El lugar de enunciación es un lugar de pertenencia. Hablo desde mi lugar de mujer prieta. Feminista. Pero también hablo desde el lugar de mis ancestras. Lugar marcado por la ausencia histórica. Lugar-ausencia designado por el racismo.
Vilma Piedade.

Nos acontecen las letras desde nuestro ser y hacer de mujeres afrolatinoamericanas, afrocaribeñas y afroandinas. Encontramos en esta reunión un hecho que a veces se nos olvida cuando no hallamos nuestros rostros, formas y colores en la literatura: No estamos solas, somos muchas, somos mucho y escribimos.

Nos propusimos buscar decires poéticos de mujeres afrovenezolanas y queremos que nos vean, queremos darle paso al rastro y al testimonio que deja cada asalto de la poesía. No hay más lugar para el silencio. Nuestra antología nace del deseo de tomar un espacio que se nos debe y nos pertenece a todas. Quisimos reunir estas voces y en el proceso crear una red formada por pensadoras, poetas, artistas y críticas. Elegimos la poesía como primer paso de esta gran tarea que es mostrarnos porque para nosotras el poema es una forma de mirar al mundo, nuestra manera de estar aquí.

Estamos en el mundo de las palabras. Leemos, investigamos, escribimos y sobre todo, hablamos. Somos en voz alta. Asumimos la palabra como ejercicio almático, estético y también político y al buscarnos en las palabras de nuestras pares nos dimos cuenta que no existe una reunión o muestra de poesía afrovenezolana, decidimos no esperar a que llegue, a que se nos otorgue, a que se nos nombre; elegimos hacerla con nuestras manos y nuestros recursos, sin vinculaciones ni intereses partidistas.

Venezuela es un país afrocaribeño[45], donde el 55.1% de la población se identifica como morena, negra o afrodescendiente. Aun así, la identidad afrovenezolana no está reflejada en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, el preámbulo sólo refiere: "…con el fin supremo de refundar la República para establecer una sociedad democrática, participativa y protagónica, multiétnica y pluricultural…", sin mencionar lo afro y lo caribeño en la identidad étnico-racial de la sociedad venezolana.

Surgió, entonces la pregunta por la identidad étnico-racial y de género, ¿Qué es ser una mujer afrovenezolana[46]? Conscientes de las limitaciones que se producen al categorizar los universales sociales y con fines metodológicos recurrimos a criterios aportados por distintas pensadoras que tuvimos la oportunidad de leer y entrevistar. Reuniendo varias de sus visiones decidimos priorizar los siguientes criterios: territorialidad, historia familiar, fenotipo y autoidentificación.

Definimos una mujer afrovenezolana como aquella que tiene madre, padre, abuela o abuelo nacidos en uno de los territorios donde históricamente hubo una concentración de personas esclavizadas producto de la trata transatlántica, estas zonas de Venezuela que pueden ser: Miranda, Carabobo, Aragua, Distrito Capital, Monagas, Vargas, Falcón, entre otras. Es decir, hay una historia del sistema esclavista que la atraviesa.

Su fenotipo suele ser de piel oscura, cabello rizado o afro, labios y nariz gruesos, contextura gruesa, voluptuosa y también delgada. Pensamos que una mujer afrovenezolana no necesariamente debe reunir todas o muchas de estas características físicas pues las negritudes venezolanas son diversas. Podríamos decir que en general son mujeres más parecidas físicamente a personas del África Subsahariana, África del Sur que a personas tradicionalmente fenotípicas de Europa occidental. Las descripciones negra, zamba, morena, mestiza y trigueña también las entendemos como parte del ser una mujer afro.

Además de los criterios (territorialidad, historia familiar y fenotipo), añadimos uno sumamente importante, pues una mujer afrovenezolana se autorreconoce como tal y no necesita reunir todos los rasgos anteriores para considerarse negra o afrovenezolana. La caracterización aquí mencionada únicamente busca comentar qué entendemos en esta

45 El censo realizado en el año 2011 por el Instituto Nacional de Estadística (INE) con respecto a la población por autorreconocimiento étnico, arrojó estos porcentajes: como morenes son el 51,6 %; negres son el 2,8%; afrodescendientes son el 0,7 %.

46 Caracterización basada en entrevistas realizadas a Meyby Ugueto Ponce (Investigadora-militante, docente y artista afrovenezolana. Doctora en Antropología) y Merlyn Pirela (Activista afrovenezolana. Investigadora, actriz y bailarina. Integrante del movimiento de mujeres afrovenezolanas).

investigación, en sentido amplio como una mujer afrovenezolana y de ninguna manera pretende imponer o clasificar identidades. Pensamos también que las identidades étnico-culturales están en constante movimiento y deconstrucción.

Realizamos investigaciones etnográficas, entrevistas, planes de comunicación y una convocatoria abierta cuyos resultados fueron valorados y seleccionados por un jurado bajo una matriz de valoración desarrollada especialmente para este trabajo. Posteriormente los poemas, artes visuales y ensayos pasaron por una curaduría editorial y traducción, dando como resultado la Primera Antología de Poesía Afrovenezolana.

La nombramos como primera antología porque revisando las compilaciones de poesía de nuestro país y consultando con expertes en la materia, lamentablemente no encontramos ninguna afrocentrada y además identificamos que en los trabajos existentes no hay una proporción siquiera representativa de artistas afro. Hasta ahora la representación de población afrodescendiente en las antologías importantes del país varía del 0 al 3%.

Como menciona Michael Bhaskar en "Curaduría, el poder de la selección en un mundo de excesos", las editoriales y les editores tienen un gran poder sobre la cultura de los países, elles eligen lo que consideran que es importante y que debería ser leído (y por ende, qué se va a considerar como cultura, razón por la que siempre insistimos que les editores crean canon) por medio de sus catálogos que reúnen voces y temáticas. Hicimos una antología porque de alguna forma es un pequeño catálogo, una muestra de voces, de hitos, de recursos así como un universo semántico que con suerte busca ser ajeno al canon hegemónico.

Entre las muchas dificultades de tipo material y simbólico que implica gestionar de manera independiente un trabajo de esta envergadura, nos encontramos con un contexto político complejo y en tensión constante, que ha definido la crítica realidad política y social de Venezuela en los últimos años. En estas circunstancias toma especial preeminencia la edición independiente, tendiendo más hacia lo autogestivo pues nos atreveremos a decir que es la única forma de comunicar mensajes sensatos que específicamente respondan a agendas culturales y sociales autónomas e innovadoras, que no atiendan a intereses partidistas, gubernamentales o de los poderes dominantes, con todas las limitaciones operativas y económicas que esto comprende.

En el caso de Venezuela y otros países de Latinoamérica, concretamente la cuestión decolonial así como los feminismos son discursos cooptados por los aparatos del poder dominante, por lo que con cualquier organización que hubiera estado interesada en realizar

este trabajo vinculado con las luchas antirracistas y los feminismos decoloniales, corríamos el riesgo de imponer agendas partidistas. La selección, creación, curaduría, edición y traducción de la Primera Antología de Poesía Afrovenezolana fue realizada únicamente bajo nuestros criterios como mujeres afrovenezolanas, investigadoras autónomas e independientes.

Como mencionó Yuderkys Espinosa en una presentación de su libro sobre feminismo descolonial, la industria literaria es por definición colonial, como lo es la preeminencia del libro como objeto cultural por excelencia (casi único) para transmisión de saberes. Al ser éste el formato elegido para la publicación de antología de poesía afrovenezolana quisimos al menos en los criterios de selección de poemas (se realizó una convocatoria donde 22 mujeres quedaron seleccionadas) incluir categorías cercanas a la oralidad, expresión cultural de la palabra mucho más afín a los pueblos afrodescendientes que la escritura, pues notamos que si lográbamos llegar a un sector de escritoras que por su procedencia estaban materialmente baneadas por el sector editorial, pero nuestras categorías de selección eran las tradicionales y hegemónicas, sólo publicaríamos aquellos trabajos blanqueados y afines con el canon principalmente fijado y representado por hombres blancos, mismo que nos ha llevado a este silencio y segregación.

Descolonizar categorías de lectura de textos es una labor profundamente compleja por todas las implicaciones que comporta. Si bien la gran intención de este trabajo es visibilizar la poesía que ha sido segregada por consecuencia del racismo estructural (a la vez decir que las mujeres negras existimos, tenemos mucho que decir y escribimos poesía), cuidamos y respetamos el quehacer y rigor poético que también es prioritario. Nunca fue nuestra búsqueda publicar textos de personas racializadas sólo por ser personas racializadas pues —entre otras connotaciones indeseables— sería minimizar la importancia de sus obras, donde surge otra cuestión pues evidentemente lo que nos parece "bueno" o "con rigor" está atravesado por criterios y valoraciones coloniales y sus fuertes improntas eurocéntricas.

Evidentemente nuestras intenciones reivindicatorias no son suficientes para deslastrarnos de un sistema tan pesado y arraigado a nuestra realidad y valores como lo es el colonialismo, empezando por el sencillo hecho del idioma. No podemos escapar de nuestras estructuras pero sí flexibilizarlas para hacerlas más justas, incluyentes y ricas y les editores tenemos una labor fundamental en procurar y exigir estos espacios así como ajustar nuestros criterios para construir un canon incluyente y realmente diverso.

Uno de los grandes hallazgos que nos regala este trabajo al reunir los textos de tantas artistas es encontrar su vinculación con los feminismos negros o afrofeminismos como parte del pensamiento decolonial en América Latina y el Caribe. Estos representan una ruptura epistémica con el feminismo hegemónico, a partir de la crítica a la colonialidad del poder/saber/género, en la lucha contra el racismo, el patriarcado y el heterosexismo (Campoalegre, 2018). Las heridas coloniales están en la intemperie y van reconociendo por donde salir. La pensadora feminista afrocubana, Rosa Campoalegre expone que los feminismos negros o afrofeminismos son "Teoría crítica decolonial, antipatriarcal, antirracista y anticapitalista. Son pensamiento negro contrahegemónico en acción" (Campoalegre, 2018)

Enfrentar las múltiples discriminaciones que viven las mujeres negras pasa también por crear la resistencia-palabra ante la opresión del lenguaje occidentalizado blanco. Pensamos que el lenguaje y los discursos son una de las formas más combativas en las que se levanta una mujer negra. Creemos profundamente que el verbo y la poesía son grandes armas para combatir los discursos blancos.

Nos acercamos a explorar hacia una propuesta de feminismo negro, a través de categorías que identificamos en la medida que se iban mostrando los temas que abordan los textos de las afrovenezolanas. Los temas que más se exponían en los poemas los fuimos clasificando en tres grandes categorías que son: Abuela-madre-África; Afroespiritualidad y Doloridad (Concepto creado por la feminista negra brasileña, Vilma Piedade).

Cada categoría integra estas subcategorías: Abuela-África-Memoria (Mar, Río, Cuerpa, Historia de la esclavitud); Afroespiritualidad (manifestaciones culturales y religiosas, rezos, cantos de las distintas regiones afrovenezolanas) y Doloridad (Cotidianidad, Racismo, violencia y desamor). Una poesía confesional del dolor e íntima.

En gran parte, aproximadamente, el 80 por ciento de los poemas de las afrovenezolanas que están en la antología está presente la categoría Abuela-África-Memoria en versos que tienen que ver con la historia de la esclavitud, con la presencia del mar y del río o los ríos, como una manera de intuir la presencia de las ancestras y los ancestros, que es muy constante en la invocación de la poesía afrovenezolana, en evocar la memoria de la madre y la abuela como una manera también de sentir el origen africano desde el nacimiento. Escribir desde la voz de las ancestras es marcar un lugar de pertenencia y de no-olvido.

Identificamos la Afroespiritualidad como otra gran categoría presente en la poesía de las afrovenezolanas, ésta a su vez comprenden: las manifestaciones culturales y religiosas, rezos, y cantos de las distintas regiones afrovenezolanas. Pensamos que tener presente la memoria africana y recuperarla también es involucrarse, sentir y dejarse llevar por la espiritualidad de las/los ancestros negros integrados en estos cultos afrovenezolanos. Esta presencia en los versos de las afrovenezolanas podría convertirse en una poética reparadora de la herida del exterminio, saqueo, esclavitud y despojos. Podría ser una afropoética espiritual venezolana.

Incluimos en nuestras categorías, el término "Doloridad", concepto creado por la feminista afrobrasileña, Vilma Piedade, definido así:

Doloridad conlleva en su significado el dolor provocado en todas las mujeres por el machismo. Sin embargo, cuando se trata de nosotras, mujeres prietas, hay un agravamiento en este dolor. La piel prieta nos marca en la escala inferior de esta sociedad. Y la carne prieta todavía sigue siendo la más barata del mercado. (Piedade, 2017: 19 y 20).

Esta categoría la identificamos en los versos que evidencian la cotidianidad de la violencia y el desamor que viven las mujeres negras en relaciones sociales dominadas por el patriarcado, el racismo y las desigualdades. Podríamos decir que es una poesía confesional de la "doloridad" que atravesamos todas las mujeres de piel negra y una poesía de la intimidad del sentir adolorido por los distintos des-amores que vivimos en situaciones de carencias, precariedad y abusos.

La poesía de las afrovenezolanas evidencia una oralidad que insurge ante el racismo estructural porque prioriza la experiencia vivida y sentida de las mujeres negras que invocan a África, recuperando la memoria, sin olvidar el sistema esclavista y denunciando la sociedad machista que violenta y se ensaña con las mujeres de piel negra. El culto a San Juan o el culto a San Benito desde el sentir y la manifestación de las mujeres negras es un rasgo presente en la voz poética de las afrovenezolanas.

Estamos frente a un posible feminismo negro venezolano, leído desde la poesía de las mujeres afrovenezolanas que se acompañan y se hermanan para procurar las distintas sanaciones desde los quehaceres poéticos, artísticos, científicos, corpóreos, dancísticos, religiosos, espirituales y comunitarios. Podríamos pensar en una afropoética cimarrona del Sur, como diría Mayra Santos Febres, que quiebra los silencios colonialistas, recupera la memoria-sabiduría de las abuelas negras, revela y confiesa el dolor que han sentido por haber

nacido con piel negra, para transformarse en potencia reparadora del pensamiento, la psique (colonizados y secuestrados) y el alma herida.

Bibliografía

Baudelaire, Ch. (1993). *Les Fleurs du Mal*. Paris: Bookking. Classiques Français.

Bhaskar, M. (2017). *Curaduría, el poder de la selección en un mundo de excesos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Campoalegre, R. (2018). Mujeres negras. Voces, silencios y resistencias: una vez más sobre la experiencia cubana. *Revista da ABPN*, 10 (26), 57-76.

Cariño, C., Curiel, O. y Espinoza, Y. (2023). *Presentación del libro Feminismo Descolonial*. México: Librería U-Tópicas. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=uMtozyInc0w&ab_channel=Librer%C3%ADaU-T%C3%B3picas

Cobo, M. (2022). Mujeres negras que cimarronean con la poesía para hacer memoria liberatoria (Aproximación a una etnografía digital/ensayo crítico sobre los poemas de dos afrocubanas y una afrovenezolana). Ensayo para culminar el Seminario Virtual 2064: *Feminismos Negros* del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso).

Hooks, B. (2022). *Respondona*. Barcelona, Buenos Aires, México: Editorial Paidós.

Instituto Nacional de Estadística (INE). (2011). *Censo con respecto a la población por autoreconocimiento étnico.* Disponible en: http://www.redatam.ine.gob.ve/Censo2011/index.html

Piedade, V. (2017). *Doloridad*. Argentina: Mandacarú Editorial.

Santos, M. (2023). *Oriki para Georgina y los postulados base de las Afro poéticas cimarronas del Sur*. Puerto Rico.

Manuel Zapata Olivella: intelectual y activista del Muntú

MONTENEGRO, Nellys / Universidad Popular del Cesar (Colombia) - Universidad Nacional de Rosario (Argentina) -nellysemontenegro@gmail.com

› *Palabras claves: Intelectual; Activista; Muntú; Diáspora.*

Resumen

Este artículo tiene como objetivo estudiar algunos de los textos ensayísticos de Manuel Zapata Olivella para explicar la apuesta que realizan por la defensa de la vida y de la dignidad del Muntú desde su quehacer como hombre y escritor.

Para lograr avances alrededor de esta idea es necesario partir de los siguientes interrogantes: ¿Qué somos?, ¿qué vino de Europa?, ¿qué vino de África?, ¿qué había en América?, ¿qué tenemos de América, Europa y África?, ¿cómo escribe Zapata Olivella?, ¿cuáles son las preocupaciones que intervienen en su escritura?, y ¿cómo articula lo étnico, lo cultural y lo racial para la construcción de su proyecto afro-diaspórico?

Con miras a plantear posibles respuestas a estos interrogantes y a otros que puedan surgir, abordaré el artículo desde dos momentos. En un primer momento, me centraré en demostrar cómo Manuel Zapata Olivella es uno de los intelectuales afrodescendientes más importantes de América Latina y el Caribe como resultado de los conocimientos adquiridos desde el vagabundaje de sus experiencias vividas en la antropología, la sociología, la filosofía, la literatura, el folclor, la docencia, la medicina y las demás disciplinas fundamentales de su entorno.

En un segundo momento, analizaré su perspectiva activista, para demostrar que su propuesta se inspira en la historia, cultura y realidad caribeña, para convertirse en un reflejo de la lucha del pueblo afro con relación a su reconocimiento.

Antes de iniciar con el recorrido es preciso hacer una panorámica sobre Manuel Zapata Olivella. Fue un escritor, médico, antropólogo, folclorista, sociólogo, educador, intelectual, activista e investigador cultural colombiano del Siglo XX que reivindica en gran parte de sus obras la contribución de la diáspora africana en cuanto a su cultura, raíces y legado en el Caribe y el mundo. Esta labor la llevó a cabo publicando entre 1945 y 2004 siete novelas, cuatro libros de cuentos, seis piezas teatrales, cronista periodístico, que se encontraban dispersas en diarios, suplementos y revistas tanto nacionales como extranjeras.

Fue el fundador y director de la revista "Letras nacionales". Escribió el argumento y guion de una telenovela y tres radionovelas. Como ensayista del folclor y cultura negra publicó ocho libros de ensayos

Para este diálogo propongo el recorrido sobre dos perspectivas: Manuel Zapata Olivella como intelectual y activista del muntú. Antes de iniciar estas reflexiones quisiera aclarar la conceptualización de Muntú.

Muntú en palabras de Zapata Olivella "es una filosofía para salvar al mundo" (Zapata Olivella, 1997, p. 359). Una filosofía africana del pueblo Bantú. Se concibe como una gran familia integrada por los ancestros, los descendientes, los astros, la naturaleza (flora, fauna y minerales) y las herramientas y que se ha convertido en una "insuperable lección para la humanidad, cuando hemos perdido los lazos umbilicales que nos unen a la naturaleza" (Zapata Olivella, 1997, p. 53). Esta interacción entre los ancestros, el hombre y los animales establecen una serie de principios básicos que conforman un entramado mágico-religioso en el cual se sostiene esta filosofía.

Manuel Zapata Olivella el Intelectual

A los intelectuales afros- artistas, músicos, escritores, actores, cinematografistas, economistas, sociólogos, psicólogos, ideólogos, religiosos y políticos- nos corresponde asumir nuestras respectivas trincheras de asalto. (Zapata Olivella, 1997, p. 348).

Manuel Zapata Olivella es uno de los intelectuales afrodescendientes más importantes de América Latina y el Caribe como resultado de los conocimientos adquiridos desde el vagabundaje de sus experiencias vividas en la antropología cultural, la sociología, la filosofía cultural, la literatura, el folclor, la docencia, la medicina y las demás disciplinas fundamentales en las que pudo desarrollarse. Son muchas las razones que convierten a este intelectual colombiano en uno de los encargados de registrar las vivencias, luchas y derechos del Muntú en América a través de su afro-ensayística.

Un aspecto significativo fue el vagabundaje por Colombia, centro y norte América al que se vio abocado. Esta situación produjo un ajuste de valores, inclusión en nuevos espacios

socio-culturales y la indagación de las raíces étnicas de los pueblos del gran caribe, principalmente en términos de problemáticas del hombre afroamericano.

Hay que tener en cuenta que su lucha ha sido la de un revolucionario lúcido, capaz "de asimilar la lección de Frantz Fanon." (Zapata Olivella, 1997:349). Ser portador alienado de la mentalidad colonizadora al "sumar su ciencia y talento a la corriente histórica de nuestros pueblos" (Ibid). Razón que resulta fundamental para que esta ponencia abra el camino para pensar a Zapata Olivella no solo como un intelectual, activista y revolucionario, sino para verlo desde perspectivas que propongan el ejercicio de librar de "las cadenas que oprimen a un ser humano … aunque las argollas no cuelguen de mis brazos." (1997: 22). Lo que nos lleva a pensar en la relevancia de estudiar sus textos afroensayísticos e intentar explicar la apuesta que realizan por la defensa de la vida y de la dignidad del Muntú desde su quehacer como hombre y escritor.

Es importante destacar el estudio del rol intelectual de los afrodescendientes, las funciones activistas sociales, académicas, literarias y otros parámetros que le han permitido al intelectual afro actuar en distintos espacios para generar conocimiento a partir del autorreconocimiento. Este autorreconocimiento llevó a Zapata Olivella, primero, a pensar en que "la tarea del escritor es combatir por la desalineación de su cultura; afirmar su identidad y asumir la voz de los ágrafos" (Zapata Olivella, 1997: 18); segundo, a tener claro que "su literatura no es para agradar a los colonizadores de ayer y hoy." (ibid.) y, tercero, a ser consciente de que su obligación como escritor y estudioso va más allá de reconocer e implica "rescatar y dignificar este acervo colectivo de los raseros impuestos por los usurpadores, cuando dividen a los pueblos en "civilizados"- los conquistadores- y "bárbaros" -los oprimidos-." (p. 19).

Manuel Zapata Olivella el activista

… tengo el deber de sembrar, desalinear y combatir contra toda clase de injusticias
… Tan sólo deseo dejarles como conclusión un mini consejo que se lo escuché al Diablo:
Desconfíen de la literatura de los opresores si desean ser libres.
(Zapata Olivella, 1997: 23-28)

El pensamiento activista es entendido como un espacio en común entre lo político y la lucha social que se extiende más allá de los límites impuestos por los movimientos sociales y/o acciones colectivas. La temática en el estudio del pensamiento activista en la afroensayística de Zapata Olivella se centra en el devenir de la presencia política de los habitantes del Caribe. Su propuesta se inspira en la historia, cultura y realidad caribeña, para convertirse en un reflejo de la lucha del pueblo afro con relación a su reconocimiento.

Los propósitos culturales e intelectuales de Zapata Olivella estuvieron ligados a posicionar el acervo afrodiásporico. Fueron entonces los congresos de la Cultura Negra de las Américas una herramienta crítica y de resistencia política para la descolonización del negro en América. Estos espacios permitieron la unidad de la diáspora africana, representada en las voces de los intelectuales y políticos más comprometidos con establecer conexiones entre los países, algo que Zapata Olivella recuerda así: "… la acción aglutinante de los congresos de la cultura negra de las Américas permanece viva en su espíritu original: el de mantener y justificar los vínculos continentales de la diáspora afroamericana con sus hermanos y aliados de África y del mundo." (1997: 103).

Además, estos congresos se convirtieron en una nueva gesta político-cultural que abrió una baraja de posibilidades para integrar el movimiento negro de las Américas gracias a la visión de intelectuales encabezados por Zapata Olivella (1997), quien plantea que:

> … la presencia del negro como una corriente cultural sostenida a lo largo de más de cuatro siglos, masiva, extendida a todo el continente y, lo más importante, persistentemente renovada ... No es la primera vez que se haya convocado a reuniones regionales con el propósito de investigar los aspectos de la presencia negra en América ... Pero el Congreso de Cali es el primero en plantear el problema a escala continental (p. 102).

Asimismo, la creación de espacios académicos e intelectuales importantes como el Día del Negro en 1943 y el Club del Negro de Colombia, actividades "que eran en gran medida para el estrato medio de la sociedad mulata." (Laó-Montes, 2011: 63). El sentido del Día del Negro era criticar en las calles, como un acto público y político, la discriminación racial en Colombia y en los Estados Unidos,

Además, en 1947 Zapata Olivella creó el Centro de Estudios afrocolombianos, Movimiento Joven Internacional, José Prudencio Padilla, Cultura Negra e India en Colombia, cuyo objetivo fue estudiar la presencia de África en Colombia, en aras de lograr una explicación sobre la identidad psíquica y cultural de las poblaciones negras del país. Estos

serían solo unos ejemplos que demuestran el compromiso del proyecto intelectual y activista de Zapata Olivella "militante perpetuo de las luchas de los irredentos bajo todos los apelativos posibles: liberal, marxista, socialista, revolucionario, izquierdista y comunista." (Zapata Olivella, 1997: 23), por tanto, el nacimiento de grupos de intelectuales y de procesos organizativos y reivindicativos, jugó un papel muy importante en el proceso de la constituyente de 1991, que se materializó en la Ley 70 de 1993.

Miembro de una generación conocedora de la historia y la cultura de la diáspora africana en América que: "… a pesar de diferencias y debates, se pueden identificar continuidades entre la generación que madura en las décadas de 1950 y 1960, en las que en Sudamérica se destacan figuras políticas intelectuales como Abdias do Nascimento en Brasil, Manuel Zapata Olivella y Delia Zapata Olivella en Colombia." (Laó-Montes, 2020: 239).

La mayor influencia para Zapata Olivella la ejercieron aquellos intelectuales "amaestrados" que respondían solo a la herencia europea. Decidido a cambiar ese proceso lento de concientización racial, deja de lado "los complejos edípicos de la colonización" (Zapata Olivella, 2020:33) y cuestionamientos como "¿Híbrido o nuevo hombre? ¿Soy un traidor a mi raza? ¿Un zambo escurridizo? ¿Un mulato entreguista? O sencillamente un mestizo americano que busca defender la identidad de sus sangres oprimidas" (2020:34). Estas preguntas salen a la luz y se instalan en su vasta obra.

Es claro que cada uno de estos interrogantes representan aún la necesidad de recuperar la contribución intelectual de las comunidades afrolatinoamericanas donde se develan, critican, entrelazan y transforman conceptos claves respecto a la diáspora africana en Colombia y el mundo. Los cuestionamientos de Zapata Olivella de ese entonces demuestran en la actualidad su fuerza intelectual. Una fuerza que insiste en ampliar los espacios de representación hacia la cultura, la política, la historia y la literatura. Estos aspectos fueron decisivos para que Zapata Olivella fuera cimentando su propio proyecto intelectual, lo que le permitió trazar ideas desde ámbitos sociopolíticos con el objeto de contribuir en la configuración de la diáspora africana, no solo en Colombia, sino también en el Caribe y el resto del mundo.

Conclusión

En suma, podemos decir que su producción intelectual y activista de MZO es el resultado de los conocimientos adquiridos desde el vagabundaje de sus experiencias vividas en la antropología, la sociología, la filosofía, la literatura, el folclor, la docencia, la medicina y las demás disciplinas fundamentales de su entorno. Situación que ha provocado su influencia en diversos movimientos afrolatinoamericanos, y le ha permitido mostrarse como un sujeto político con capacidad de agencia y movilización social (Laó-Montes, 2020).

Aun así, Zapata Olivella es un escritor olvidado. El interés por sus obras tanto en Colombia como en Latinoamérica hasta la última década no fue el esperado. Podría mencionar dos razones. La primera, el difícil acceso a las obras de este autor por las nulas reediciones de las mismas hasta antes del año 2020. Su archivo personal fue donado a la Universidad Vanderbilt y solo hasta el año 2020, luego del homenaje por su natalicio, se iniciaron investigaciones para rescatar sus obras y ensayos. La Universidad del Valle, Colombia, por ejemplo, sacó a la luz la reedición de la totalidad de la obra de Zapata Olivella y proyectó un documental sobre su vida y obra titulado Zapata el gran putas.

La segunda razón es su exclusión del canon literario latinoamericano. En la última década, investigadores colombianos y latinoamericanos se han visto seducidos por la producción literaria de Zapata Olivella y han vertido sus hallazgos en ponencias, artículos, libros y capítulos de libros. Tal como lo menciona Cristina Rodríguez (2016) "La mayoría de estas publicaciones son realizadas en los Estados Unidos donde investigadores pioneros en la literatura Afro Hispana como Richard Jackson, Ivonne Captain-Hidalgo y Marvin Lewis entre otros, lo introducen en la academia norteamericana" (p. 379). Esta afirmación me lleva a pensar ¿por qué la producción literaria-cultural de Zapata Olivella no posee la misma importancia para la academia latinoamericana? Un cuestionamiento en el que se debe seguir indagando.

Bibliografía

Rodríguez, C. (2016). "Manuel Zapata Olivella excluido del Boom y del canon literario: reflexiones sobre su exclusión". En: *Manuel Zapata Olivella Un legado intercultural*. Colombia: Fundación Universitaria de Popayán.

Lao- Montes, A. (2020). *Contrapunteos diaspóricos. Cartografías políticas de Nuestra Afroamérica*. Colombia: Universidad del Externado.

Zapata Olivella, M. (1997). *La rebelión de los genes: el mestizaje americano en la sociedad futura.* 1ra edición. Bogotá: Altamir Ediciones.

_____. (2020). *Levántate mulato: Por mi raza hablará mi espíritu.* 2da edición. Bogotá: Rei Andes.

Los conocimientos situados: una nueva mirada en los relatos de vida de Carolina María de Jesús

ALEXANDRINA NOGUEIRA, Ariane / Universidad de Buenos Aires - arianeaanogueira@gmail.com

› *Palabras claves: epistemología; literatura; Carolina María de Jesús; relato de vida.*

Resumen

El trabajo tiene como objetivo analizar la obra *Cuarto de desechos y otras obras* (2021) de la escritora brasileña Carolina Maria de Jesús desarrollando el tema del relato de vida como objeto epistemológico a partir de una conexión entre la teoría de Donna Haraway en la obra *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1991) con el artículo de Marcela Cornejo, en *El Enfoque Biográfico: Trayectorias, Desarrollos Teóricos y Perspectivas* (2006). Carolina retrata en su obra una nueva mirada de una realidad desde adentro de la favela por medio de la escritura de una mujer negra y que no utiliza las normas formales de la lengua portuguesa al registrar un retrato profundo de su historia y de la de su entorno.

Como fundamento teórico presentaré la teoría de Haraway sobre los conocimientos situados que puedan garantizar otras perspectivas epistemológicas, metodológicas científicas y feministas. Práctica crítica que implica reconocer otras tecnologías semióticas que adopten miradas diversas en nuevas formas de leer, comprender, analizar y actuar frente al mundo y de lo que se ofrecen como una "verdad" universal e incontestable. En diálogo con Haraway, la teoría de Cornejo presenta una revisión de los métodos analíticos y cualitativos del enfoque biográfico como medio de elaboración científica en las ciencias sociales y cómo una posibilidad de reconocer y analizar lo que siempre está fuera de los puntos de vista considerados universales, como la obra de Carolina.

Introducción

En 1958, Audálio de Dantas, periodista, visitó la favela de Canindé, en São Paulo, para hacer una nota sobre el lugar y encontró a Carolina. Ella tenía una serie de cuadernos con poesías, narraciones en prosa, obras de teatro y canciones escritas por ella, además de su diario: la vida de una mujer negra, favelada, madre y escritora. Audálio descubrió la escritura de Carolina y la vida de los favelados a partir de una perspectiva muy distinta de las ya

existentes, una perspectiva desde adentro y de forma escrita. De esta manera, Audálio recopiló y editó fragmentos de sus cuadernos y, en 1960, la editorial Francisco Alves publicó "Quarto de despejo: diário de uma favelada". En este trabajo el objeto de análisis será sobre la edición de la editorial Mandacaru traducida por el Laboratorio de Traducción de la UNILA como "Cuarto de desechos y otras obras" (2021).

Carolina nos muestra, así, un retrato profundo de la miseria, del agotamiento, de la violencia y del hambre en su historia individual de vida desde adentro de la favela, con una nueva mirada, la de los conocimientos situados de Donna Haraway (1995), en lo cual, para la filósofa, el conocimiento propuesto como hegemónico es de una visión del todo desde "ninguna parte", son las miradas de las perspectivas positivistas, que sería una ilusión de una ciencia neutral y universal. Es una mirada que observa sin ser observada, que distancia y separa el sujeto que conoce de aquello que conoce, de tal manera que aquel nunca queda implicado en la representación que hace del mundo. Además, esta visión considera que los factores sociales e históricos son "ajenos" al ejercicio racional de las ciencias, y que el análisis de su efecto ejerce sólo al propósito de demostrar los errores de los científicos, o también como criterio de delimitación entre lo que se considera científico y no científico. Pero, esta mirada es parcial: es la de la ciencia occidental, del militarismo, del colonialismo, del capitalismo y de la primacía masculina del hombre blanco occidental. Mientras que la mirada de las perspectivas posmodernas aspira a situarse en todas partes de la misma manera, justificando que cada verdad está en sus términos, pero, en realidad, es una forma de estar en ninguna parte, es la visión inversa de las ideologías de la objetividad. La mirada de los conocimientos situados, así, planteada por Donna Haraway (1995) siempre se hace desde algún lugar en particular, como condición para ganar en visiones amplias.

Esta práctica crítica también implica reconocer otras tecnologías semióticas, como plantea Haraway (1995), esto es, otros signos que adopten miradas diversas de nuevas formas de leer, comprender, analizar y actuar frente al mundo y de lo que ofrecen como una "verdad" universal e incontestable, y la literatura es una de estas herramientas de cambio de visión, que, como plantea Haraway (1995), es "[…]una práctica crítica capaz de reconocer nuestras propias "tecnologías semióticas" para lograr significados, (...)"(Haraway 1995:127). El retrato del hambre de Carolina expone esta nueva mirada:

> 11 DE MAYO (…)...Ayer me dieron la mitad de una cabeza de cerdo en la carnicería. Nos comimos la carne y guardé los huesos. Y hoy puse los huesos a hervir. Y con el caldo hice las papas. Mis hijos

> siempre tienen hambre. Cuando ellos pasan mucha hambre no son exigentes con el paladar. (Jesus, C. M, 2021:52)

Sea por una perspectiva de la experiencia personal sea como una cuestión política y social, no es solo el hambre de Carolina o de sus hijos, es el hambre, sentido y vivido en una realidad social de 33 millones de brasileños y de los 828 billones en el mundo que lo padecen, según informe del Estado de la Seguridad Alimentaria y la Nutrición en el Mundo 2022, emitido por la ONU. Como propone Haraway (1995), Carolina plantea un conocimiento situado porque es un saber de qué "Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza" (Haraway 1995: 135), es decir, una posición que no es única, generalizada y parcial, porque no sigue una visión que se propone como hegemónica, una visión que no reconoce mejores y mayores descubrimientos del mundo.

Carolina fue una mujer muy audaz en el momento en que expresa su visión política y social en su obra, fue una mujer dotada de su actuación como una "sujeta" que tuvo opiniones propias que fueron convertidas en una obra que representa su independencia y autonomía. Además, es la concretización de una resistencia contra las opresiones sociales vividas por ella y por tantos otros sobre su propia marginación y la de sus colegas favelados, como en el siguiente fragmento:

> 8 DE DICIEMBRE...Por la mañana el cura vino a decir misa. Ayer él vino con el auto capilla y les dijo a los favelados que necesitan tener hijos. Pienso: ¿por qué ha de ser el pobre el que ha de tener hijos, si los hijos de pobres tienen que ser obreros? (...) Para el señor vicario, los hijos de los pobres se crían sólo con pan. No se visten y no se calzan. (Jesus, C. M, 2021: 169)

Articulando sus pensamientos en un saber crítico, Carolina nos muestra que no tiene miedo de desafiar los paradigmas actuales. De manera clara y asertiva, existe una construcción del papel de los individuos que desempeñan una función de poder y deshumanización de los pobres hecha por los que están fuera de esta lógica. Además, ella plantea un conocimiento más allá de cómo se supone que debe pensar una mujer, negra y semianalfabeta, una posición que debería ser de una víctima y que debería hablar sólo desde ese lugar y seguir las visiones de lo que los otros dicen ser lo "correcto".

Esto fue un gran desafío para Carolina, cuando se piensa sobre la recepción de su obra para los lectores. Inicialmente, fue una conmoción por las revelaciones que ella hace sobre la vida de los favelados, pero luego la forma de expresarse con sus propias palabras y de no ponerse en lugar de víctima, se volvió a producir un nuevo estado de silenciamiento. Para la derecha, Carolina fue subversiva en sus observaciones, para la izquierda de la época ella fue conservadora en la forma de tratar los aspectos de la vida de los favelados. Carolina fue Carolina y nos revela que ella misma inventó un lugar que le gustaría ocupar por medio de su escritura a partir de sus propias ideas y no solo una categorización de cómo debe actuar o pensar una mujer. Aunque Carolina no fuera una feminista militante, no se puede negar que su vida y obra no fueron feministas. En uno de sus fragmentos, en un relato corto y directo, ella ilustra una reflexión sobre su vida y también de otras personas afrobrasileñas.

> 28 DE MAYO...La vida es como un libro. Solo después de leerlo es que sabemos su contenido. Y nosotros cuando estamos al final de la vida es que sabemos cómo nuestra vida transcurrió. La mía, hasta ahora, ha sido prieta. Prieta es mi piel. Prieto es el lugar donde vivo. (Jesus, C. M, 2021: 196)

En este fragmento Carolina traza una conexión entre el color de su piel y su condición de vida, posiblemente indicando que ella cree que ésta última es el resultado de un proceso de exclusión que sufre por ser una mujer negra. Según Haraway (1995), "La posición feminista no es única, porque nuestros mapas requieren demasiadas dimensiones para que esa metáfora dé base a nuestras visiones." (227). Por lo tanto, hay una diversidad de las dimensiones de las visiones y, de esta manera, se sostiene una nueva epistemología feminista.

Pero, es importante destacar que, para Haraway (1995), las posiciones de los subyugados no están exentas de re-examen crítico, de descodificación, de desconstrucción ni de interpretación, es decir, los puntos de vista de los subyugados no son posiciones "inocentes"". Al contrario, son preferidos porque son perspectivas localizadas, parciales, críticas y, además, comprenden los modos de negación de su visión mediante la represión, el olvido y los actos de desaparición, todos ellos maneras de no estar en ninguna parte mientras se afirman ver la manera absoluta del mundo. Del mismo modo, son posiciones que también están atravesadas por el punto de vista blanco, europeo, masculino y colonial, al mismo tiempo que están en la posición de afirmar la necesidad de criticar todo un núcleo interpretativo y crítico de la elaboración del llamado conocimiento hasta ese momento. Por lo tanto, entienden la negación de la represión y, precisamente por eso, presentan visiones más

adecuadas y complejas para pensar en visiones de transformación y cambios sociales más completos.

Distintamente de una rígida concepción de que las poblaciones pobres son naturalmente comunitarias y resistentes, Carolina nos muestra la complejidad de la convivencia humana,"18 DE JULIO (...) Ellas aluden a que no estoy casada. Pero yo soy más feliz que ellas. Ellas tienen marido. Pero son obligadas a pedir limosnas." (Jesus, C. M, 2021: 36). Carolina y las mujeres de la favela, al mismo tiempo que se ayudan, asisten y simpatizan entre sí, también se enfrentan en distintas peleas envueltas por la violencia y el miedo. Por un lado, Carolina es atacada por ser madre soltera y se convierte en una amenaza para las mujeres casadas, por otro lado, sabe leer y escribir y en varios momentos se sitúa como superior a estas mujeres por esta razón. Al referirse a los hombres, los relatos de la obra también están atravesados de múltiples formas de violencia, como el alcoholismo, las peleas y también la violencia sexual, "17 DE JULIO (...) Silvia y el esposo ya iniciaron el espectáculo al aire libre. Él le está dando una paliza. Y yo estoy indignada con lo que los niños presencian." (Jesus, C. M, 2021: 58). En este contexto se presenta una mirada de rechazo de la favela en un relato crudo sobre las relaciones sociales, pero, al mismo tiempo, vemos también la sensibilidad de Carolina sobre la complejidad de lo que es vivir en una situación de vulnerabilidad.

Agregando a lo anterior, Marcela Cornejo (2006) nos presenta un panorama sobre la importancia de los relatos de las historias de vida, como lo de Carolina, como herramienta metodológica cualitativa en las ciencias sociales y cómo reconocer y analizar lo que está fuera de los puntos de vista considerados universales. Según Cornejo (2006), el enfoque biográfico permite salir de la oposición entre sujeto y sociedad, dicotomía establecida por las epistemologías positivistas, porque su relación está en la realización de las condiciones de existencia y experiencia del sujeto en la sociedad y no fuera de ella. Esto ocurre porque el enfoque biográfico engloba el punto de vista subjetivo del individuo para que presente una relación recíproca con su inscripción objetiva en una historia y así, "produce un material que expresa a la vez el peso de las determinaciones sociales en las trayectorias individuales y también la relación de los actores con esas determinaciones y entonces su propia actividad" (Cornejo, M, 2006: 4).

La elección del título de la obra, "Cuarto de desechos", revela estas determinaciones. El juego de palabras perspicaz e ingenioso, la visión sensible de la vida de las personas pobres y

también la crítica sobre las relaciones sociales y políticas de su entorno nos muestran lo que es la favela y el cuarto de desechos. Primeramente, este sería el lugar donde están las cosas que no tienen utilidad, que pueden ser ignoradas por las personas y también donde se puede poner la basura. Además, "despejo", en portugués, es la acción de expulsar a alguien del lugar donde vive, "desahucio". En diálogo con la obra de Carolina, "cuarto de desechos" es una metáfora que la escritora hace sobre la situación de la favela y de los favelados en la ciudad de São Paulo como si esta se tratara de una casa cuyos cuartos de desechos son las favelas y "el Palacio es la sala de visitas. La Municipalidad es el comedor y la ciudad es el jardín". (Jesus, C. M, 2021: 64) Así como la favela es también el lugar de los "desahuciados", como Canindé, la favela que formaría Carolina junto a una gran cantidad de personas en 1948, año en que ocurrió la expulsión de estas personas de sus antiguas casas para la construcción de edificios nuevos y modernos en estos lugares. Por lo tanto, existe un doble sentido en el del título de la obra con fenómenos histórico-sociales de São Paulo y, así, la obra de Carolina nos plantea la idea de que sus escritos biográficos revelan una literatura en que las relaciones sujeto y sociedad son un objeto de la estética, pero también del contexto de la historia política ideológica, sociocultural fuera de la obra por lo que es atemporal. Carolina, una favelada, que no utiliza las normas formales de la lengua portuguesa y que escribe en la basura, asume una actitud de atrevimiento contra el poder simbólico de las instituciones literarias, pero también en contra de las epistemologías que la ubican en intereses particulares, como fuera para erradicarlos por su carácter subjetivo y por lo tanto inadecuado para producir "conocimiento verdadero".

Según Cornejo (2006), aunque la historia de vida sea una historia singular y que individualiza la historia de la sociedad, de la historia colectiva de un grupo o de una clase, ella es el producto de la expresión de esta clase, convirtiéndose así en uno medio de acceso para el conocimiento científico de todo un sistema social. Por lo tanto, el relato garantiza reconocer en el conocimiento individual un conocimiento sociológico (y, así, "verdadero") porque saca al individuo del papel de ser simplemente algo que observar, cuantificar, planificar, y lo sitúa como un agente, un informante privilegiado que sabe mucho más y mejor sobre su realidad que el propio investigador. Además, a través del enfoque biográfico es posible ver y comprender lo que los métodos cuantitativos no pueden, como planteado por Cornejo (2006). En diálogo con el conocimiento situado de Donna Haraway(1995), Cornejo (2006) presenta cómo las historias de vida hacen de lo particular un método para

comprender una realidad social y también como una crítica fundamental a las visiones que se dicen universales y generalizadoras. La historia de vida presenta una concepción del individuo, de su realidad, de las posibilidades de conocerlo y de reconocer cuáles son los métodos epistemológicos y metodológicos adecuados para ello. Tal como se presentó, son 33 millones de brasileños con hambre, pero ¿quiénes son estos 33 millones? ¿Cuáles son los cuerpos que están atravesados por el hambre? ¿Por qué 33 millones de personas pasan hambre en un país que es una de las mayores potencias mundiales en el sector primario, es decir, en la producción de materias primas? Carolina propone una respuesta: "10 DE MAYO Brasil necesita ser dirigido por una persona que ya pasó hambre. El hambre también es maestra. Quien pasa hambre aprende a pensar en el prójimo, y en los niños." (Jesus, C. M, 2021: 52).

Lejos de pasar hambre para entenderlo, es interesante la visión de Carolina de cómo el hambre y sus dispositivos pueden enseñar cómo él se engendra. Además, conocer y escuchar a las personas que pasan hambre es también conocerlo y, así, intervenir en él. Es un conocimiento que exige metodologías. Según Cornejo (2006), los relatos de vida se presentan como un medio para que los sujetos identifiquen sus propias experiencias, sus modos de organización y aprendizaje, no como si estuvieran ajenos a estos procesos, sino, eso sí, como una reorganización de este conocimiento y como una concreción de lo que ya estaba en los individuos de forma parcialmente conocida o incluso ignorada. Se trata de un proceso de autonomía y emancipación del individuo para garantizar la capacidad del sujeto narrador de configurar su propia realidad a través de sus reflexiones en la construcción del relato. Por lo tanto, es una práctica de autorreflexión e independencia y no una determinación de la mirada de otros.

Conclusión

Por lo tanto, la obra de Carolina nos propone a pensar, en diálogo con Haraway (1995) y Cornejo (2006), que cuando una mujer como ella crea e inventa para sí misma una posición de escritora, de agente política y social, rompe con una mirada previamente definida, lo subalterno, de la exclusión, de la invisibilidad y de que su conocimiento es solo una representación de una visión no fidedigna o no científica sobre la sociedad por no representar lo que es propuesto como lo universal. La escritura de un tipo textual cómo los textos

autobiográficos siempre fueran producciones de grupos privilegiados, no era algo que se encontraba en la cultura de los más pobres, los textos escritos eran inimaginables dentro de las comunidades vulnerables, en que la mayoría no sabe leer ni escribir y normalmente producían solo relatos orales, existiendo, así, una falta de documentación sobre sus vidas, una invisibilidad que incluso construye hasta la naturalización de estos hechos. En su libro, Carolina nos plantea un descubrimiento de que su vida, su voz y sus escritos están más allá de todas estas categorizaciones. Con "Cuarto de desechos" es la primera vez en la historia de la literatura brasileña que hay una imagen desde dentro de la favela y no desde fuera, como un documental extranjero, ajeno de la vida de aquellos que son categorizados como los demás, los otros. Así, Carolina descubrió a Audalio, Audalio descubrió a Carolina, y el mundo descubrió la favela por los ojos atentos, críticos, políticos y sensibles de una mujer negra y favelada.

Bibliografía

Cornejo, M. (2006). *El enfoque biográfico: trayectorias, desarrollos teóricos y perspectivas.* Psykhe, vol.15:95-106.

Haraway, D. J (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.

Jesus, C. M. (2021). *Cuarto de desechos y otras obras* (Laboratorio de Traducción de UNILA). [*Quarto de despejo: diário de uma favelada*]. Editorial Mandacaru.

Literaturas africanas y operaciones críticas: construcción, delimitación y apropiación de un campo del saber

PICALLO, Ximena / Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco - xpicallo@yahoo.com

› *Palabras claves: critica literaria africana;-operaciones críticas; historiografía*

Resumen

La historiografía de los estudios sobre las literaturas africanas ha sido un área poco investigada. Poco es también, lo que sobre estas operaciones críticas se ha dicho desde una lectura metacrítica. Recién en los años 1960 se inicia una tradición de trabajos académicos sobre este tema. Tradición que se afianza institucional y editorialmente, fundamentalmente en países anglófonos y francófonos generando un aparato crítico que fue delineando temas, problemáticas, autores y perspectivas teóricas de abordaje; como así también versiones sesgadas y eurocéntricas de sus manifestaciones literarias o de sus representantes. Nos proponemos construir una breve genealogía de los estudios sobre las literaturas africanas, pero dialogando particularmente con la que consideraremos una crítica literaria africana nativa, lo cual nos permitirá pensar las tradiciones, herencias, rupturas y disputas de estas operaciones críticas con los estudios literarios africanos, fundamentalmente europeos o norteamericanos. Para ello nos detendremos en las obras historiográficas más relevantes en el desarrollo de este campo del saber, considerando que estas obras producen a partir de los años 1950 una serie de estudios influyentes que dan por sentada la identidad y la unidad de la literatura africana, que luego será cuestionada, redefinida, balcanizada o revisada.

Introducción

Las literaturas africanas constituyen un campo de estudio muy poco abordado en las instituciones académicas argentinas. Muchos factores han contribuido a la escasa atención que ha recibido este campo del saber a nivel académico y también editorial: desconocimiento, distancia cultural y lingüística, escasas traducciones, y sobre todo el eurocentrismo exacerbado de nuestras instituciones educativas. Más aún, y excediendo nuestras fronteras, la historia de los estudios sobre las literaturas africanas ha sido, en general, un área poco investigada. Poco es también, lo que sobre sus operaciones críticas se ha dicho desde una

lectura metacrítica. Recién en los años 1950 se inicia una tradición de trabajos académicos que "remiten al contexto occidental de instituciones académicas y editoriales [y] se inserta en esa influencia decisiva, problemática, a menudo ambigua, compleja y heterogénea llamada colonialismo" (Mora Fandos, 2015: 733-734). Tradición que se afianza, institucional y editorialmente, en países anglófonos y francófonos generando un aparato crítico que delineó temas, problemáticas, autores y perspectivas teóricas de abordaje; en muchos casos en base a versiones sesgadas y eurocéntricas de sus manifestaciones literarias o de sus representantes.

Nos proponemos construir una breve genealogía de los estudios sobre las literaturas africanas, enfocando particularmente en la que consideraremos una crítica literaria africana nativa, lo cual nos permitirá pensar las tradiciones, herencias, rupturas y disputas de estas operaciones críticas con los estudios sobre las literaturas africanas de producción europea o norteamericana. Para ello nos detendremos en las obras historiográficas más relevantes en el desarrollo de este campo del saber, considerando que estas obras producen a partir de los años 1950 una serie de estudios influyentes que dan por sentada la identidad y la unidad de la literatura africana, que luego será cuestionada, redefinida, balcanizada o revisada.

Cuando nos referimos a una crítica literaria africana entendemos que ésta se conforma y delimita en tanto "una forma de respuesta a la pregunta de cómo leer, interpretar, comprender o juzgar la literatura africana" que ha permitido enfocar "en los grandes temas que han dominado el debate sobre la literatura africana" (Mateso, 1986: 13).

Súmese a esta precisión, un cuestionamiento que inaugura este campo del saber, que genera los más importantes debates dentro de él y que pervive hasta nuestros días de formas explícitas o implícitas: la crítica literaria africana se ha desarrollado influenciada por los movimientos, escuelas y teorías europeas y se ha materializado en una variedad de formas de apropiación, afiliación y contestación en tanto su preocupación y problema central: la cuestión de la identidad tanto de su literatura como de sus modelos críticos. De esta problemática nodal se desprende otra más específica: la pertinencia e idoneidad de los modos de leer importados de las tradiciones críticas europeas en las operaciones críticas de un saber propio; y la posibilidad –o exigencia- de la construcción de tradiciones de interpretación alternativas en tanto propias (Gikandi, 2003: 403-411). Teniendo en cuenta estas precisiones, proponemos iniciar esta genealogía en los años 1950, en tanto en esos años se consolidaron los movimientos de la Négritude y el Panafricanismo, que consideramos centrales e iniciáticos para este campo del saber.

Crítica literaria africana: un recorrido

La Négritude fue un movimiento cultural y político –liderado por estudiantes africanos y antillanos francófonos como Léopold Sédar Senghor, Aimé Cesaire y León Gontran Damas- que buscaba exaltar y revalorizar la especificidad y autenticidad cultural negra. Si bien fue una corriente del pensamiento surgida en los años 1930 en París, se consolidó durante los años 1950 al calor de los movimientos descolonizadores e independentistas con el objetivo de exponer y combatir las ideas racistas del colonialismo europeo de los siglos XIX y XX y de potenciar las representaciones culturales negras que habían sido ignoradas o denigradas. Los integrantes del movimiento de la Négritude, "eran totalmente conscientes de los procesos de racialización intrínsecos a la empresa colonial, por ende, su anticolonialismo era afrocentrista: ponía en el centro de la cuestión colonial el racismo como estructura político-identitaria, reivindicando la dignidad afrodescendiente y una civilización propia" (Castro, 2020: 191).

Esta reflexión crítica comienza a profesionalizarse a partir de la revista Présence Africaine, de los dos congresos de literatura africana realizados en 1956 en París y 1959 en Roma, de la Antología de la nueva poesía negra y malgache en lengua francesa de Leopold Senghor con el famoso prólogo de J. P. Sartre, "Orfeo negro", y de la incidencia del discurso académico generado desde las universidades. En esta profesionalización, asume una postura decididamente anticolonialista y plantea una "estética negro-africana", materializada fundamentalmente en la literatura realista y comprometida (Mateso, 1986: 117-132). La crítica literaria, en el marco del movimiento de la Negritude, asumió la especificidad racial y cultural como parámetro de análisis crítico, uniendo la teoría a la práctica y mostrando el uso que se podía hacer de ella (Mateso, 1986: 155).

El Panafricanismo fue también un movimiento identitario que se presentó desde la perspectiva anglófona como una alternativa a la Négritude y coincidió con ella en un posicionamiento nacionalista que reivindicaba las manifestaciones culturales negras. En tanto movimiento político, filosófico, cultural y social, promovió el hermanamiento africano, la defensa de sus derechos y fundamentalmente la unidad política del continente y su diáspora. Fue también una estrategia de empoderamiento colectivo que buscaba, a través de la unidad, construir una fuerza capaz de repeler las agresiones imperialistas de las grandes potencias.

Son representantes de este movimiento, en el ámbito de la crítica literaria, Abiola Irele, Chinweizu Ibekwe, Onwuchekwa Jemie e Ihechukwu Madubuike. (Mora Fandos, 2015: 735).

Los trabajos críticos producidos en esta coyuntura –plena fase de las independencias -, "produce[n] una serie de estudios influyentes que dan por sentada la identidad y unidad de la literatura africana" (Mora Fandos, 2015: 731). Podemos nombrar como representativos de esta postura: The African Image (1962) de Ezekiel Mphahlele y Seven African Writers (1962) de Gerarld Moore, esta última se considera una de las "primeras obras de crítica sobre literatura africana escrita en inglés" (Mora Fandos, 2015: 737).

La reflexión sobre la unidad histórica y la tradición común, que contribuirán a forjar el mito de la cultura africana unitaria, serán temas nucleares en los críticos de estos años y se darán en paralelo con el proceso político y cultural de descolonización (Mora Fandos, 2015: 740-744). El discurso académico generado desde las universidades, los congresos y las revistas especializadas se enfocó en especificar los alcances y los objetivos de la crítica literaria africana, en tanto "reflejo de la visión de mundo propia del pueblo africano y en particular de su estética" (Mateso, 1986: 142).

Sin embargo, a pesar del contexto decolonial e independentista de estas décadas, y de la aparente retórica crítica de este campo del saber, continuaban los debates en torno a la legitimidad de los proyectos críticos interpretativos representativos de una experiencia cultural e histórica única, ya que los críticos literarios africanos se ceñían a métodos críticos europeos y norteamericanos en boga en esos años: el Criticismo Práctico, el Nuevo Criticismo o el Estructuralismo. Las primeras dos tradiciones presentes fundamentalmente en la revista académica African Literature Today, cuyos colaboradores, fieles a los preceptos de la tradición crítica británica y norteamericana, se centraban en la conciencia moral como principio unificador o favorecían la autonomía de la obra de arte. El estructuralismo está presente principalmente en críticos francófonos como Thomas Melone y Sunday Anozie. Durante el mismo período, la crítica marxista, a menudo mediada por las obras de Fratz Fanon, también adquiriría relevancia en algunas universidades africanas, sobre todo en Dar es Salaam en Tanzania e Ife en Nigeria (Gikandi, 2003: 405).

En general, a la crítica literaria académica vinculada a las universidades se le reprochaba ser una "crítica de clase, en ocasiones erudita, casi siempre pretenciosa, y que aspira a igualar a la mejor crítica extranjera" (Mateso, 1986: 137). Más aún, esta crítica estaba fuertemente influenciada por corrientes literarias e ideológicas arraigadas en la

colonización y en una visión literaria que ésta condicionó, ya que empleaba, porque había heredado, el arsenal metodológico más clásico (entendido éste en términos eurocéntricos). En general las obras de crítica adoptaban esquemas diacrónicos y evolutivos, los hechos literarios eran considerados como totalidades y fenómenos globales y en tanto crítica histórica se establecía sistemáticamente una relación entre autor, obra y entorno (Mateso 1986: 175-180).[47]

A lo largo de los años 1970, con el desarrollo de los Estados independientes, se va relativizando la necesidad mistificadora, estratégica en esos primeros años, vinculada al compromiso político y cultural y se intensifican las críticas a estos dos movimientos, por ejemplo la de Wole Soyinka, quien considera que éstos se basan en tradiciones maniqueas y simplistas, heredadas de los colonizadores y reproducidas por una elite cultural, que ofrecen una imagen distorsionadamente unificada y acrítica de África y producen lo que llama neotarzanismo: reducir la presencia literaria de África a su vertiente más exótica (Soyinka, 1975: 38-39)

Hacia los años 1980 hubo un intento de balcanización por parte de la crítica literaria que no prosperó. Moahamadou Kane fue quien propuso una historiografía en la que se delimitara la literatura africana en tanto "entidades literarias mínimas localizadas geográfico-culturalmente" (Mora Fandos, 2015: 751). La postura de Kane era heredera de la propuesta comparatista del crítico literario belga Albert Gerard quien subrayaba fundamentalmente el carácter plural y heterogéneo de las literaturas africanas, alejándose de posturas en las que primaba una esencia cultural. Mohamadou Kane postula un acercamiento nacional a las literaturas, aunque reconoce la dificultad y los conflictos inherentes a este proyecto en tanto la distinción de esta categoría responde a fronteras políticas artificiales, diseñadas desde el colonialismo. El pensamiento de Mohamadou Kane es compartido por

47 Paralelamente, en el ámbito de los estudios extranjeros sobre las literaturas africanas, nos encontramos con dos períodos diferenciados: una primera producción diversa de trabajos sin producción de estilo historiográfico, y una segunda caracterizada por la intencionalidad de construir historiografías sobre las literaturas africanas. El primer grupo de estudios, analiza a los autores más reconocidos de esos años (Bira Diop, Camara Laye, Sembene Ousmane, Ngugi wa Thiong´o, Chinua Achebe), las identidades literarias delimitadas geográfica o lingüísticamente y el movimiento de la Négritude. Luego se irá generando una dinámica unificadora característica de una empresa epistemológica que está construyendo su campo de saber en la que se darán por sentadas la identidad y unidad de la literatura africana. Esto se debe a que durante los años ´60 crece el interés por la literatura africana en las universidades europeas y norteamericanas y proliferan los trabajos académicos que proporcionan visiones globales. Los autores y obras más representativos de este período son: Lilyan Kesteloot: *Les écrivains noirs de langue française: naissance d´une littérature* (1963), Jan Janheinz: *Las literaturas neoafricanas* (1966), Claude Wauthier: *L´Afrique des Africains, inventaire de la Négritude* (1964). Para amplificar nombres y obras de este período ver José Manuel Mora Fandos (2015).

otros tres críticos: el sudafricano Lewis Nkosi, el demócrata congoleño Georges Ngal y el nigeriano Sunday O. Anozie.

También en las décadas de 1980 y 1990 ingresan las posturas posestructuralistas, que en un principio encontraron una fuerte resistencia en las instituciones africanas, para luego afianzarse en las generaciones más jóvenes, por considerarlos modelos alternativos que contrarrestaban los discursos dominantes (Gikandi, 2003: 406). Sin emabrgo, el avance más importante en la crítica literaria africana en la década de 1980 fue el surgimiento de la crítica feminista, la cual fue crucial en tanto problematizó las tradiciones dominantes y el lugar de las escritoras invisivilizadas en el canon literario africano (Flor Nwapa, Assia Djeba o Ama Ata Aidoo) (Gikandi, 2003: 408). El proyecto inicial de la crítica feminista consistió en visibilizar a las escritoras y reconstruir este canon. Nuevamente las primeras producciones fueron desde la academia occidental.[48] A finales de los años 1990, no había duda de que las escritoras ya no eran marginales para el canon de la literatura africana (Mariama Bâ, Buchi Emecheta, Tsitsi Dangarembga, Calixthe Beyala); entonces la perspectiva crítica ya no era la de la recuperación o la valorización; más bien se enfocó en profundizar los debates sobre la naturaleza y la idoneidad de sus modelos de lectura para la escritura de las mujeres africanas.

Hacia fines de los años 1990, encontramos a la crítica literaria africana no sólo como un campo del saber legitimado sino también institucionalizado; más aún, el ámbito de las literaturas africanas excede la territorialidad africana y tiene una gran proliferación en las academias europeas y norteamericanas, muchas veces de la mano de la crítica poscolonial, muy en boga en esos años. Son característicos de esta época los manuales universitarios: obras introductorias generalmente dirigidas a una audiencia estudiantil que se producen colaborativamente. En estos textos no sólo conviven textos clásicos de la crítica literaria africana con producciones contemporáneas sino también críticos y académicos africanos junto a sus colegas europeos o norteamericanos. La producción de esta época tiene otra urgencia, en este caso la dimensión pedagógica y divulgativa, y la diasporización no sólo del área de estudio sino fundamentalmente de sus pensadores locales. Por ello, en estos textos la dimensión historiográfica se ve subordinada a la crítica, generalmente en torno a tres grandes debates: las lenguas en las que se escriben o se deberían escribir las literaturas africanas, las mujeres en la historia de las literaturas africanas y las condiciones de publicación en África.

48 Por ejemplo, Carole Boyce Davies y Anne Adams Graves: *Ngambika: Studies of Women in African Literature* (1986).

Como proyectos editoriales colectivos nos interesa destacar dos: el que lleva adelante como editor el nigeriano Oyekan Owomoyela: A History of Twentieth Century African Literature (1993) y la ampliamente reconocida obra colectiva editada por el nigeriano Abiola Irele junto al keniano Simon Gikandi: *The Cambridge History of African and Caribbean Literature* (2004).[49]

Conclusión

Como vamos viendo, el derrotero de la crítica literaria africana ha estado atravesado por diferentes posturas teóricas, pero a pesar de ello podemos considerar que la reflexión literaria de los teóricos nacidos en el continente enfocó particularmente en "la búsqueda de esos rasgos identificativos de la unidad cultural y literaria de África [...] que han dado pie a unos debates especialmente intensos acerca de las señas de identidad de la literatura africana" (García Ramírez, 1999: 25).

Hasta el momento, podríamos establecer dos conclusiones. En primer lugar, la crítica literaria africana no se ha desarrollado aislada de los movimientos, escuelas y teorías internacionales; presentándose en una variedad de formas de apropiación, afiliación y contestación a las prácticas institucionales de su época. Producida, en un primer momento, dentro de la cultura del colonialismo y sus instituciones de educación superior, la literatura africana y su crítica reprodujeron, dialogaron o enfrentaron los modelos de la tradición europea. En segundo lugar, como señaló V. Y. Mudimbe, la crítica literaria africana ha sido la consecuencia de una empresa intelectual más amplia: "el proceso de inventar y organizar la literatura africana" (1985: 8). Los debates y contradebates que la dominaron son parte de este proceso.

49 Son coincidentes en estos años el tipo de producción que se desarrolla desde el ámbito académico africano y el que se produce por académicos occidentales. Abundan los manuales, las visiones de conjunto de algún área geocultural específica, pensada en términos territoriales o lingüísticos, y las obras colectivas. Por ejemplo a: P. Chabal (et.al): *The Poscolonial Literature of Lusophone Africa* (1996), M. Chapman: Southern African Literatures (1996), A. Ricard: *Histoire des littératures de l´Afrique subsaharienne* (2006). Para amplificar ver José Manuel Mora Fandos (2015)

Bibliografía

Castro, M. (2020). "¿Anticolonialismo colonial? Crítica y Blancquitud en la obra de Guillermo Cabanellas sobre la colonización de Guinea Ecuatorial". En *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 21.

García Ramírez, P. (1999). *Introducción al estudio de la literatura africana en lengua inglesa*. Jaén: Universidad de Jaén.

Gikandi, S. (2003). "Literary Criticism". En Gikandi, S. (ed.). *Encyclopedia of African Literature*. London: Routledge.

Mateso, L. (1986). *La littérature africaine et sa critique*. París: Karthala.

Mora Fandos, J. M. (2015). "La historiografía de la literatura africana". En Aullon de Haro, P. (ed.) *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte*. Madrid: Editorial Dykinson.

Mudimbe, V.Y. (1985). "African Literature: Myth or Reality". En Stephen Arnold (ed.) *African Literature Studies: The Present State/L'État Présent*. Washington: Three Continents Press.

Soyinka, W. (1975). "Neo-Tarzanism: The Poetics of Pseudo-Tradition". Transition: An International Review 48.

Propuesta para la enseñanza de la lengua suajili (Kiswahili) y su literatura en Argentina

DI MARCO, Florencia / Investigadora independiente - dimarcoflor@zohomail.eu

› *Palabras claves: suajili; lengua; cultura; literatura.*

Resumen

En Argentina, la creciente preocupación por el "eurocentrismo académico" (Aguilar y Biorda, 2023: 2) invita a repensar y diversificar los planes de estudio. La propuesta que aquí se presenta aboga por la inclusión de las lenguas africanas y sus literaturas en dichos planes, puesto que existe un "desequilibrio académico entre los estudios literarios eurófonos y afrófonos" (Marzagora, 2015: 6) y porque resulta crucial que "reconozcamos colectivamente la contribución de los autores afrófonos y sus textos, en toda su riqueza epistemológica, imaginaria, política y teorética" (Marzagora, 2015: 6). Las lenguas son esenciales para el proyecto de la descolonización: abren puertas a otros marcos epistemológicos (Rettová, [2017] 2018: 12), sobre todo, si consideramos a la lengua como cultura (wa Thiong'o, [1981] 1995: 289). Su enseñanza podría enriquecer al "diálogo Sur-Sur" (Aguilar y Biorda, 2023: 3). Esta propuesta se centra en la enseñanza de la lengua suajili y su literatura. Esta lengua bantú se encuentra entre las lenguas africanas más habladas en el continente africano: es lengua franca y global. Tiene una literatura escrita precolonial y, en la actualidad, diversas iniciativas en distintos países buscan incrementar el número de hablantes y estimular la producción cultural. Esta propuesta incluye una breve presentación de la lengua, su cultura y su literatura, y da cuenta de su situación en la actualidad.

Introducción

Una de las principales inquietudes de las coordinadoras de las I Jornadas de Literaturas Afro es el "eurocentrismo académico" en Argentina (Aguilar y Biorda, 2023: 2). Las autoras hacen referencia al lugar periférico que se le da al pensamiento africano y afrodiaspórico y a las literaturas Afro en nuestro país y concuerdan con Mbembe en que "colonialismo rima con monolingüismo" (Mbembe, 2015, citado en Aguilar y Biorda, 2023: 3).

Marzagora (2015: 6) amplía esta inquietud y denuncia el "desequilibrio académico entre los estudios literarios eurófonos y afrófonos" en general.

En África conviven entre mil y dos mil lenguas (Harvard University, 2023), el continente es multilingüe y plurilingüe, las lenguas de los colonizadores y las lenguas africanas conviven, pero con diferentes estatus. Si solo damos cuenta de la eurofonía en África, estaremos negando un extenso bagaje cultural. En 1981, Wa Thiong'o escribió a propósito de la conferencia de escritores africanos de expresión inglesa, llevada a cabo en Makerere en 1962, su preocupación era la vergüenza inculcada al uso de las lenguas africanas por parte de los colonizadores (wa Thiong'o, [1981] 1995: 288). Resulta crucial que "reconozcamos colectivamente la contribución de los autores afrófonos y sus textos, en toda su riqueza epistemológica, imaginaria, política y teorética" (Marzagora, 2015: 6) a nivel global.

Walsh denuncia que estamos insertados en una "matriz colonial de poder" de origen occidental y considera que es necesario cambiar los términos en los que conversamos, "para des-aprender aquello que nos fue impuesto por esta matriz [...] y poder re-aprender pluriversalmente" (Walsh, citada in Sirvent, 2019). Las lenguas abren puertas a otros marcos epistemológicos, saberes y formas de ver el mundo, por eso su aprendizaje es esencial para el proyecto de la descolonización: estos aprendizajes ayudan a "expandir los horizontes mentales y epistémicos [...,] activan diferentes imaginarios, formas de ser, horizontes temporales, y otros entendimientos en lo que respecta a la cultura" (Rettová, [2017] 2018: 12). Sobre todo, si consideramos a la lengua como cultura (wa Thiong'o, [1981] 1995: 289), con sus producciones.

Argentina posee una sólida tradición de enseñanza de las lenguas extranjeras; sin embargo, aún se prioriza a las lenguas europeas. Esto es funcional a la matriz colonial de poder de la que nos habla Walsh y convierte al Norte Global en nuestro intermediario en las comunicaciones con el resto del Sur Global, con las restricciones que eso conlleva. Por ejemplo, nuestro acceso a las producciones culturales de lenguas minoritarias está mediado por un Norte Global que decide qué obras traducir, cuáles serán galardonadas, y de ahí se realizarán traducciones a otras lenguas. Con la esperanza de que se puedan entablar nuevos canales de comunicación para enriquecer "un diálogo Sur-Sur" (Aguilar y Biorda, 2023: 3), se presenta aquí una propuesta para la enseñanza de la lengua suajili y su literatura en Argentina. El suajili es una de las lenguas africanas más habladas en el continente africano,

posee una literatura escrita precolonial, y es abrazada por aquellos a favor del panafricanismo. Es importante aclarar que este escrito tiene dos grandes limitaciones: quien escribe, investiga de forma independiente y aprende la lengua al tiempo que investiga, lo que condiciona el acceso a fuentes bibliográficas.

Origen de la lengua suajili y su cultura

La lengua suajili es una lengua de origen bantú, muy influenciada por el árabe, pero también con préstamos de las lenguas hindi, gujarati, inglesa, alemana y portuguesa.[50] Las lenguas bantúes surgieron hace unos dos mil años en África occidental, y luego se extendieron hacia el este y sur del continente (Martens, 2020). En el 800, el suajili se consolida como la lengua costera de África oriental, de una sociedad "musulmana, mercantil y marítima" (Martens, 2020). Los monzones permitían la llegada de comerciantes árabes y persas a las costas; estos se fueron estableciendo y formaron familias con africanos de la zona. Entre el 1000 y el 1400, muchas ciudades-estado operaban como sultanatos independientes y, ya en el 1100, la lengua se hablaba desde el norte de Mozambique, y las islas Comoras, hasta el sur de Somalia (Martens, 2020).

Luego, con el desarrollo de las caravanas hacia el interior del continente, la lengua se convirtió en un medio de comunicación entre distintos grupos étnicos de África oriental (Martens, 2020). Con la llegada de los colonizadores, el cosmopolitismo existente fue interrumpido y también se reconfiguraron mapas y fronteras (Hadjivayanis, 2022). Sin embargo, la lengua siguió siendo usada para la administración de la colonia, lo que generó, como consecuencia, que se diese un proceso de estandarización de la lengua, con el dialecto de Zanzíbar como punto de partida. Otra consecuencia, fue que los misioneros se encargaron de pasar su escritura al alfabeto latino, dado que, desde el año 1000, el suajili se plasmaba por escrito utilizando el alfabeto árabe (Bolton, 2016: 65).

Aun así, la lengua suajili fue utilizada para unirse y resistir a los colonizadores. Martens (2020) destaca la capacidad histórica de la lengua suajili para adaptarse a distintas culturas, religiones e ideas políticas; como no representa a ningún grupo étnico en especial, por lo general, se la acepta abiertamente. En Tanzania, donde tuvo mayor impulso, se la

50 Los siguientes recursos, constituyen un buen primer paso para conocer la lengua: https://swahili.colmex.mx/ y https://routledgetextbooks.com/textbooks/colloquial/language/swahili.php. El primer enlace, del Colegio de México, posee material en español. El segundo, es de un libro bilingüe (inglés-suajili), *Colloquial Swahili*, pensado para el autoaprendizaje.

asociaba a la Ujamaa (el socialismo africano), la ideología política posindependentista promovida por el presidente Nyerere (Martens, 2020), quién se preocupó por revalorizar la lengua, no solo por su bagaje cultural, sino también, porque le ayudaría a prevenir conflictos étnicos al facilitar la comunicación.

La lengua suajili en la actualidad

El suajili es lengua franca en Tanzania, Kenia, República Democrática del Congo y Uganda (y también ha comenzado a ser primera lengua en los grandes centros urbanos, como, por ejemplo, Dar es Salaam), y es lengua minoritaria en las islas Comoras, Burundi, Ruanda, y norte de Mozambique. Es importante notar que tiene variedades regionales.[51] Según la UNESCO, hay unos 200 millones de hablantes en el mundo (UNESCO, 2021). Para el año 2050, la mitad del crecimiento de la población mundial estará concentrado en nueve países, entre ellos, la República Democrática del Congo, Etiopía, Tanzania y Uganda (UN, 2017), países donde se habla suajili en distinta medida. El suajili es una de las lenguas oficiales de la African Union (AU), la Southern African Development Community (SADC) y la East African Community (EAC) (UNESCO, 2021).

En el 2021, la UNESCO, mediante la resolución 41 C/61, proclamó al 7 de julio como "Día Mundial de la Lengua Kiswahili", debido al rol que esta juega en la promoción de la diversidad cultural y porque fomenta el diálogo entre civilizaciones (UNESCO, 2021) (ninguna otra lengua africana ha recibido este reconocimiento aún). Los medios internacionales, BBC, Voice of America, RFI y Deutsche Welle poseen plataformas en suajili. A nivel universitario, la lengua suajili, su cultura y literatura, se estudian en Tanzania, Kenia, Ghana, Rusia, China, Canadá, Reino Unido, Alemania, Estados Unidos y México, entre otros. En lo que respecta al desarrollo y creación de los campos de estudio, además de las universidades europeas, Tanzania fue pionera en África: la literatura suajili en lengua suajili comienza a enseñarse en la universidad de Dar es Salaam, en 1968, gracias al Dr. Topan.[52] (Este fue un gran paso y, en la actualidad, se debate la implementación de la lengua suajili en otros campos del saber, en los que aún se enseña en inglés). Es en 1969, cuando aparece la

51 Para más información, se puede visitar la página del proyecto de investigación que se realiza en la actualidad, entre investigadores de University of Essex, SOAS, Kenyatta University y la University of Dar es Salaam: https://swahilidialects.com/

52 En Berlín, el primer profesor en Lenguas Africanas tuvo su cátedra en la segunda mitad del siglo dieciocho (Oyori Ogechi, 2008).

licenciatura: "BA Swahili & Linguistics" (Ahmed, 2023). Mutembei (2023) recuerda los inicios, en los que había un desdén generalizado hacia las lenguas africanas, y cuando se cuestionaba incluso la existencia de una literatura africana.

En la actualidad, no solo Swahili Studies (Estudios en Suajili) se encuentra consolidado como campo del saber, sino que también existe una gran cantidad de recursos académicos, publicaciones, y corpus disponibles, y se organizan conferencias a nivel mundial, como la Baraza de SOAS, el Swahili Colloquium de la universidad de Bayreuth y la conferencia internacional de Chama cha Ukuzaji wa Kiswahili Duniani (CHAUDIKU).[53] Además, los académicos en todo el mundo se preocupan por compilar bibliografías de literatura en suajili (Geider, 2003).[54] Es de gran interés, también, el surgimiento reciente de Swahili Translation Studies (Estudios de Traducción en Suajili), puesto que existe una rica historia de traducciones sobre la que se está llevando a cabo un proceso de documentación (Talento, 2021) (Reuster-Jahn, y Talento, 2018: 3).

Asimismo hay iniciativas que buscan revalorizar las lenguas africanas, fomentar la enseñanza, estimular la producción cultural, y promover la traducción entre lenguas africanas; Jalada e Ituĩka son ejemplos de iniciativas de traducción. [55] También, desde la academia, han surgido iniciativas para traducir literatura del suajili a las lenguas eurófonas y comienza a notarse un interés por parte de editoriales independientes, sobre todo, del mundo anglosajón (como se verá más adelante).

Literatura suajili: su desarrollo e iniciativas contemporáneas

La literatura suajili refleja la diversidad de culturas y lenguas que la componen, puesto que se desarrolló del encuentro entre las tradiciones orales de los nativos con las tradiciones escritas venidas del extranjero (Mugane, 2015: 148). Algunas de sus narrativas tuvieron origen local, y otras fueron adaptaciones de origen árabe o persa, y la poesía, con sus raíces en la oralidad, fue, en sus comienzos, el género escrito predominante (Mazrui y Shariff

53 Para mayor información sobre publicaciones y conferencias, se puede consultar *Eastern African Literary and Cultural Studies journal* Volume 5, Issue 3-4 (2019) "Trends in East African Swahili Literatures", y visitar las siguientes páginas https://www.soas.ac.uk/about/event/baraza-swahili-studies-conference-2023 ; https://www.africamultiple.uni-bayreuth.de/en/Important-Dates/2023-05-19-21-Swahili-Colloquium/index.html ; https://chaukidu.org/

54 El siguiente libro también puede ser de gran interés: Bertoncini Zúbková, E. et al. 2009. *Outline of Swahili Literature: Prose Fiction and Drama*. 2nd ed. Leiden and Boston: Brill.

55 JALADA 2020. Translation series. https://jaladaafrica.org/2020/10/28/translation-project/ ; Ituĩka. n.d. About us. https://www.ituika.org/about/

(1994), citados en Mugane, 2015: 148). Ya en 1977, Eastman señaló la incorporación de géneros literarios occidentales al bagaje suajili, lo que contrasta con su literatura clásica de influencia árabe e Islámica. En la actualidad, numerosos escritores, y escritoras de África oriental, experimentan con distintos géneros como la novela, la poesía, el ensayo y el teatro.

Con respecto a las condiciones materiales de producción literaria, si bien se da en un contexto desfavorecido, sobre el que han escrito Walter Bgoya y Mary Jay (2013), y en el que las editoriales subsisten gracias a la publicación de libros de texto, aún persisten las editoriales independientes que publican literatura en suajili, como, por ejemplo, East African Educational Publishers (Kenya), E&D Vision Publishing (Tanzania) y Mkuki na Nyota (Tanzania). (African Books Collective es, quizás, la plataforma que mejor sintetiza el panorama editorial contemporáneo.)[56] Los premios literarios que buscan promover la producción y publicación de obras en lenguas africanas también encuentran dificultades materiales; por ejemplo, el Noma Award for Publishing in Africa (1979-2009) y el Ebrahim Hussein Poetry Prize (2021-2020) ya no se encuentran disponibles (existe un Jomo Kenyatta Prize for Literature que es bianual, pero no hay información actualizada disponible con respecto a nuevas ediciones).[57] Afortunadamente, en la actualidad, el Safal-Cornell Kiswahili Prize contribuye a la publicación de obras inéditas en suajili desde 2014.[58]

Entre otras iniciativas que abogan por la visibilización, se encuentran Umbu, que busca nuclear a mujeres escritoras, y Umoja wa Waandishi wa Riwaya wenye Dira Tanzania (UWARIDI), una nueva asociación de escritores en suajili que busca promover sus obras.[59] El self-publishing está también muy difundido. En Tanzania, también han cobrado impulso las actividades para la promoción de la literatura (quizás esto esté relacionado al galardón otorgado por la Academia del Nobel al escritor nacido en Zanzíbar, Abdulrazak Gurnah), como el Karam Salaam, un evento mensual que celebra la literatura suajili en la ciudad de Dar es Salaam (organizado por Mkuki na Nyota), y, la reciente feria del libro de Zanzíbar, organizada por la Zanzibar Renaissance Literary Society.

En lo que respecta a la traducción de literatura contemporánea en suajili a otras lenguas eurófonas, se puede citar la reciente publicación de *No Edges* (2023), una antología

56 Para más información: https://www.readafricanbooks.com/catalogues/

57 Para más información: https://ehpppoetry.com/

58 Para más información: Mabati Cornell Kiswahili Prize for African Literature. n.d. About the Prize https://kiswahiliprize.cornell.edu/about-the-prize/ ; Mabati Cornell Kiswahili Prize for African Literature. n.d. Special Prize for 2021 https://kiswahiliprize.cornell.edu/special-prize-for-2021/

59 Para más información: https://umbu.africa/kuhusu/

de relatos publicada por Two Lines Press (Estados Unidos) y Tilted Axis Press (Reino Unido); *Les Indociles*, que es la traducción al francés de la novela de Shafi Adam Shafi, *Vuta n'Kuvute* (publicada en 1999, y de la cual se realizó una adaptación que fue nominada al Oscar, *Tug of War*). La traducción al suajili también interesa a editoriales locales; entre algunas iniciativas, cabe destacar *Peponi* (publicado por Mkuki na Nyota, 2022), que es la traducción de *Paradise*, la novela de Abdulrazak Gurnah.

Conclusión

En conclusión, la enseñanza de la lengua suajili y su literatura en Argentina podría ser un gran paso para contrarrestar un eurocentrismo fuertemente arraigado y su enseñanza permitiría establecer nuevos canales de comunicación que enriquecerían el diálogo Sur-Sur.

Considerar la lengua como cultura en este proceso nos permitiría, además, abordar el desequilibrio académico que existe entre las producciones literarias eurófonas y afrófonas, al propiciar la generación de espacios para los autores y autoras que escriben en lenguas africanas. El suajili es una lengua con una tradición literaria muy rica y una literatura escrita precolonial, a ella se le dedican campos de estudio en la academia en todo el mundo. Debemos tener en cuenta que son las condiciones del mercado las que dificultan la producción, publicación y difusión de obras literarias. La construcción del canon literario es social y no podremos hacerle un lugar en él a aquello que desconocemos.

Bibliografía

Aguilar, P. y Biorda, C. (2023). "Afro literature conference". *Calenda*. https://calenda.org/1064954.

Ahmed, N. (2023). "Lessons from a lifetime of learning". The Ismaili. https://the.ismaili/global/news/features/lessons-lifetime-learning

Bgoya, W. y Jay, M. (2013). "Publishing in Africa: from independence to the present day". African Books Collective. https://www.readafricanbooks.com/opinion/publishing-in-africa-from-independence-to-the-present-day/

Bolton, C. (2016). "Making Africa legible: kiswahili arabic and orthographic romanization in colonial Zanzibar. *American Journal of Islamic Social Sciences*.

Eastman, C. (1977). "The emergence of an African regional literature: swahili". *African Studies Review* (20) 2, 53-61.

Geider, T. (2003). "A bibliography of swahili: literature, linguistics, culture and history, *Swahili Forum* (10). https://ul.qucosa.de/landing-page/?tx_dlf[id]=https%3A%2F%2Ful.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A11533%2Fmets

Hadjivayanis, I. (2022). "Cosmopolitanism and identity on the east coast of Africa". *Awaaz Magazine*, 19 (1). https://www.awaazmagazine.com/volume-19/issue-1-volume-19/cover-story-volume-19/cosmopolitanism-and-identity-on-the-east-coast-of-africa

Harvard University. (2023). "Introduction to African languages". https://alp.fas.harvard.edu/introduction-african-languages

Martens, L. (2020). "Language for lockdown: the history of swahili". https://www.youtube.com/watch?v=XrF10WzTKVw

Marzagora, S. (2015) "Editorial: literatures in African languages". *Journal of African Cultural Studies* (27)1, 1-6. https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13696815.2014.978842

Mazrui, A. M. y Shariff I. N. (1994). *The Swahili: idiom and identity of an African people.* Trenton, NJ, Africa World Press.

Mbembe, A. (2015). "Decolonizing knowledge and the question of the archive". Public lecture, University of Cape Town.

Mugane, J. (2015). *The story of swahili.* Athens, Ohio University Press.

Mutembei, A. (2023). Fifty-five years of Kiswahili Studies at Mlimani: challenges, prospects and new perspectives, *Swahili Forum* (30), 67-77. https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A85787/attachment/ATT-0/

Oyori Ogechi, N. (2008). "The teaching of kiswahili in Kenyan universities with emphasis on historiography". *Varia* (40), 151-165. https://doi.org/10.4000/eastafrica.601

Rettová, A. [2017] 2018. "Decolonisation through language". En *Decolonising SOAS: Learning and Teaching Toolkit*, 12. https://blogs.soas.ac.uk/decolonisingsoas/files/2018/10/Decolonising-SOAS-Learning-and-Teaching-Toolkit-AB.pdf

Reuster-Jahn, U. y Talento, S. (2018). "Introduction". *Swahili Forum*, (25) 1-15. https://www.qucosa.de/api/qucosa%3A35194/attachment/ATT-0/

Sirvent, R. (2019). BAR book forum: Walter Mignolo and Catherine Walsh's 'On decoloniality', Black Agenda Report, 13 de noviembre. https://www.blackagendareport.com/bar-book-forum-walter-mignolo-and-catherine-walshs-decoloniality (Consultado el 24 de julio de 2023).

Talento, S. (2021). "Framing texts – framing social spaces: conceptualising literary translation in three centuries of swahili literature". Köln, Rüdiger Köppe Verlag.

UNESCO. (2021). "A proclamation of a world kiswahili language day". https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379702/PDF/379702eng.pdf.multi

United Nations, Department of Economic and Social Affairs. (2017). "World population projected to reach 9.8 billion in 2050, and 11.2 billion in 2100". https://www.un.org/en/desa/world-population-projected-reach-98-billion-2050-and-112-billion-2100

Wa Thiong'o, N. [1981] (1995). "The language of African literature", En *The Post-Colonial Studies Reader*. Ashcroft, B., Griffith, G. y Tiffin, H. editores. 285-290. London y New York, Routledge.

SECCIÓN VII

«GÉNERO, VOCES Y CUERPOS»

Women's Assertiveness in Polygamous Setting in Lola Shoneyin's The Secret Lives of Baba Segi's Wives and Amma Darko's Not Without Flowers

DJOSSOU AGBOADANNON, Koumagnon Alfred / Université d'Abomey-Calavi, BENIN, Ecole nationale des Sciences et Techniques de l'Information et de la Communication, Université d'Abomey-Calavi, djossou.alfred@gmail.com

Keywords: Assertiveness, African Feminism, Polygamy, Women, Power.

Abstract

By assessing the concept of women's assertiveness in African cultures in Lola Shoneyin's *The Secret Lives of Baba Segi's Wives* (2011) and Amma Darko's *Not Without Flowers* (2007), the present article attempts to shed new light on the implications of the concept in polygamous households. By relating and contrasting its fictional development in both novels, the article highlights occasions when women utilize their ingenuity for their well-being as well as to subjugate men. Lola Shoneyin and Amma Darko emphasize the hardships they bear, the struggles they carry to define themselves and hide their fears in patriarchal societies where they still have no word to place. The paper analyses how the female characters of both texts lead their life, attain their goals with no violence and find solutions to their individual or collective sorrows. The methodology I refer to is qualitative with a textual analysis by using the female characters' actions in the African feminist perspective with reference to Chukwuma.

Introduction

The novel as a genre of literature allows writers to represent the human experience with realism to both educate and entertain. This is the reason why, most of the time, writers take the portrayed events from the different societies in which they live. Novels act then both as a reflector and a reflection of societal evidence. Ngugi in *Writers in Politics* (1997) sees literature as "an offspring of conscious acts of men in the society". In this way, literature divulges the tension and conflicts of a community with the interposition of characters. Writers move freely like angels to places to portray their fellow humans' conditions and the decisions they make to overcome their predicaments either in silence or collectively. In the same vein, African women's lives in polygamous houses are worth being depicted the way

they have been in Lola Shoneyin's *The Secret Lives of Baba Segi's Wives* and *Amma Darko's Not Without Flowers*. The titles of both novels prove that female characters are central to each text. The novel *The Secret Lives of Baba Segi's Wives* revolves around the female characters' powerful stranglehold over their husband and their permanent struggle to harbour their weighty secrets.

The present article centres on women's assertiveness against the fake life society forces on them and the realities they try to embody regardless. The second novel, *Not Without Flowers* highlights the conditions in which the nameless female character, Pesewa's 5th Wife and other female characters carry themselves through. In such cultures, women are treated as uncompleted beings, pliant, weak, supportive, nurturing, emotional and emphatic. Both novels provide a feminine perspective of African feminism giving more opportunities to self-confidence. The methodology used is qualitative with a textual analysis which is derived from the female characters' actions and dialogues with a particular reference to Chukwuma's African feminist theory.

The synopsis of The Secret Lives of Baba Segi's Wives

Baba Segi: The manipulated

Switching between a third-person omniscient and first-person narration, the novel tells the story of a polygamous household disrupted by the arrival of the fourth wife. The other three are married to Ishola Alao, called by friends and family as Baba Segi he is a rich and influential businessman in building materials. He is of Yoruba descent from Ibadan. He is the son of a hunter who died years ago in a trap he has built himself for his prey. This describes his father as a weak man. Once at a marriageable age, Ishola decides to marry his first wife named after her first born daughter, Iya Segi. At any occasion, Ishola never fails to endorse his virility. Being extremely confident in his virility, Baba Segi takes on the second, the third and Bolanle, the fourth, the university graduate. He thinks that money can afford anything he wants as stated by Tichenor (2005, 193) "within marriage, men's power over women has been linked to and legitimated by their role as breadwinners". Baba Segi's household is not really that peaceful residence. Although Baba Segi is a father to seven children, he fails after two years to impregnate Bolanle whom he considers to be infertile, useless, and empty. To address the predicament, the father of the family orders the fourth

wife to undergo traditional medicines, an option she rules out. A seasoned friend of Baba Segi named Teacher advises the anxious husband to counsel Bolanle to take medical tests in the hospital. This can disclose the possibility of having a child, since in patriarchal communities the blame is always on women.

When the educated woman goes to the hospital, the series of laboratory tests and consultations reveal that she is not the problem, despite the unexperienced abortion she undergoes at her fifteen due to a rape. After the rape, she feels useless and dirty to be with a monogamist. This can supposedly appease her inferior position and damaged body, if she chooses to marry a polygamist to share him with other wives. The seemingly barren woman contends that Baba Segi follows her to the University Hospital for further tests as recommended by Dr. Dibia, a gynaecologist. Seeing that all this can disclose their secret, that they were being unfaithful to Baba Segi, the other wives decide to work together to expel the fourth wife. Their attempts fail.

The synopsis of *Not Without Flowers*

Pesewa as a doll and submissive male character

In the second corpus, Pesewa, named after the Ghanaian one cent coin, symbolises a well-off business man who accumulates wives as much as Ishola Alao. Prior to his death, Pesewa has five wives. The fifth wife, a nameless woman, is an attractive university girl. Pesewa falls in love with the beautiful fifth wife and the other wives have completely fallen out of love with him. Pesewa treats her like a queen as she is in high need of emotional and financial security. He offers all this abundantly. She reciprocally offers him her body. However, 5th Wife chooses Pesewa not because she has love for him, but because she harbours a secret. In her younger days, she had a crude abortion due to an ectopic pregnancy where she suffered a severe haemorrhage. This abortion results in the sectioning of her uterus. Thus, fearing ridicule about her inability to conceive, she resorts to marrying a polygamist who already has many children. 5th Wife knows that procreation is generally considered as a woman's duty, but she refuses to be defined by this.

Pesewa finds himself HIV/AIDS positive and decides to end his life via suicide. His relatives openly accuse 5th Wife of giving him AIDS, as she is the most likely to betray the rich man. First, because of her age and her beauty; and second because they were getting ready to

marry her off to Pesewa's brother. But in fact, it is Pesewa's second wife who decides to satisfy herself sexually with a man younger than her named Dam. As she feels intolerable at the permanent absence of her treacherous husband, she recruits and pays Dam, a male prostitute. Pesewa's second wife is unaware that Dam possesses several sexual partners. He infects her and in turn she infects Pesewa.

The test's result has not been guaranteed by those in charge of it and by the journalist of investigation who discovers it. All the other wives of Pesewa were diagnosed with AIDS except 5th Wife who always requires her husband to use condoms before any sexual contact. In case Pesewa refuses, she cautiously gets hers. This unusual defiance symbolizes the extent to which Pesewa is conquered and subjugated. The use of condom is an irregular reflex in marital position and to be exact when the requirement comes from a woman, a creature supposed to be submissive. Yet, Amma Darko's female character makes it compulsory with Pesewa as she does not live in the same house with the other wives. What predisposes the 5th Wife to this attitude is her modern education which propels her to seek personal hygiene and security. Moreover, 5th Wife has once suffered from the shattering consequence of unprotected sex at the age of eighteen.

Aggie and Ma as dominant female characters

The text also revolves around another male character named Pa who encounters a young woman called Agnes or Aggie aka Flower. She is a university graduate as 5th Wife and Bolanle. Pa feeds her with valuable and out of price offerings to forsake his wife, Ma. Pa accuses his wife of being too old and unable to nourish his sexual fantasies. Unable to cope with this, Ma becomes depressed. Pa, the senior officer, depends exclusively on Agnes, his new flower to fulfil his needs with her sensual petals. Flower remains in control over Pa's emotions and manipulates him. Pa takes money from the company's account without the chance to compensate. She asks more and more for money. As he senses that Flower is about to leave him, the possible impact fills him with distress and anxiety. When the company discovers that Pa takes the company's money to invest in a woman's fantasies, he is fired. Pa ends his life via suicide. Pa's death fulfils the feminist perspective to punish all men who do not defer to their first vow of being faithful and respectful to their first wives.

Overall, the novel is a dramatic creative mixture owing to many characters' unfaithfulness and social beliefs. Amma Darko's merit is to artistically raise people's attention on these insignificant elements in society that can devastate a whole family.

Women's Assertiveness as Weapon Against Doomed Obedience

Women in African societies are often charged with carrying on certain cultural ideals and practices. Specifically, they are conditioned to believe that they live in society just for marriage and childbearing fate. They are trained to consider menstrual flows as filthy fluids that reflect dirtiness and debasement. Women must comply with the rules which allow no disobedience. Many women then live in painful situations without the possibility to come out of them. These sort of societies treat men better than women since women are treated as commodities to sell off when ripe. They create, reproduce and feed these inequalities for decades. The fact is that some of the women in question defer to the rules due to past painful events which left traumatic outcomes on their psyche. They become obedient as they do not want to wake up their past. Others comply with the rules because of their financial impotence. They do not know where to head, whenever their natural breadwinners stop to offer their help. Others fight back and find their way out of unfortunate predicaments.

Women's gifted reactiveness in male dominated society

Consequently, Lola Shoneyin and Amma Darko's feminine characters do not believe that society is only made for men and their fantasies. They think women can also have their words and make their own decisions. This is why both subvert the status quo by creating strong, modern educated and clever female characters in their texts. Their opposition to women's oppression lies in their feminist wish to empower all oppressed female characters. By African feminist perspective, I refer to any theory that can help deconstruct patriarchal power. One understands that feminism has developed out the regular dissatisfactions of women all over the world against the socioeconomic gaps between women and men. Women have been sensitive to all forms of inequalities within the society. This tendency has been seized by African female writers in their texts. This echoes the progress that African women are making through ages in switching progressively from the margin to the centre as suggested by Spivak, the theorist of subaltern studies.

As a result, both female writers are opposed to female stereotypes on gender and male viewpoints and concerns. This is why in *Not Without Flowers*, 5th Wife transforms her physiological disability into strength. Ma, the other female character, converts her psychosomatic issues to premonition, an ability to foresee impending evils. The narrative reckons that "Ma had developed the sixth sense, that many women were known to have, about their spouses after a considerable period of marriage" (Darko 2007, 337). Generalising that many women have that sixth sense of an imminent danger is an exaggeration from Darko, but she is in her role of embroidering her female characters with a particular power that men do not have. This is why "Ma sensed Pa's growing distance and his emotional rejection of her, fast. And it hurts like a thousand of daggers through the heart" (Darko 2007, *ibid*).

Moreover, Darko presents 5th Wife at eighteen as a victim of men's denial to have safe sex with their young and innocent girlfriends. She has unprotected sex resulting in an ectopic pregnancy. This becomes a source of concern, but she never laments. She reveals "I had an abortion. I suffered a severe haemorrhage. I was operated on. I don't know the medical details" (Darko 2007, 94). The hospital terminating the gestation by removing her entire womb and tubes to save her life symbolizes her being reshaped. She loses her womb, but not her brain. She loses the only one body part that makes her a woman, a dominated and submissive being. 5th Wife having lost her tubes and womb becomes a powerful woman. At her own request, she marries the man she wants. 5th Wife needs to gain a new identity that helps her attain her new mission. The grief the removal brings does not reduce her personal fulfilment. The transformation of her old self is not the cause of the death of her husband. This means that her new body gives her potential to decide. Darko does not want her female character's sense of self-fulfilment to be endangered due to this removal. With all the societal predicament against her, she does not fail to be correct to herself and the others. The way she narrates her sorrowful experience after Pesewa's death forces compassion, so that a woman named Destine, working for the NGO MUTE, says "I feel your pain Madam, especially because of the manner of your husband's death" (Darko 2007, 88).

5th Wife knows that she is in trouble just after her husband's death because of her young age. She is sexually desired by many members of Pesewa's family. They consider her to be a trophy. This is why they want to trap her by widowhood practices, oppress her and coerce her to drink an unknown mixture to prove her innocence. Even in the most open-

minded families in Africa, the pains inflicted to the widows are culturally perpetuated. The order the family in-law want to impose is totally retrograde. In opposition, Olugbemi (2015, 343) states that, "a widow has to be pitied, and helped out of the psychological valley into which the death of her husband has suddenly and most often, unexpectedly put her". This is why Amma Darko gives her female the authority to refuse to defer to a cleansing ritual which seems biased. The narrator explains that:

> Nos coeurs que tu connais sont remplis ded 5th Wife would gladly and willingly go through with the purification rite if only it is one that will ensure the solace and happiness of their late husband's soul," she began. "5th Wife is not coming out of hiding because she is convinced that the intentions of her sisters-in-law is to use the purification rite only as an excuse to maltreat her. She is aware of plans by her sisters-in-law to get one of her late husband's brothers to sleep with her as part of the purification rite and by it, seal the ritual for a levirate union. (Darko 2007, 190)

Furthermore, the enlightened woman affirms that "it is an accepted custom in some societies, so customarily, it may be legitimate in certain situations. But the intention of my in-laws is dishonest. They want to misuse a customary practice of some cultures for a vengeful purpose" (Darko 2007, 91). The confidence 5th Wife displays comes out of the perspective Amma Darko gives her female to topple suspicious cultures and practices against women. 5th Wife rejects being subject to anyone apart from her husband because her mentality is built to be self-realizing and relying. The posture of 5th Wife is in line with the definition of Ezeigbo (1996, 1) who admits that feminism "emerged as a response to oppressive and unjust laws and attitudes arrayed against women [...] subservient, dependent and marginalized positions, permanently relegating them to the background [...] to liberate and emancipate women worldwide from oppression, ignorance, poverty and self-immolation". In this way, Darko recommends all women to liberate themselves by all means from societal oppression and marginalisation.

Taking clue from this, Chukwuma (1994) claims that two factors favour women's assertiveness: "first, the woman herself, her acumen and disposition which makes her fight for herself. Secondly, the environment where she operates in [...] education, job and economic independence are added advantages". It means that women's confidence in society depends on their education, social environment, economic power and the way they view themselves. Women then grow self-assured when empowered through education and the power they have to back their attitude if their men decide to leave them. 5th Wife's boldness has been that

of Amaka described in Nwapa's *One is Enough* (1981). Amaka's mother shows her daughter the way to move forward after her crushed marriage with Obiora. This kind of women's awakening alert has been put in women by many female African scholars among whom Emecheta, Ba, Aidoo, Dangarembga, Adichie, and Nwapa (2007, 528-529) reveals the implications of this: "women have started to redefine themselves; they have started to project themselves as they feel they should be [perceived]. There have been tremendous changes in all facets of life which contribute to the continent wide awareness and rethinking of women's problems and roles in the society". Women writers demonstrate a marked sense of independence and determination to lead a fulfilled life. From an early to an old age, the female characters' attitude towards tradition reveals a resolution to control their own life rather than to submit blindly to.

The subversion of Amaka's capacity to grow and move forward looks like that of 5th Wife who dictates to her husband the way they should make love. Having been destroyed by a previous unprotected sexual intercourse, she now becomes an ambassador of protected sex. She forces Pesewa to use a condom: "I always insisted. It was a basic principle for me as one of several wives. When he refused its use, I wore mine" (Darko 2007, 98). The same skill is revealed in *The Secret Lives of Baba Segi's Wives*. Baba Segi's fourth wife, Bolanle, is raped at her fifteens by a man she bumps on in the street. Now she feels completely soiled and smashed like a snail shell. This is the reason why she accepts to marry a polygamist. She reveals that: "I chose this family to regain my life, to heal in anonymity [...] and when you choose a family you stay with them" (Shoneyin 2011, 16), but events oblige her to quit after all.

Rape epitomises poison. It acts like a poisonous potion ingested or injected in its prey's body. When the venom reaches its target's tissues, it releases its toxicity in its victim's blood and damages its whole life. It is like a bullet shot to destroy lives. So the victim has to find a place to heal her wound. She thinks that the Alao's is the place for this recovery. She resorts to live the life of a valueless woman. Bolanle's experience becomes traumatic and confirms by Tal's opinion (1996, 15) that "an individual is traumatized by a life-threatening event that displaces his or her preconceived notions about the world". She closes her heart and opens her brain. She knows that an already married man will not question her past life, but is interested in possessing her body and having children. In fact, the hidden objective is that the regularity of her having sex with a polygamist will be less than that of a monogamist.

5th Wife resorts to similar intentions. She uses her modern education of self-protection to fulfil her material wish. She is endowed with the kind of beauty a man is proud to possess in her household as a wife. Pesewa really loves his fifth wife, but it is not mutual because she does not love him particularly. She harbors a secret which forces her to be with him and give him her body.

This is also similar to that of Agnes. She prefers her freedom to a morbid and serious relationship with the nameless senior officer, Pa. Aggie knows that polygamy is a marriage of a man with more than one wife to respect religious and social practices. When she meets Pa (Darko 2007, 331), her intention is clear: to be bestowed with golden and costly gifts, and achieve her nemesis. Darko wants her audience to think beyond women's capacity to give their body for sale in quest for money because many of them live in poverty. Yet, others do this to avenge a past wrongdoing from the targeted men. Knowing that men are likely to be conducted by their primitive desires, Aggie makes sure to Pa that having her young and enchanting body is as precious as the money she constantly asks for. She cries out to Pa, "Money [...] in the telephone. That is what I want us to talk about. Not sex and our next encounter. Money" (Darko 2007, 347). The influence Aggie has over Pa's slightest intention shows the impact she has over the senior officer's long desires which have been repressed due to Ma's old age and routine. Above all, Darko, in a detour, appeals to her female counterparts to diversify their ways taking on their husbands. Routines tame love flames and make men want more capricious envies outside. Just like 5th Wife, Flower subjugates all the men she encounters and puts in her bed.

Women in female writers' texts can retaliate with the means they have around themselves by growing their fantasies and sexual longings. Sometimes, these women show love and sympathy to those like Sylv Po who help them. Other women are resilient, all supportive as they have been described in Awa Thiam's *La Parole aux négresses* (1978) or manipulative like Aggie who finally falls among three different men to manage, "that makes three of them now Aggie [...] I now have three to service. You service only one. You would have preferred to hit big with just one like you did" (Darko 2007, 334-5). When describing Aggie, Darko particularly uses adjectives related to flowers of beautiful species. Darko makes the shape of her in a so fanatical manner "full glossy lips, sultry and pouted and sensual when she touched and explored [...] Dark mysterious Flower [...]. Sweetly sinful. Different, bad, naughty, strong. Flower flared and lit up fires of longings [...] Flower was so out of routine

[...]" (Darko 2007, *ibid*). All these qualities lie in only one person, Agnes. The over quality given to Agnes proves that she is in a special mission for Darko and her will to prove that women can manipulate men at the intensity they want.

Women's decisiveness as alternative against submissiveness

The adulterous case of Pesewa's second wife is evocative. What breaks her self-esteem is Pesewa's taking on three other wives. These new rivals become her anxiety. As she disagrees with the arrival of the other wives in the mansion to disrupt her quietness with the first, she finds out her own way of decisiveness. This represents her means of resistance to the decision of having co-wives. Yet, what counts here is her audacity to plot to break the marital principle. Just like men think that money can purchase all even attractive women, then women in turn want to do the same. Therefore, the second wife recruits and pays a young man for his regular sexual services. In male-controlled societies, men have their choice reckoned. Second wife does the way she wants, then she is tested positive because she fails to be cautious like 5th Wife. Second wife's problem here is her lack of modern education which leads her straight to HIV/AIDS servitude. Despite this, Darko shows that marrying many wives is not a good alternative. The result often destroys both sides. It results in death, diseases, money wasted and family dislocation.

Talking of family dislocation, Baba Segi encounters it profoundly, as soon as he marries his fourth wife, an educated girl who has nothing to lose living in that kind of condition. Promiscuity and jealousy are permanent. Co-wives' conflicts, mockeries and fights in Baba Segi's house are common. This forces Bolanle to stay in her room and avoid coming into the waiting room. She is in minority with no title. The other wives address her by her name. The title of 'Iya', the Yoruba name of 'mother of' does not befall her, but she is clever. Additionally to this, jealousy results in malevolent plots against her. The outcome surprises notably Bolanle. By letting go unintentionally of her plate of chicken to the innocent Segi, she is far from imagining that death is what awaits her. Baba Segi's prayers do not suffice: "tell the gods you want to stay here with me. Tell them your father loves you. Tell them for me, Segi. My daughter, I will buy you gold. I will buy you the finest lace." (Shoneyin 2011, 159).

The misfortune breaks Bolanle's only hope to have a relatively peaceful marriage with Baba Segi. The other information which disrupts her heart is the impossibility for Baba Segi to fulfil her dream of mothering. Bolanle can never bear a child, if she stays in Baba Segi's as

he is diagnosed sterile. What becomes decisive to Bolanle after all is her freedom to stay where she wants and not to submit to the social pressure of having a husband. She fulfills the meaning of her name which is 'inheritor' in Yoruba. She is the only one not to mess with another man in Baba Segi's household on the basis of fulfilling what the society wants her to do. By leaving the house, Shoneyin teaches the women that not all battles are worth fighting as Achebe recommends in his essay *Morning Yet on Creation Day* (1975) that a writer has to teach the society. Some fights have to be abandoned to embrace other roadway. If life is not easy for women in such societies, feminist writers promptly create ways out of their predicaments. There is then no shame when one fails to start afresh. This posture of Bolanle is in line with the assertion of Chukwuma (1994, 85) when she declares that:

> *The female character in African fiction is a facile lack-luster human being, the quiet member of a household, content only to bear children, unfulfilled if she does not, and handicapped if she bears only daughters. In the home, she is not part of the decision-making both as a daughter, wife, and mother even when the decisions affect her directly.*

Bolanle promises to "remember Baba Segi. I won't miss him but I will remember him [...]. Perhaps on some days [...]. I will remember him with fondness [having] learnt many things from the years I spent under his roof. It was being in his house that shook me awake. I will be thankful for that" (Shoneyin 2011, 244). Yet, she has to move forward the way Amaka in *One Is Enough* and Mara in *Beyond the Horizon* (1995) transfer their energy from the periphery of all dangers to the centre, a place of security and free personal choice. Bolanle wishes that peace reigns after her departure. The effort is essential for their well-being. The periphery symbolizes danger and submissiveness. Moving represents freedom. Ashcroft et *al* comment on the power of feminist writers falls within this category that:

> Feminist and post-colonial discourses both seek to reinstate the marginalized in the face of dominant, and early feminist theory, like early nationalist postcolonial criticism, sought to invert the structures of domination, substituting, for instance, a female tradition or tradition in a place of a male-dominated canon. But like post-colonial criticism, feminist criticism has now turned away from such simple inversions towards a questioning of forms and modes, to unmasking the assumptions upon which such canonical constructions are founded, moving first to make their cryptic bases visible and then destabilize them

Pertaining to the African context, the term 'feminism' has to be requalified and taken as a movement of sisterhood which accepts men challenging patriarchal norms as partners. In

that kind of feminism, there is no way of getting rid of men and to be alone in the fight. Women struggle hand in hand with men who they want by their side. For example, Mugo's position explains the best understanding of African feminism attitude. Mugo (1976, 14-15) stated in an interview that:

> First of all, let me note that we cannot only speak of women's oppression by men. In capitalist systems, women tend to be exploited by the very nature of the society, particularly the working and peasant women, just as men are exploited. The difference is that women are hit particularly hard. Their most obvious hardship is being educationally disadvantaged. Then you have forms of abuse that cut across class lines.

African female writers do project mainly their female characters as being the concern and leaders in their narrative. They challenge the backward elements in their different cultures and place women in the centre of all action. They create a picture of a strong, determined woman with a desire to resist and improve her present conditions. This is the new element that African women writers bring into the African aesthetic. For example, in *Not Without Flowers*, the female character, Ma, remains immobile and refuses to recreate her life after Pa abandons her in her old age. She does not stand Pa's grinning in the house, she finds another solution to her problem: "Pa's frantic pretentiousness and his clumsiness began leaving Ma feeling debased and degraded" (Darko, 339). Ma wants to live peacefully in her house, but events happening disturbed her. This is also the first intention of Iya Segi who tries to find a solution to Baba Segi's sexual blank shouting. The single mother shares her wisdom: "Men are nothing. They are fools. The penis they have between their legs is all they are useful for. Listen to my words. Only a foolish woman leans heavily on a man's promise" (Shoneyin 2011, 97). She suffers loneliness and exploitation at her younger age. Now she is not ready to witness that again. She pays another man to inseminate her, clinging on to her mother's words to give her life a direction.

Paying a man to have sex with represents women's capacity to pay for sexual services as much as men do. They want to fill out the gap felt by their husband's impotence. It also reveals women's aptitude to manipulate men to take out what they desire. Women compelled to a number of socially forbidden activities to find a way out of their predicaments are women who project themselves in a new shape bravely. This new shape of Iya Segi results in two children, Segi (daughter) and Akin (son). While Baba Segi cheats on his first wife, she also

betrays him by having sex with his driver, Taju. Iya Segi then becomes the matriarch of the household. She has a strong personality. Her power lies in her calmness to make decisions to protect the joy of the family. For Iya Segi, what is essential in a marriage is the final result, not the means by which the result is found. She recommends Iya Tope to quickly have an affair with another man and even takes the lead of it. She directs her to the meat-seller of Ayikara's market in Ibadan, while Iya Femi has Tunde as lover, the eldest of the Adeigbe where Iya Femi had to sleep on a mat under the stairs and work with no resting. Tunde who has previously abused her sexually many times at the approach of pubescence, stung by guilt, helps her occasionally. Except Bolanle, all the other women of Baba Segi accept other men to take over the responsibilities once shared with him. This comforts them and subdues their loneliness. It is a woman who delivers other women from childlessness in a male dominated society. The delivery is ensured at a heavy price of a series of unfaithfulness scenes.

Since human society is supposed to be a place where people have to live harmoniously and share their concern, women are not sure to witness this kindness unless they conform to some rules. Here the first to deceive is Mr Ishola Alao, thus he is doomed to witness all this occurring. The conduct of Baba Segi is not condemned by his friends. The place where he goes to drink represents the society and his friends, the different opinions. Some opinions recommend him to be wise, prudent and loving like those of the teacher, whereas others condone his sexual multiple conquests. The ability to speak the truth must be a prized quality from friends and healthy society. The majority of the opinions disregard men's infidelity and reinforce inequalities like sexism. Macionis (2006, 254) explains that "sexism, the belief that one sex is innately superior to the other, is the ideological basis of patriarchy […] [which] is built into the institutions of our society". By doing this, men prove their masculine power over women, for they inherit these social models that affect women negatively.

The boomerang chain system here provides revenge to Iya Segi. By taking on three other wives, Ishola does not remember that it is Iya Segi's money which helps pay the dowry when he was young and penniless. Ishola is among the men who forget immediately the contribution of women when they get rich. The new financial prestige erases their former situation. With this ingratitude, the verdict is predictable. The karma befalls him for a vow is broken when he brings home the second, third and fourth wives. Iya Segi does not complain, yet she finds means to retaliate. Iya observes: "When he brought home other wives, I did not complain. I did not say a word. I did not even show that I feared for my money. I just kept

quiet and watched him. Who can tell what madness makes men go in search of things that puncture their pockets? Kruuk" (Shoneyin 2011, 103). Thus, his wives bring home other men's children that he fathers unknowingly. At the knowledge of the secret, he rebukes them: "Neither is it not every day that a man finds his children are not his own" (Shoneyin 2011, 240).

The second wife, Iya Tope's regular meetings with the meat seller does not decline, until the matriarch summons the end. She turns her loyalty to her children and reconsiders her situation calmly. This radical change propels her to a kind of traditional woman who quickly recognizes her mistakes. She falls much more in love with her children and her money. But, things fall apart around Iya Femi, the third wife, when she discovers that Tunde travels without her knowledge. Her intention to introduce him to the children he helps has drowned. She decides to overthrow Bolanle, since her arrival shuts down the little attention she formerly had from Baba Segi. Bolanle narrates that: "With my arrival, 2.33 nights with Baba Segi became 1.75. His affections, already thinly divided, now had to spread amongst four instead of three" (Shoneyin 2011, 21). Moreover, the three women think that: "That Bolanle is a trouble-maker [...]. She will destroy our home. She will expose our private parts to the wind. She will reveal our secret. She will bring woe. What are we going to do?" (Shoneyin 2011, 55). But, the other two wives resort to sneaky tactics to deal with their common issue to protect their interest. They all have the trauma to tame and their secret to harbor. Apart from her regular affairs with Tunde, Iya Femi has a revenge to take from her uncle and his wife who took from her the assets that had belonged to her father and sold her to the Adeigbe, the law of the town not allowing women to inherit:

> I barged past her and locked us both in. I put the key in my bra and poured paraffin on the clothes in the wardrobes, the baskets of food. I emptied the can onto the over-worn shoes stacked in the corner. I even upturned the paraffin stoves for good measure. It took a lot for me to swallow my laughter when she started banging on the door, shouting, "Don't kill me!" Don-key me, more like. That would have been closer to the truth! (Shoneyin 2011, 135)

In consequence, Darko and Shoneyin create strong and self-assured women by sabotaging the natural principle of women's apprehension to break social and religious laws such as fidelity and devotion. The female characters in both texts seek to express freely their opinion and improve their social rank with audacity. Iya Segi's mother and Baba Segi's mother did not ask their children before starting the procedure of marriage, for that reason

Iya Segi does not need his husband's word. Since the man her mother formerly gave her money to before their marriage is now busy exhibiting his virility, she also has the right to direct the household in her own way.

Autopsy of male/female and female/female relationship

In African cultures, on the one hand, women do not provide for the money of the dowry, but Shoneyin allows it to occur to showcase the economic power of the young Iya Segi and the desperation of her mother to find a husband for her daughter. After this, what she expected from Baba Segi is at least fidelity and consideration, but she has in turn the contrary. Her Ishola shows up with other wives without her blessings. On the other hand, Iya Segi remains influential. Baba Segi telling his wives that they were free to leave denotes the guiltiness he feels. He is hurt, but represses the emotion. His wives not taking into account his words proves the hollowness of the words. In Baba Segi's words lies no power. This shows his invisibility and incapacity to decide without Iya Segi's intervention. So, she quickly interferes, not wanting the atmosphere to be worse than what it was: "*Who* is the father of the children? Who was the father of the child who now rots below the ground? There is no other but *you*. *You* named her. *You* named every child in this house, every one" (Shoneyin 2011, 241). Her true self speaks. The authorial voice of Iya Segi forces respect and silence and is as far reaching as that of a queen mother. She does not want the blame on him and she only knows how to make a command occur. The feeling that he is still controlling the house has to prevail. Iya Segi's words, emblematic of the restoration to peace, also represent the triumph of women as mothers nourishing, protecting, and making decisions. This is why "her voice cool like balm" (ibid) to catch Baba Segi's attention.

Consequently, she contends as a self-confident woman by saying that he, Baba Segi only, is the father because it takes more than the semen to be a father. An African proverb goes alongside the situation that only a woman knows who the father of a child is. The dilemma of who fathers the seven children is solved at the end of the novel. Iya Segi elucidates it all. Baba Segi is the only one to give these children their names and take care of them years after years. He is therefore their father. No woman in the household could behave this way, except the one who thinks she is entitled to. She is a visionary woman who foresees their husband's sexual impotence months after her arrival. Iya Segi directly challenges the

decision of the man of the house who asks them to leave. This act of defiance demonstrates her strong disposition to subdue their man and the other co-wives. This agrees with Darko and Shoneyin's definition of women's assertiveness. They use their creative writings as a means of self-discovery and self-healing of women's bleeding wounds that they have contracted during or after their young age and in their marriage.

Both writers inspire African women through fiction to set their wound healed by resorting to determination. Darko and Shoneyin's texts prove that the male infidelity could equally lead to female unfaithfulness regardless of the health issue and family dislocation it procures. If women are terrorized because of the severity of patriarchal laws, it is also important for women to choose to step out of it by being self-confident. For example, Baba Segi, Pa and Pesewa consider themselves to be independent, virile and powerful as they dispose of financial means and a penis, but, it is an illusion, a mirage of power. Baba Segi may appear as a simple breadwinner, but he is completely rogue, when it comes to having sex with them. Baba Segi has no passionate manner to tackle his love affairs. For example, for their first night, Iya Tope still has her clothes on, when Baba Segi comes eagerly in her room to claim her body. He does not care about the tenderness that the young woman expected. With Bolanle also, it has almost been a boxing theater: "[...] how Bolanle was tight as a bottleneck, how he pounded her until she was cross-eyed; and how she took the length of his manhood on her back – splayed out and submissive" (Shoneyin 2011, 4). Baba Segi loves to be aggressive with wives to see them surrender under his manhood. He thinks it is the best way to feel dominant and respected. The description shows a man filled with pride who never apologizes for his mistakes and wants to assert himself anywhere he is, even in front of the television with his children. His eldest son, Akin, vows, "Yes Baba. I want to be just like you!" (Shoneyin 2011, 10). This explains Chukwuma's (1989, 5) point of view who observes that the socio-cultural system "of deep-rooted norms and practices and belief in female subordination [...] breeds women's] passivity [and]… acquiescence to the status quo and so a perpetuation of it". It is this status quo that feminist writers combat passionately through literature.

Finally, the male characters of both texts all think that their female partners do not need tenderness and lovely attention. They also think that money can solve any kind of problem and that they can purchase any sort of women any time a need occurs. This seems to be the reason why the female writers subvert their power by creating a particular challenge

with their body or in their lives. All that women want is that society recognizes their power to lead by themselves and have their word reckoned. All this momentum matches with the position of Chukwuma who emphasizes in *Feminism in African Literature* (1994) that: "It is an atmosphere of freedom that one can best realize oneself". This is the reason why feminists' first playgrounds are literature, particularly novels where they subvert the female characters and make the male ones as their dolls. It is a form of protest according to Ogunyemi that is:

> Protesting against sexism and the patriarchal power structure, it is unapologetically propagandist or strident or both. It demands that its readers, whether the male oppressors or the female oppressed, be aware of ideological issues in order that it may change their attitudes about patriarchy. For a novel to be identified as feminist, therefore, it must not just deal with women and women's issues but should also posit some aspects of a feminist ideology (Ogunyemi 1985, 64).

However, drawing lines from Chukwuma's opinion, one can understand that freedom and the right for self-assertion are the ultimate choice of women from an African feminist perspective. The same choice is affirmed in the womanist perspective, yet not exactly like their western counterparts'. It is important to make the difference to everyone as Nkealah (2006) observes that, "The definition and use of the term feminism in African literature poses a number of problems for African women writers and critics, many of whom tend to deny any affiliation to the feminist movement, even though their writings espouse feminist aspirations". Therefore, African literature plays its role of informing people of what happens in society and writers teach how to survive in any predicament by using the same society as Ngugi (1997, 6) says about literature's capacity to shape "our attitudes to life, to the daily struggle with nature, the daily struggles within a community, and the daily struggle within our individual souls and selves". It is what both female writers succeed brilliantly in illustrating, since the writers and the society live in the same place.

Conclusion

The merit in both female writers' textual representations is to celebrate the educated and assertive African women. Education is the royal way that helps challenge the prevailing social order. The two female characters of both novels are shown as examples to follow. 5th Wife and Bolanle demonstrate their power through scientific thinking. Meaningfully, instead of choosing the first wife's way, Bolanle opts for science which reveals Baba Segi's infertility.

She turns her back to the past and walks to meet another alternative. The other three do not leave for fear of being lost outside. As for Iya Segi, without formal education, she remains the most influential woman in Baba Segi's harem to the end of the narrative. Likewise, 5th Wife shows that women have to be prudent while living with a polygamous and have truth by their side. 5th Wife's decisiveness speaks on her behalf. To succeed in convincing a depository of the patriarchal authority to protect himself with a condom is quite unusual. Her education allows her to challenge widowhood practices and call the media and NGO to help.

The level of education and the need of assertiveness of both writers' female characters help sort out their capability to affirm themselves. She radiates an extreme confidence while confronting her in-laws on the GMG radio show. The woman sexuality is seen here as a powerful weapon of liberation. By ordering her husband to wear condoms, 5th Wife emasculates him and becomes the strong sex. Pesewa renders as symbolically weak. Finally, the contribution of African female writers to women's personality restoration is to create self-confident, powerful and dynamic female characters that can stand the ground and resist societal stereotypes. Throughout the dialogues Shoneyin and Darko employ, the woman's unique talents are praised and depicted as creative and intrepid. In the end, what she feels is the equivalent of freedom to be and to do which has to be the final resolution of all women.

References

Achebe, C. (1975). *Morning Yet on Creation Day*. London: Heinemann.

Adichie, C. N. (2006). *Purple Hibiscus*. Lagos: Farafina.

Aschcroft, B.; Griffiths, G.; Tiffin, H. (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London and New York: Routledge, coll. New accents.

Chukwuma, H. (1989). Positivism and the female crisis: The novels of Buchi Emecheta. In H. C. Otokunefor & O. C. Nwodo (Eds.), *Nigerian female writers: A critical perspective* (pp. 2-18). Lagos: Malthouse Press.

Chukwuma, H. (1994). The identity of self. In Chukwuma, H. (Ed.) *Feminism in African Literature: Essays on criticism* (pp. ix-xxiv) [Introduction]. Enugu: New Generation Books.

Darko, A. (1995). *Beyond the Horizon*. London: Heinemann.

Darko, A. (2007). *Not Without Flowers*. Accra: Sub-Saharan Publishers.

Ezeigbo, A.T. (1996). *Gender issues in Nigeria: A feminine perspective*. Lagos: Vista Books.

Macionis, J. J. (2006). Society: The basics (8th Ed.). Upper Saddle River, NJ: Pearson Education, Inc. Mui, C. L. & Murphy, J. S. (Eds.) (2002). Introduction. *Gender struggles: Practical approaches to contemporary feminism* (pp. 1-21). Oxford: Roman and Littlehead.

Mugo, M. (1976). Kenya's outspoken Intellectual and Academic Critic, Talks to Nancy Owano, *African Woman 6*: 14-15.

Ngugi, W. T. (1997). *Writers in Politics: Essays*. London: Heinemann.

Nkealah, N. N. (2006). Conceptualizing feminisms in Africa: The challenges facing African women writers and critics [Abstract]. *English Academy Review: A Journal of English Studies*, 23(1):133-141.

Nwapa, F. (1981). *One is Enough*. Enugu: Tana Press.

Nwapa, F. (2007). Women and creative writing. Olaniyan, T. & Quayson, A. (Eds.) *African literature: An anthology of criticism*. Malden, MA: Blackwell Publishing: 526-532.

Ogunyemi, C. O. (1985). "Womanism: The dynamics of the contemporary black female novel in English." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*: 11 (1):63- 80.

Olugbemi, F. A. (2015). *Feminism, Women, Family and Children's Law*. Ile Ife. Ifribic Law Centre, Legal Researchers, Consultants and Publishers.

Shoneyin, L. (2011). *The Secret Lives of Baba Segi's Wives*. Lagos: Cassava Republic Press.

Tal, K. (1996). *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: CUP, Print.

Tichenor, V. (2005). "Maintaining men's dominance: Negotiating identity and power when she earns more". *Sex Roles*, 53 :191-205.

Thiam, A. (1978). *La Parole aux négresses*. Paris: Editions Denoël/Gonthier, Collection Femmes.

Narrativa femenina IGBO: de la colonia al orden íntimo no-binario

MANGIANTE, Marcelo. UADER. marcelomangiante@gmail.com

› *Palabras claves: Emecheta; Okparanta; Mujeres; igbo.*

Resumen

A través de un análisis de *The joys of motherhood* (1979) [*Delicias de la maternidad* (2021)] y de *Happiness, like water* (2013) [*La felicidad, como el agua* (2020)] se constatan tres elementos primordiales. En primer lugar, la labor fundacional de la obra literaria de Buchi Emecheta en relación a la narrativa femenina igbo, nigeriana y africana. En segundo lugar, su influencia en escrituras contemporáneas como la de Chinelo Okparanta y otras escritoras no-binarias. En tercer lugar, la ausencia de una perspectiva crítica canónica que incluya los puntos de vista de las mujeres en las historias críticas de la literatura africana hasta el siglo XXI.

Corpus

Señalaba Alí Mazrui (Mazrui et. al., 1993) que la literatura en África estaba cruzada por siete grandes temas que se textualizaban como conflictos: 1) entre el pasado y el presente continental, 2) entre su tradición y su modernidad posible, 3) entre lo autóctono y lo extranjero, 4) entre el individualismo y la comunidad, 5) entre socialismo y capitalismo, 6) entre desarrollo dependiente e independencia y 7) entre africanidad y humanidad. El África que lee como crítico Mazrui (1933-2014) es la que está en trayecto de la era colonial a la postcolonialidad, entre sus contrastes y continuidades. Su África es la que escribe Chinua Achebe (1930-2013), el autor africano más leído en la actualidad, cuya narrativa se impregna de la cadencia del cuentacuentos oral callejero, figura central de la cultura igbo, y describe ceremonias tradicionales en negociación con pautas culturales europeas. El mismo continente trasunta la obra de Wole Soyinka (*1934), también nigeriano, pero yoruba, primer africano en obtener el Premio Nobel de Literatura en 1986. En esta tradicional cadena de fricciones entre tradición y modernización el lugar que pareciera no haber estado sujeto a contradicciones o variación es el de la mujer: así Ogundipe-Leslie (1987, 6) señala la presencia en la obra de Achebe, Soyinka y otros de una imagen femenina arquetípica, “the

'sweet mother', the all-accepting creature of fecundity and self-sacrifice", que relega "a la mujer a su papel de madre, negando cualquier otra posibilidad que supusiera una independencia identitaria", como precisa Gil-Naveira (2022, 232). La figura de la mujer-madre, sustraída a toda dialéctica, se vuelve trascendental: "representing a life force that reflects the mythic cycle of birth and regeneration" (Fonchingong, 2006, 136). Pero hoy estamos en otro tiempo.

La felicidad, como el agua (Empatía, Buenos Aires, 2020), de Chinelo Okparanta, apareció en Estados Unidos como *Happiness, like water* en 2013. Es la primera de tres novelas que lleva publicadas la nigeriana y la única traducida al castellano. Okparanta nació en 1981 en Port Harcourt, el corazón dinámico y brutal del extractivismo petrolero de Nigeria, ciudad enclavada en el mayor delta del planeta, el del río Níger, y capital del territorio ancestral del pueblo igbo, una de las tres etnias principales del país, a veces en sinergia y a menudo en disputa irresoluble con la industria hidrocarburífera. Okparanta es igbo, como lo fue Achebe y lo es Chimamanda Adichie, autora de *We should all be feminists* (2014), que nació cuatro años antes que Okparanta y como ella emigró a Estados Unidos con menos de 20 años de edad.

El relato okparantiano no cuenta vida y anhelos de una comunidad tradicional; explora, en cambio, los abismos al interior de sujetos femeninos en conflicto con mandatos culturales que han recibido de sus familias y comunidad. El de Okparanta, como el de Adichie, es otro mundo, con seres humanos interpelados no ya por las encrucijadas entre lo colonial y lo postcolonial, el primer y el tercer mundo, antiguos y modernos, pobres y ricos. Sus abismos emergen en ámbitos micro, al interior de elementos antes indivisibles. En estos brumosos ámbitos migran los sujetos pero también sus destinos; la delimitación misma entre sujeto y objeto está puesta en duda. En su obra no prevalece una narración que encanta el mundo; resalta lo no-dicho, la imposibilidad del diálogo: no despliega un nuevo orden mundial; nos lleva hacia los pliegues de un nuevo orden de la intimidad. No cabe proselitismo alguno en Okparanta: no hay espacio público, exterior o general a conquistar. No hay en su narrativa confrontaciones abiertas con perspectivas de un "otro" ya que nunca se instituye una ajenidad completa. No usa términos tan abarcadores como machismo, racismo, colonialismo, clasismo…

Los dos primeros cuentos de *La felicidad…* pueden leerse como respuestas a la clásica pregunta de Gayatri Spivak (1999): "¿puede hablar la subalterna?". En el inicial "En la calle Ohaeto" una esposa descubre durante un asalto que para su marido su vida vale menos que

un auto de lujo y que a su voz él le presta menos atención que al ronroneo del motor. En el segundo, "¡Wahala!" [desorden en igbo], la víctima es otra mujer, quien grita de dolor durante una relación sexual sin conseguir que su esposo, ensordecido por el mandato de obtener hijos de la esposa, se detenga. Tanto él como la madre de ella, que los espía, interpretan sus aullidos como muestras de placer. ¿Puede alcanzar estatuto de hablante la subalterna? ¿Puede –gritando– ser escuchada? ¿Por quién? La familia no es la mónada refugio ante amenazas externas sino la prisión que asegura los suplicios.

Entre las prosas tercera y cuarta también se halla una pregunta movilizadora común: ¿qué monstruosidades puede llegar a cometer una mujer con tal de ser normal? O ¿qué tan monstruosa puede volverse la normalidad? En "Aclarado" todas las mujeres de una casa, criadas incluidas, coinciden en el anhelo de blanquearse la piel. El estrago se desencadena porque sobre la víctima se imponen una serie de opresiones (racial, de género, étnica, de clase) pero también por haberlas asumido ella con un fanatismo fatal. Posteriormente, en "¡Cuento, cuento!", otra muchacha, al no poder superar el rechazo de quien pensó que sería el padre de los hijos que está obsesionada por tener, se dedica a envenenar a otras mujeres a punto de parir con la esperanza de lograr arrebatarles a salvo el crío de sus entrañas. Su criminalidad reside en que usa un medio ilegítimo en aras de un fin legitimado, para ella sagrado. Los primeros dos cuentos ilustran cómo emerge el desastre cuando las disidencias no son escuchadas. Los dos siguientes cómo el otro extremo –acatar con hipercorrección los mandatos normalizadores– también conduce a la catástrofe.

El tropo compartido por los relatos quinto y sexto es el tipo de sociedad desigual que produce la explotación petrolera dados su impacto ambiental, la apropiación desigual de la renta que genera y la mayor vulnerabilidad de mujeres y niños. En "Estados Unidos" una profesora realiza agotadores trámites para una visa que le permita reunirse con su amada en el país norteamericano. Al obtener los papeles, en su mente, se juntan la noticia de un vertido accidental de petróleo en las costas de Boston con la amarga visión desde el bus de los niños empetrolados en el cauce del Níger. Un aceitoso hilo tóxico une ambos países. De pronto se siente tan heterosexual como lesbiana, tan nigeriana como estadounidense, tan madre como *mgbaliba* ["barril vacío", en igbo], y desea tanto irse con Gloria como quedarse y contentar a su madre consiguiéndose un esposo. La protagonista deviene híbrida, fronteriza, no binaria.

Las últimas cuatro piezas tienen por escenario a Estados Unidos. La violencia doméstica patriarcal es tema principal de "Refugio" y de "Tumores y mariposas"; pero si en

un relato madre e hija se alían para frenar al esposo y padre golpeador, en el otro la madre actúa justificando la brutalidad del hombre; si en "Refugio" la solidaridad de género conjura la grieta generacional, en "Tumores y mariposas" la solidaridad conyugal rompe el vínculo entre madre e hija. El padre brutal del último cuento, que termina expulsando de la casa a la hija, la exotiza: como el cáncer que lo carcome, desconoce a quien es sangre de su sangre. Pero de pronto, también para la joven, no hay seres más inconmensurablemente extraños que sus progenitores.

"Grace" es una historia de amor entre dos mujeres, maestra y estudiante, correspondido pero imposible, pues Grace va a volver a Nigeria a casarse con un hombre. Las protagonistas enfrentan la interdicción del lesbianismo en la cultura igbo; pero también su veto en la Biblia. Y una prohibición más, de la universidad norteamericana: la del vínculo amoroso entre docentes y alumnos, penado con la pérdida del empleo para la profesora. Ya no es una madre quien encarna el estereotipo conservador de la corrección amorosa; es la hija de la mujer madura la que se escandalizaría si se enterara. Así Okparanta habilita a pensar que ni es necesariamente menos represiva la cultura estadounidense que la nigeriana ni es fatalmente menos opresiva la cultura de una generación posterior que la de otra anterior.

Acierta Massó-Guijarro (2011) al afirmar en general que mujeres y migraciones "son un feliz binomio epistemológico" pues permiten poner en tela de juicio las normas que subsumen a las personas. En el caso particular de la literatura de Chinelo Okparanta esa felicidad –a diferencia de la escurridiza felicidad aludida en el título del libro– se potencia gracias a que su poética se funda en los mil y un pliegues de la "fractura epistémica" (Spivak, op.cit., 7) que es madre e hija de las sociedades y los sujetos del nuevo orden íntimo contemporáneo.

Buchi Emecheta (1944-2017) también fue una autora igbo, pero su época es la de Achebe, Mazrui, Soyinka. La misma época, no el mismo mundo. Lo que la vuelve una portentosa autora es su temprana e incisiva capacidad de deconstrucción de una serie de estereotipos que hoy es más fácil desarmar, tras cuarenta años de discurso derridiano, cuarenta de feminismo y estudios de género y cuarenta de crítica postcolonial. *The joys of motherhood* se publica en 1979 en Reino Unido cuando estas articulaciones teóricas recién empezaban a dar algunos pasos que en la novela ya están plasmados. *Delicias de la maternidad* (Empatía, Buenos Aires, 2021) es "un relato doméstico", dice con acierto Elisa

Fagnani, la prologuista (Emecheta, 2021, 8). La protagonista deviene Nnu Ego, cuya vida se desenvuelve ante nuestros ojos desde su niñez hasta su fallecimiento ya anciana. Digo "deviene" porque al inicio parece que va a ser la historia de Ola, su madre. Contra cualquier narrativa optimista o evolucionista, constatamos que Nnu Ego nunca llega a ser más libre, menos oprimida por el patriarcado, el capitalismo, el colonialismo o las tradiciones de su pueblo que su madre. Ola siempre fue la amante del padre de Nnu Ego, nunca accedió a casarse con él aunque el padre de Nnu Ego, Agbadi, fuera el "hombre fuerte" de la aldea, tuviera cantidad de esposas y no amara a ninguna tanto como a Ola.

Aunque Ola nunca se somete a casarse por un mandato masculino –pedido de su padre–, es su propio temperamento el que la lleva a humillar a menudo el amor de un Agbadi desesperado. Muy poco de ese temperamento belicoso, insurgente, heredará Nnu Ego. Sin embargo, Emecheta no insinúa que eran mejores los tiempos de Ola y Agbadi, antes de la Segunda Guerra, cuando la colonia británica se asentaba ante todo en las provincias portuarias y se desentendía bastante de las regiones selváticas interiores. Sin marcas nostálgicas, pero también desarmando entusiasmos infundados en algún porvenir, Emecheta retrata, vía la biografía ficticia de una joven igbo que debe emigrar de su aldea en el departamento de Ibusa a la capital, Lagos, las maneras en que circunstancias de distinto orden transforman, con el correr de las décadas, las costumbres y la vida de los nigerianos en general y de sus mujeres en particular. Emecheta muestra cómo la división del trabajo en la economía rural de subsistencia de preguerra sin dejar de ser patriarcal posee rasgos colaborativos e igualitarios que se perderán en una ciudad moderna colonial que beneficia el individualismo y agudiza la primacía masculina porque tiende a darles el monopolio del empleo a los varones: hasta para lavarle la ropa íntima a las mujeres blancas los colonos ingleses emplean varones, quedando las mujeres nativas limitadas al rol de proveedoras y criadoras de hijos.

Pero la Ibusa de preguerra no está a salvo de la lógica colonial: para empezar el mismo nombre Ibusa es un vocablo pidgin, de transacción, casi un anglicismo, una simplificación para que los foráneos puedan pronunciar el topónimo igbo. Ibusa es, con todo, una región donde el poder inglés es difuso. Lo ilustra este diálogo de Nnu Ego y una amiga al estallar el conflicto bélico:

> "–Pero, Ato, ¿de qué lado estamos? ¿Apoyamos a los alemanes, a los japoneses o a los otros, los británicos?

–Creo que estamos del lado de los británicos. No olvides que son los dueños de Nigeria.
–¿Y de Ibusa también?– preguntó Nnu Ego sin poder creer lo que estaba escuchando.
–Eso no lo sé– confesó Ato" (156).

El diálogo también evidencia que Ibusa no está antes de la guerra automáticamente integrada a Nigeria. La guerra cambia todo: las conciencias étnicas de igbos, hausas y yorubas se retraen y rearticulan al surgir una conciencia nacional nigeriana: cuando los ingleses expanden su dominio por el territorio, las distintas etnias, unificadas bajo una misma opresión, improvisan una serie de solidaridades antes inexistentes. Cuando el marido de Nnu Ego, Nnaife, es reclutado a la fuerza para servir al ejército inglés en Asia, ella tiene que salir a buscar trabajo; sobrevivirá vendiendo cigarrillos de contrabando que adquiere en el puerto; pero luego, la misma guerra le exigirá al invasor inglés un mayor control sobre el flujo de mercancías y Nnu Ego perderá ese rebusque subalterno. A la vez, el poder inglés si bien se extiende, se vuelve más indirecto y distante: muchas familias inglesas retornan a su país, dejando numerosas mansiones en manos de sus criados nativos: para estos la felicidad no va a residir en utilizar los bienes que hallan en las residencias, que nunca necesitaron, sino en recuperar la libertad de hacer música, cantar y vivir ruidosamente.

La guerra cambia todo. Cambian las relaciones familiares: Nnu Ego se vuelve independiente cuando su marido debe ausentarse años enteros del hogar, pero se somete a su autoridad cuando él regresa; no obstante, se subleva ante algunos abusos de Nnaife, a veces con fortuna que refuerza su posición, otras veces con mala fortuna volviendo aún más penoso el padecimiento contra el cual se había rebelado. Tras la independencia, posterior a la guerra, la monogamia impuesta por los ingleses es abandonada y la poligamia se reinstala sin traumas: Nnu Ego, lejos de sentirse desplazada, ve como correcto que otra mujer llegue a la casa y la ayude en algunas tareas; en cuanto a Nnaife, le prestará atención poco tiempo a la nueva. La nueva no se siente ofendida por eso. Habrá celos y rivalidad entre las mujeres porque Nnu Ego ha tenido hijos varones y la otra esposa, que también es *su* esposa, parirá niñas. Luego ella tendrá mujeres y la otra varones, reequilibrándose la relación. Pero la poligamia postcolonial no es igual a la poligamia precolonial. El país independiente emergente se descubre pobre, subdesarrollado, dependiente: "Si sabías que no me podías mantener, ¿por qué me tuviste?" (170): así recriminan los nuevos hijos a las nuevas madres con un reproche inconcebible en una cultura que consideraba que más y más hijos siempre es

mejor. Pero si el respeto de los hijos hacia sus madres se relaja, también se debilita el que tienen por sus padres. Y el de las esposas hacia los maridos: las migraciones a la capital y las formas de empleo al servicio de un patrón blanco hacen que, según Nnu Ego, los varones pierdan su virilidad: atontados por su subordinación al blanco, dedicados a trabajos menos exigentes en lo físico que los del ámbito rural, se vuelven cobardes y flojos. Aunque en algunas situaciones se verifica lo opuesto: cuando Nnaife cambia de amos y va con unos ingleses a la isla Fernando Poó, retorna transfigurado: más cínico, sádico, soberbio; Nnu Ego dice notar que él aprendió que nadie es puro, que blancos y negros en el fondo son iguales, que todos hacen trampas.

Emecheta, en fin, muestra de manera fascinante la compleja y extraordinariamente dinámica trama cultural, social y política de la sociedad nigeriana, como lo hace Achebe, pero entreteje el plano de lo público y colectivo con el de lo privado, íntimo y doméstico como nadie lo ha hecho antes que ella. No plantea situaciones que puedan evaluarse en términos de avances y retrocesos; muestra cómo cada transacción trae aparejados tanto nuevas libertades como nuevos impedimentos. La versión argentina de la novela tiene 353 páginas a lo largo de las cuales observamos cómo no hay pauta cultural que no sufra algún reajuste: todo saber se trastoca, ninguno se desvanece por completo. El modo como Emecheta narra esa versatilidad única de la cultura nigeriana, de la cultura igbo y de sus mujeres es imposible que no genere escuela. Las *Delicias de la maternidad* son, hasta cierto punto, inagotables, aunque ningún crítico canónico varón del siglo XX haya sabido apreciarlo. La narrativa no binaria de Okparanta es, como otras, hija pródiga de la madre pródiga que ha sido la narrativa de Emecheta.

Bibliografía

Emecheta, B. (2021). *Delicias de la maternidad*. Buenos Aires, Empatía.

Fonchingong, C. C. (2006) "Unbending Gender Narratives in African Literature", *Journal of International Women's Studies*, 8 (1, November). Disponible: https://vc.bridgew.edu/jiws/vol8/iss1/10/.

Gil-Naveira, I. (2022) "La representación de la paternidad en Second-Class Citizen y Kehinde de Buchi Emecheta: de la negatividad a la ausencia". *Archivum*, LXXII, 2022, pp. 229-258. Disponible: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8705672.

Massó-Guijarro, E. (2011). "Reseña a: Serrano-Niza, Dolores (2011): ¿Visibles o invisibles? Mujeres migrantes, culturas y sociedades. Madrid, Plaza y Valdés". *Dilemata*, año 2, n° 6 (163-171). Disponible: https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/98/102.

Mazrui, A. et al (1993). "The development of modern literature since 1935". *General History of Africa*, Vol. VIII. UNESCO. Disponible: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000095950.

Ogundipe-Leslie, M. (1987) "The Female Writer and Her Commitment". En Durosimi Jones, E., Palmer, E. y Jones, M.(eds.). *Women in African Literature Today.* Londres: James Currey Ltd, pp. 5-13.

Okparanta, Ch. (2020) *La felicidad como el agua*. Buenos Aires, Empatía.

Spivak, G. (1999) "¿Puede hablar la subalterna?" *Asparkía*. Investigació Feminista, (13), 207-214. Disponible: https://www.e-revistes.uji.es/index.php/asparkia/article/view/871

Escritoras afro-latino-americanas: vozes dissonantes do corpo-arte no Brasil e na Colômbia

SALES, Cristian / Universidade do Estado da Bahia-UNEB - crissaliessouza@gmail.com

› *Palavras-chave: Literatura afro-latino-americana; Autorias femininas; Antologia literária; Brasil; Colômbia*

Resumo

O artigo explora a importância de antologias literárias que reúnem obras de mulheres negras na América Latina, com destaque para *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* (2010) e *Poetas Negras Brasileiras: uma antologia* (2021). Essas coletâneas revisitam vozes de autoras historicamente marginalizadas pelos cânones literários tradicionais e contribuem para a formação de um arquivo literário alternativo que questiona e reconfigura a historiografia literária latino-americana. O estudo analisa como essas escritoras utilizam uma prosa poética para expressar suas vivências e identidades atravessadas por raça, gênero e classe, e reflete sobre o impacto das antologias na reescrita da história literária, promovendo uma "rasura" que amplia e revisa o entendimento da literatura latino-americana.

Introdução

[...]
Do Quarto de Despejo de
Carolina Maria de Jesus.
[...]
Nos mergulhamos na Mareia
De Miriam Alves
Passeamos nos Becos e Memórias
De Conceição Evaristo,
Para reencontrarmos nas teorias
De Angela Davis,
E, assim, trazer as vozes
Das vozes de mil mulheres

Nas diversas literaturas.

[...].

(Aguiar, 2021: 96-97)[60]

As antologias literárias de mulheres negras, ao mesmo tempo em que reconfiguram e rasuram o cânone, organizam um acervo que desafia a historiografia literária consagrada. Essas compilações evidenciam que o cenário literário latino-americano é, em sua essência, permeado por silenciamentos e apagamentos de obras, trajetórias e vozes, especialmente as de mulheres negras. Ao reunir autoras de distintas gerações, essas antologias destacam a contínua renovação e transformação que marcam a produção literária feminina latino-americana.

Assim, ao destacar a presença de mulheres negras, essas antologias visam recontar a história da literatura latino-americana, divulgar a produção poética, preservar obras e vozes, recuperar textos antigos, fornecer informações sobre autoras e inspirar novas gerações.

Os textos reunidos na *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* (2010) e em *Poetas Negras Brasileiras: uma antologia* (2021) revelam um contexto permeado por contradições, disputas e insurgências, reiterando a exclusão de escritoras negras da historiografia literária e cânone literário latino-americano, fruto das intersecções e opressões entre raça, gênero e classe.

Sob uma perspectiva historiográfica e literária, essas obras são frequentemente direcionadas a públicos específicos, ampliando o espaço para novas questões sociais, políticas e culturais, além de estimular pesquisas acadêmicas e o incremento de olhares críticos.

Por meio dessa ampla porta de entrada, surgem grandes autoras, cada qual com seu estilo singular, conquistando a atenção da crítica e do público. Nessa linha de raciocínio, no Brasil e na Colômbia, essas obras agregam um expressivo conjunto de vozes e caligrafias oriundas de diversas regiões dos países, composto por mulheres que escrevem uma variedade de gêneros literários, como poemas, cordéis, romances e contos.

Além disso, nota-se que, nessas antologias, apesar das limitações enfrentadas durante o processo de publicação e circulação, há uma intensa elaboração de tudo aquilo que, de alguma forma, encanta ou inspira com muita criatividade, originalidade e experimentação.

60 Ver poema completo “Da Potência de Nossa escrita”, da poeta negra brasileira Marli Aguiar. A autora constrói uma linhagem literária de escritoras e intelectuais nas Américas.

Empenhando-se em mostrar seus pontos de vista, as antologias incorporam as vozes de mulheres negras como elementos fundamentais da narrativa literária latino-americana, incentivando o surgimento de uma nova consciência histórica, crítica, teórica e estética.

No contexto das antologias *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* e *Poetas Negras Brasileiras*, essas obras tornam visível uma tradição literária que, conforme afirma Conceição Evaristo (2020), é marcada por uma "escrevivência" — conceito que designa a escrita como experiência vivida, transformada em linguagem pela urgência e emergência de testemunhar e documentar o cotidiano de mulheres negras na América Latina.

Em seus escritos, exploram demandas e temáticas como ancestralidade, identidade negra, corpo, raça, racismo, gênero, classe, orientação sexual, afetividade e maternidade negra, abordando as múltiplas formas de ser mulher e negra tanto no Brasil quanto na Colômbia.

Se, ao longo da história, as mulheres negras foram silenciadas e privadas de expressar-se por meio de seus próprios corpos e vozes. No entanto, nas antologias literárias, elas se reúnem em uma irmandade feminina, formando uma poderosa "artilharia literária". (Sales, 2024)[61].

Ao restituir o protagonismo de suas vozes, escritoras negras latino-americanas conquistam reconhecimento, valorização e espaço de escuta, tornando-se autoras, sujeitos e personagens de suas próprias narrativas. Dessa forma, a produção literária de mulheres negras brasileiras e colombianas se transforma em uma ferramenta de empoderamento, resistência e transformação social. Por meio da escrita, essas autoras promovem o desenvolvimento do pensamento crítico, questionam as estruturas de saber-poder e resistem às opressões, rompendo com a invisibilidade e combatendo a estereotipização.

De maneira análoga, poetas negras se entrelaçam como contas de um colar, formando uma conexão que transpassa fronteiras linguísticas e culturais. Como nos versos de Orleide Ferreira em "Contas de miçanga": "[...] Cada conta de miçanga/nesse colar

61 Propomos pensar artilharias epistêmicas e literárias contra formas de escrita e gramática que silenciam e desumanizam mulheres negras. Durante séculos, uma gramática da violência quis nos definir pelo avesso, nomeando-nos pela ausência, pelo vazio que ela mesma criou. Por outro lado, precisamos enfatizar que nossas artilharias são outras. Não carregam pólvora, não trazem o peso do chumbo ou o brilho frio do metal cortante inventado pelo Ocidente. São os saberes entrançados nas mãos de nossas ancestras, que coseram pele e memória nas noites de silêncio, quando o cativeiro-mundo lá fora gritava morte. (Sales, 2024). Texto "Corpos negros femininos e subversão da gramática da violência: artilharias literárias". (texto no prelo).

majestoso/representa uma de nós/mulheres pretas de voz/Nossa voz que ecoa no mundo [...]". (Ferreira, 2021b: 109).

Assim, ao apresentar a produção literária de autoria feminina em duas antologias significativas — *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* (2010) e *Poetas Negras Brasileiras*: *uma antologia* (2021) — este estudo evidencia como as mulheres negras conquistam espaço e voz na literatura, marcando um divisor de águas na história da literatura de autoria feminina tanto no Brasil quanto na Colômbia.

Além disso, essas antologias promovem uma revisão dos padrões e normas estabelecidos pelo cânone literário latino-americano, desafiando a crítica literária tradicional. Inspirado na tradição de resistência dos quilombos, o aquilombamento literário que emerge nas antologias organizadas por mulheres negras ultrapassa a metáfora: trata-se de um movimento voltado à criação de redes de apoio, de trocas de experiências e de diálogos intelectuais que desafiam as estruturas de poder-saber.

Poetas negras colombianas: o ontem – o hoje – o agora

A *Antologia de poetisas afro-colombianas*, publicada em 2010 e organizada por Cuesta Escobar e Alfredo Ocampo Zamorano, destaca-se como uma obra importante na divulgação e valorização das vozes negras femininas na literatura colombiana. A antologia é estruturada de maneira a sublinhar as poetas em diferentes gerações, agrupando-as por décadas de nascimento: as pioneiras, nascidas antes de 1940; aquelas que vieram à luz na década de 1940, 1950, 1960, 1970 e 1980. Nesse contexto, os organizadores da antologia afirmam que a coletânea representa mais do que uma simples reunião de vozes literárias:

> [...] Esta antología es la segunda parte de nuestro trabajo sobre mujeres poetas afrocolombianas. La primera dio como resultado nuestra antología ¡Negras somos! Antología de 21 poetas afrocolombianas de la región Pacífica, presentada en la Feria del Libro del Pacífico, de la Universidad del Valle, en octubre de 2008.

Por esse caminho, essa organização da antologia permite não apenas a observação da evolução da poesia afrocolombiana de autoria feminina, mas também a identificação de um contínuo diálogo e encontro geracional entre as autoras, que compartilham temas comuns. Ao

reunir essas vozes, *Antologia de poetisas afro-colombianas* simboliza o assentamento de um legado cultural e ancestral que se entrelaça com a história social e política do país.

De acordo com Muñoz (2018), a *Antologia de Mulheres Poetas Afrocolombianas*, organizada por Alfredo Ocampo e Guiomar Cuesta, integra uma coleção de dezoito volumes que traça um panorama da poesia produzida por mulheres negras, nascidas principalmente nas regiões do Pacífico e Caribe. Estruturada em períodos que vão desde "as nascidas antes de 1940" até as poetas contemporâneas dos anos 1980, a antologia reúne cinquenta e oito escritoras de diversas origens, com cerca de trezentos e noventa e seis poemas.[62]

Somado a isso, a obra é estruturada com uma organização cronológica dos escritos e apresenta um estudo introdutório que discute os principais achados obtidos durante a busca pelos textos, além de mencionar os critérios adotados para sua seleção. A *Antologia de Mulheres Poetas Afrocolombianas* se sobressai como um arquivo fundamental de material para uma análise crítica da produção literária de mulheres afro-colombianas, configurando-se como a principal referência entre as compilações dedicadas a esse propósito. Ao conectar um amplo conjunto de vozes historicamente silenciadas, a antologia possibilita o acesso a uma diversidade de dicções, timbres e projetos estéticos.

Para além disso, das cinquenta e três poetas incluídas, a maioria nasceu ou foi criada na região do Pacífico, com destaque para as regiões de Chocó, Valle del Cauca e Nariño; outras, em menor número, são originárias do Caribe, sendo San Andrés e Bolívar os espaços que concentram um grupo significativo. Há ainda algumas poetas vindas de Antioquia e Cundinamarca.

Segundo Muñoz, a organização dessa coleção reflete a divisão apresentada na Cátedra de Estudos Afrocolombianos, criada em 1993. Por outro lado, os territórios com maior presença afrocolombiana são as regiões Caribe e Pacífica, além dos vales interandinos dos rios Cauca, Magdalena e Patía. (Munõz, 2018; 204). Reescrevendo a história negra feminina, elas narram para curar as dores e as inúmeras feridas emocionais causadas pelo colonialismo, pelo racismo e pelo sexismo.

Na geração de 1940, destacam-se poetas como Teresa Martínez de Varela, Luz Colombia Zarkanchenko de González, Elisa Posada de Pupo, Bertulia Mina Díaz e Lucrecia

62 Ver estudo e pesquisa realizada por DIAZ MUNOZ, Eliana. Antología de mujeres poetas afrocolombianas. Uma leitura das políticas editoriáis em torno do "afro". memorias [online]. 2018, n.34, pp.197-215. Disponível em http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1794-88862018000100197&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em 03 de nov. 2024.

Panchano, que assentaram os fundamentos da literatura de autoria feminina afro-colombiana. A década de 1950 trouxe vozes como Laura Victoria Valencia, Colombia Truque Vélez, Hermilda Chavarría Londoño e Mary Grueso Romero, que consolidaram a prosa poética afro-colombiana que exploram o cotidiano e os desafios da mulher negra no país.

Nos anos 1960, essa tradição continuou com poetas como Julia Simona Guerrero, Dionicia Moreno Aguirre e Nidia del Socorro Bejarano Velásquez. Essa geração deu ainda mais visibilidade às questões sociais e políticas, reforçando o papel da poesia como uma ferramenta de denúncia e empoderamento da população negra colombaiana. Poetas da década de 1970, como Dora Isabel Berdugo e Claudia Patricia Silgado, ampliaram o espaço para uma literatura de autoria feminina que reflete a diáspora afro-colombiana, enquanto abordam temas como identidade cultural, território e resistência negra.

Já a geração de 1980, representada por poetas como Nena Cantillo Atuesta e Kenia Martínez Gómez, mostra uma literatura de autoria feminina marcada pela renovação estética e pelo engajamento com a contemporaneidade. Essas autoras mantêm viva a tradição poética afrocolombiana, ao mesmo tempo, em que inovam na forma, na melodia, no estilo e no conteúdo, reaproximando as novas gerações da herança cultural afrodescendente.

Essas poetas constroem um legado coletivo de vozes-mulheres distintas e complementares em seus projetos literários, que dialogam entre si e com a história afro-colombiana, reafirmando a literatura como território de resistência e criação estético-política. A mulher negra colombiana, muitas vezes silenciada e invisibilizada nos espaços de saber-poder, cultura, educação, memória e mídia, conquista visibilidade:

> al publicar esta antología pretendemos, por una parte, llenar un vacío en lo que respecta a la presencia y el reconocimiento de poetas afrodescendientes en la producción literaria colombiana. Y por otra nos permitimos considerar de gran impacto, no solo continental sino global, el hecho de que en Colombia se esté presentando un verdadero florecimiento poético, con una masa crítica de magnificas poetas colombianas, profesionales en su oficio, con una procedencia étnica común. Es una demostración más de la riqueza multicultural de nuestro país, y de cómo las políticas de educación y participación, aunque limitadas con respecto a la mujer, están dando sus frutos. (Cuesta; Ocampo, 2010: 15).

Ao reunir vozes de diferentes gerações, a *Antologia de Poetisas Afro-Colombianas* notabiliza a literatura produzida por mulheres afro-colombianas, ao mesmo tempo, em que desafia a marginalização que ainda enfrentam no contexto literário latino-americano. Como

resultado, elas expressam o orgulho de ser mulher e negra, evidenciando, através da escrita e do poder da palavra, a autoria feminina que confere potencialidade à sua condição.

Poetas negras brasileiras: ressonâncias da vida-liberdade

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

[...]
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.[63]

Similarmente, "Poetas Negras Brasileiras: antologia" organizada por Jarid Arraes (2021), destaca-se como uma obra importante ao reunir a diversidade poética e estética de mais de 74 (setenta e quatro) mulheres negras brasileiras, oferecendo um extenso arquivo e um retrato da literatura contemporânea de autoria feminina. Nesta esteira, a coletânea abrange autoras de diferentes faixas etárias, variando entre 18 e 70 anos, e inclui tanto escritoras já reconhecidas por suas publicações anteriores quanto aquelas que se apresentam pela primeira vez.

Entre as participantes, encontram-se 10 autoras do Rio de Janeiro, duas da Paraíba, 14 da Bahia, 29 de São Paulo, seis de Minas Gerais, uma de Sergipe, sete do Ceará, três do Distrito Federal, uma de Pernambuco e uma do Rio Grande do Norte. São poetas negras brasileiras

63 Ver Vozes-mulheres em Evaristo, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, pp. 24-25.

que, com toda a potência de suas palavras, voz e vivências, resgatam memórias, celebram a ancestralidade, denunciam as violências e representam mulheres de todo o país.

Com base nesse contexto, a coletânea apresenta nomes reconhecidos como Conceição Evaristo (responsável pelo poema de abertura), Esmeralda Ribeiro, Cristiane Sobral, Jarid Arraes, Jovina Souza, Benedita Lopes, Ana Fátima, Lubi Prates, Mel Duarte e Tatiana Nascimento, que publicaram não apenas obras individuais, mas também contribuições em outras coletâneas.

Não obstante a isso, o conjunto de vozes reunidas nas obras de autoras como Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro, Cristiane Sobral e tantas outras concebe um importante marco na literatura negra brasileira contemporânea, cuja diversidade e singularidade das experiências de mulheres negras são exaltadas. Assim sendo, a escolha de Conceição Evaristo para abrir este arquivo literário é significativa. Sua obra é um reflexo da luta por reconhecimento e visibilidade, utilizando a escrita como uma forma de resistência e de construção identitária. Evaristo, com sua eloquência e sensibilidade, atravessada por questões históricas e sociais, traça um caminho para as demais autoras, que, assim como ela, exploram as complexidades das questões raciais, de gênero e de classe em suas criações.

Ao abrir *Poetas Negras Brasileiras* com o poema "Vozes-mulheres", de Conceição Evaristo, a obra estabelece um ponto de partida que reverbera uma linhagem ancestral e a resistência das mulheres negras, tematizando vozes de diferentes gerações que exprimem tanto as dores de uma infância perdida quanto à revolta e o desejo por liberdade.

Autoras como Carina Castro, Jéssica Ferreira, e Lubi Prates, por exemplo, trazem uma nova linguagem, misturando tradições e inovações. Elas abordam temas que vão desde a resistência cultural até as violências diárias, ampliando o escopo da literatura negra brasileira. Além disso, nomes como Jéssica Regina, Karla Alves, Tatiana Nascimento e Nina Maria reafirmam a importância do pertencimento, da história e da ancestralidade em suas obras, resgatando memórias coletivas que se entrelaçam com suas narrativas pessoais.

Somado a isso, a pluralidade das autoras, que se estende de São Paulo a Sergipe, reflete a riqueza cultural do Brasil e evidencia como a literatura de autoria de mulheres negras pode ser um espaço de diálogo e intercâmbio entre diferentes visões de mundo. Autoras como Camila Santana, Isabela Alves e Bruna Barros, por exemplo, trazem suas vivências visceralmente, transformando dor em artivismo e consciência crítica.

Confira os nomes: Conceição Evaristo, Aline Cardoso, Ana Fátima, Andrea Cristina Garcia, Andrezza Xavier, Benedita Lopes, Bianca Gonçalves, Bianca Chioma, Bruna Barros, Camila Santana, Carina Castro, Cassiane Nascimento, Catita, Cecília Floresta, Cristiane Sobral, Dandara Kuntê, Dayane Tosta, Débora Gil Pantaleão, Eliza Araújo, Esmeralda Ribeiro, Evinha Eugênia, Fabíola Cunha, Fernanda Rodrigues, Georgia Ianka, Gessica Borges, Giovanna Pina, Hilda França, Isabela Alves, Ivy de Lima, Jaisy Cardoso, Jarid Arraes, Jéssica Ferreira, Jéssica Regina, Jhen Fontinelli, Jovina Souza, Juliana Berlim, Juliana Gonçalves Tolentino, Karla Alves, Kiusam de Oliveira, Laís Santos, Lara de Paula Passos, Laura Oliveura, Lorena Ribeiro, Lubi Prates, Luna Vitrolira, Ma Njanu, Maggie Paiva, Magna Oliveira, Maíra Luciana, Mari Vieira, Maria Vitória, Mariana Madelinn, Marília Casaro, Marina Farias, Marli Aguiar, Mayara Ísis, Mel Duarte, Mika Andrade, Natalia Amoreira, Nicole de Antunes, Nina Maria, Nina Rizzi, Orleide Ferreira, Pétala Souza, Priscilla Rosa, Rebeca Victória Rocha, Samantha Machado, Silvia Barros, Stella Almeida, Tainah Cerqueira, Tatiana Nascimento, Thais Andrade, Thamires P. e Zainne Lima da Silva.

No que diz respeito à organizadora da coletânea, Jarid Arraes, ela nasceu em Juazeiro do Norte, na Região Metropolitana do Cariri (CE). Escritora, poeta e cordelista, é a autora do premiado *Redemoinho em dia quente* (2019), que conquistou os prêmios APCA, Biblioteca Nacional e foi finalista do Jabuti. Além disso, Jarid é responsável por obras como *As lendas de Dandara* (2016), *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2017) e *Um buraco com meu nome* (2018). Criadora do Clube de Escrita para Mulheres, ela tem em seu repertório mais de 70 títulos na literatura de cordel.

Nessa direção, Arraes amplia seu projeto de recuperação histórica e identitária por meio da "Coleção Heroínas Negras da História do Brasil" (2017), na qual reconta em formato de cordéis, a trajetória de importantes mulheres negras, como Antonieta de Barros, a primeira deputada estadual negra do Brasil; Carolina Maria de Jesus, autora da obra célebre *Quarto de despejo: diário de uma favela* (1960), que narra à realidade das favelas brasileiras; Tereza de Benguela, líder quilombola que viveu no Quilombo do Piolho; e Laudelina de Campos Melo, pioneira na organização de trabalhadoras domésticas. Nos cordéis, Jarid Arraes exalta essas ancestrais e desafia uma historiografia latino-americana que, muitas vezes, privilegia figuras masculinas e brancas.

Em outros termos, a chamada pública de Jarid Arraes demonstra um esforço consciente de descentralização da produção literária negra brasileira, abrindo espaço para

autoras inéditas e garantindo um recorte representativo em termos geográficos, estéticos e geracionais. Na apresentação, a escritora diz que lançou uma chamada pública, em 2019, convidando "escritoras negras brasileiras a enviarem contos e poemas". Contudo, não esperava receber apenas dois contos em meio a centenas de poemas. (Arraes, 2021: 10).

Quanto às poesias selecionadas, as autoras abordam temas como ancestralidade, resistência ao silenciamento das vozes femininas, escravidão, identidade, corpo, autocuidado, autoestima, maternidade negra, religiosidade e orientação sexual, entre outros, estabelecendo diálogos com as demandas levantadas por mulheres afro-colombianas.

> A vista disso, Arraes salienta haver uma ampla variedade de mulheres negras que escrevem, e elas "não se limitam a uma única categoria temática". Em outras palavras, as mulheres negras escritoras são diversas; "elas existem, insistem e resistem". Além disso, Arraes enfatiza que nosso papel é assegurar que essas produções literárias se tornem cada vez mais acessíveis e reconhecidas. (Arraes, 2021: 10).

De acordo com Aza Njeri, professora e doutora pela UFRJ, que assina a orelha da obra, esta traduz em "metáforas dissonantes, plasticidades e sonoridades as experiências éticas e estéticas que permeiam o Viver" das poetas negras, refletindo suas espiritualidades e compreensões sobre suas humanidades. No mesmo instante, Aza Njeri observa que a antologia revela tanto "os dramas coletivos do existir" quanto uma profunda camada de subjetividades negras.

Nessa antologia, essas mulheres transformam a palavra em sua artilharia de guerra e em "suas fortalezas", utilizando diversas experimentações estéticas, passando pela oralidade para questionar a historiografia literária latino-americana e o cânone ocidental. Em um ato político e estético, estão aquilombadas para dar visibilidade às histórias de todas as mulheres, dando voz às suas experiências, protagonismos, saberes e expressões artísticas sentimentos e lutas.

Artilharia literária de vozes dissonantes

África grita

En tu fisonomía, pelo y piel, África grita. Grita en la mezcolanza de la pigmentación, grita en el alma, allí donde lo noble de todo ser habita, y hace eco, en los vericuetos de la imaginación.

África grita en las mil voces del ancestro como fuerza telúrica, estremece nuestro ser.
(Pachano, 2010; 106).

O poema *África grita*, da escritora afro-colombiana Lucrecia Panchano (1940- Guapí) expressa uma visão potente e sensível da ancestralidade negro-africana, refletida tanto no corpo quanto na espiritualidade e identidade negra do sujeito poético. No verso inicial, "En tu fisonomía, pelo y piel, África grita", o poema destaca como a herança africana se reverbera no corpo negro feminino — nos traços, cabelo e pele — reafirmando que a identidade não se esconde, mas se impõe e se manifesta de maneira viva e irrefutável. Ao afirmar que "grita en el alma", o poema toca na profundidade desse legado ancestral, afirmando que a África vive no lugar mais afetivo do Ser — na alma.

Nos versos seguintes, a poesia ressalta que esse grito ecoa "en los vericuetos de la imaginación", evidenciando que a ancestralidade negro-africana se desponta também no imaginário, na memória e na criatividade da poeta, influenciando como mulheres negras enxergam o mundo e expressam suas vivências e subjetividades. Esse eco-vida-liberdade é tanto individual quanto coletivo, ampliando a noção de que a herança negro-africana é uma força que guia, inspira e sustenta.

No final, o poema afirma que "África grita en las mil voces del ancestro / como fuerza telúrica, estremece nuestro ser." Aqui, a ancestralidade é comparada a uma "força telúrica" — uma energia poderosa que conecta os descendentes com seus antepassados e origens. Essa força "estremece nuestro ser", reforçando a ideia de que a África não é apenas uma lembrança distante, mas uma presença marcante e vibrante, que impacta diretamente na forma de ser, estar e existir de pessoas negras.

Com as cores da ousadia negra, a poeta negra Jéssica Regina (Rio de Janeiro) escreve um manifesto de autovalorização e resistência da beleza e identidade negra. A voz poética destaca, logo de início, o processo de afirmação através das "cores" que "sempre couberam" a ela, mas que "nunca a pintaram", enfatizando uma trajetória de silenciamento e invisibilidade histórica, no mesmo instante, em que aponta para uma recuperação de sua herança cultural e ancestral.

A sequência de versos em que a voz poética "pinta cabelo, boca e fala" e afirma sua "consciência, poder e beleza" apresenta uma tomada de consciência racial e política do corpo negro feminino, que leva ao orgulho pela ancestralidade negro-africana, representada por

heroínas negras icônicas como Dandara, Tereza e Nzinga, mulheres insurgentes que lutaram por sua liberdade. De uma forma dinâmica, como num fluxo de pensamento, a evocação de África, com referências a reinos como Congo, Ndongo e Benguela, revela uma busca por raízes culturais e históricas fundamentais para fortalecer suas raízes.

As cores verde, vermelho e amarelo, associadas a nações africanas e ao pan-africanismo, reforçam o sentimento de unidade e de pertencimento a uma ancestralidade comum. Nos versos finais, exalta a identidade negra como instrumento que é, simultaneamente, estético, político e espiritual. Por fim, na poesia *Todas as cores de preta*, a "ousadia negra" é a recusa de aceitar a invisibilização e o apagamento, e a afirmação de uma história negra potente em resistência, insurgência e beleza que se recusa a ser silenciada. Da voz negra feminina que não se cala, que carrega a "tatuagem" ancestral em sua pele.

Conclusão

> O que quero fazer hoje com minha literatura é honrar minha **ancestralidade**. (Arraes, 2016b, grifos meus).

No século XIX, foi publicado o primeiro romance de autoria feminina no Brasil, "Úrsula" (1859), de Maria Firmina dos Reis, uma escritora negra, romancista, poetisa, professora de primeiras letras maranhenses e, atualmente, uma voz consolidada no panorama da literatura brasileira e latino-americana.[64]

A análise das antologias *Poetas Negras Brasileiras* (2021) e *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* (2010) revela a profundidade e a riqueza da produção literária de autoria negra feminina. Essas obras reescrevem a historiografia literária latino-americana ao oferecer um amplo panorama das literaturas de mulheres negras, ampliando os horizontes da crítica. Unindo ritmos de nossas histórias, essas antologias dão continuidade ao legado deixado por Maria Firmina dos Reis e tantas escritas femininas.

Dialogando com esta perspectiva, as vozes, letras e corpos dissonantes presentes nessas antologias propõem uma reinterpretação da história, da crítica e da teoria literária, desarquivando as lutas, desafios, insurgências e conquistas de mulheres negras latino-

64 A escritora Maria Firmina dos Reis é considerada precursora e representante do romance abolicionista no Brasil. Nasceu em São Luís do Maranhão, em 11 de outubro de 1825, no entanto, seus escritos foram encontrados no século XX. A romancista negra faleceu em 1917 aos 92 anos.

americanas em diferentes regiões, culturas e línguas. Nessas antologias literárias, escritoras negras entoam canções de amor, narrando os pequenos e grandes momentos do cotidiano, onde risos dançam com lágrimas, e as conquistas florescem em meio às lutas diárias.

Sobre esse aspecto, autoras afro-latino-americanas resgatam as diversas formas de histórias de luta e resistência de mulheres africanas e negras nas Américas, resultando em três movimentos epistêmicos: "i) restituem a nossa humanidade violada pela dominação colonial; ii) restabelecem o protagonismo de nossas existências; ii) reencantam o mundo". (Sales, 2020).

Por meio desses gestos, destaca-se a conexão entre os projetos estéticos de poetas negras brasileiras e colombianas, que compartilham um legado comum e uma profunda ligação com o continente africano. Elas promovem a valorização da ancestralidade negra e da negritude, denunciando a centralidade das hierarquias de gênero, raça e classe em suas reivindicações, além de expressar a efervescência de novos movimentos sociais — elementos que tocam a alma do público leitor e despertam esperança. No jogo de palavras e na repetição estratégica, poetas negras brasileiras e colombianas intensificam a experiência poética da negritude, revelando camadas de significado que conseguem ressoar além do papel. Conforme nos diz Lucrecia Pachano: "África grita, [...] Grita en nuestras alegrías, también en nuestras penas y releva en raíces, su física presencia". (Panchano, 2010: 106).[65]

No contexto latino-americano, antologias como *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* e *Poetas Negras Brasileiras: uma antologia* exemplificam como essa literatura de autoria negra feminina tem se organizado para resistir ao silenciamento e à invisibilidade imposta, criando laços de resistência, redes de comunicabilidade. Uma maneira de estabelecer pontes e formar alianças afetivas e políticas entre mulheres afro-latino-americanas nos mais diversos territórios.

Bibliografía

Aguiar, M. (2021) Da potência de nossa escrita. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, pp. 96-97.

Arraes, J. (2021) Apresentação. In: ARRAES, Jarid (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, pp. 10-11.

Colômbia. (1993) Cátedra de Estudios Afrocolombianos. Bogotá: Ministerio de Cultura.

65 Grita em nossas alegrias, também em nossas tristezas e revela em raízes, sua presença física (tradução minha)

Cuesta, G. y Ocampo, A. (Comp.) (2010) *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Diaz Munoz, Eliana Díaz. (2024) *Antología de mujeres poetas afrocolombianas: una revisión de las políticas editoriales en torno a lo afro*. Disponível: https://www.redalyc.org/journal/855/85559554010/html/. Acesso em 28 de fev. 2024.

Evaristo, C. A (2020). "Escrevivência e seus subtextos". In: *Escrevivência: a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. - 1. ed. -Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte.

Evaristo, C. (2017) *Poemas da recordação e outros movimentos.* 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, p. 24-25.

Hartman, S. (2020) "Vênus em dois atos". *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12 33, 24 dez. Tradução: Fernanda Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro. Disponível em: https://bityli.com/Ke6zB/ Acesso em: 22 fev. 2024.

Njeri, A. Orelha. ARRAES, Jarid (Org.).(2021) *Poetas negras brasileiras*: uma antologia. São Paulo: Editora de Cultura.

Palmeira, F. (2013) "Escritoras na literatura afro-colombiana". *Estudios de Literatura Colombiana*, N.° 32, enero-junio, p. 87-102.

Regina, J. (2021) "Todas as cores de preta". In: Arres, J. (org.). *Poetas negras brasileiras: uma antologia.* São Paulo: Editora de Cultura, pp. 58-59.

Sá, A. C. (2023). "Vozes poéticas ecoadas por mulheres negras brasileiras: uma antologia de Jarid Arraes". *Cadernos CESPUC De Pesquisa Série Ensaios*, (42), 55-75. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/30480. Acesso em 28 de fev. 2024.

Sales, C. "Poesia negra brasileira de autoria feminina: assentamentos de resistência". *Mester*, 50. Disponível em: http://dx.doi.org/10.5070/M350052281 Retrieved from https://escholarship.org/uc/item/3dg801xw/. Acesso em 28 de fev. 2024.

Sales, C. (2020) *Assentamentos de resistência: intelectuais negras do Brasil e Caribe em insurgências epistêmicas.* Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura. Salvador: UFBA.

SECCIÓN VIII

«TEMPORALIDAD Y ESPACIALIDAD»

O espaço em angola como casa/corpo do sujeito em narrativas angolanas contemporâneas

COSSI, Itamar. Facultad de Filosofía y Letras - FILO – UBA. itamaratiuei@hotmail.com

› *Palavras-chave: Espaço. Casa. Corpo. Decolonialidade.*

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o espaço angolano comtemporâneo a partir de perspectiva decolonial, usando como base a obra *Os Transparentes* (2013) do escritor Ndalu de Almeida, mais conhecido como Ondjaki. Busco nesta trabalho abarcar, analisar e defender o conceito do espaço angolano como casa/corpo do sujeito e fonte decolonial, usando como base teórica Walter Mignolo (2009), Achille Mbembe (2013), Rita Segato (2013), Anibal Quijano (2005) e Gaston Bachelard (1978). Um dos objetivos deste artigo é levantar um novo olhar, que não seja baseado no ocidental, sobre o território angolano após a guerra contra os colonos e dos 27 anos de conflitos civis, que deixaram o espaço em Angola fragmentado e em restos, o que reflete nas casas e nos corpos dos próprios sujeitos angolanos. Como opção decolonial, a obra *Os Transparentes* de Ondjaki estabelece novos parâmetros de se pensar, fazer e viver o país africano lusófono. Estes novos parâmetros aparecem como fonte de denúncia contra o poder colonial português e resgate dos costumes, línguas maternas e principalmente da ancestralidade angolana baseada na prática de antigas tradições.

Introdução

A obra angolana contemporânea de *Os Transparentes*[66] de Ondjaki é vista a partir de uma perspectiva decolonial e fonte de testemunho, porque aborda o espaço angolano depois da guerra contra os colonos e também após os conflitos civis travados pelos partidos: MPLA (Movimento Pela Libertação de Angola), comandado por Agostinho Neto; a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), liderado por Holden Roberto e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), que tinha como líder Jonas Savimbi, os quais devastaram o país, reduzindo-o a restos. Os confrontos que estes movimentos travaram contra o governo ditador português tiveram o seu ápice no ano de 1961 e seguiu até 25 de

66 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

abril de 1974. Nesta data aconteceu em Lisboa o grande ato revolucionário que sacramentou os três movimentos MPLA, FNLA e UNITA como libertadores de Angola de Portugal. Pouco mais de um ano, no dia 11 de novembro de 1975, em Luanda foi declarada a Independência, na qual foram traçados os acordos de Alvor[67]. As tratativas destes não duraram muito tempo, já que um ano após a declaração da independência na capital, devido às diferenças entre os partidos e aos interesses de cada um, explodiu uma guerra civil que durou aproximadamente 27 anos.

Durante o período da guerra contra o poder colonial e dos conflitos, o espaço angolano foi dividido e fragmentado, principalmente pelas categorias de pensamento sociocultural compartilhadas pelo próprio sujeito angolano. Este espaço fronteiriço está na narrativa de *Os Transparentes* como zona de interação entre indivíduos, a qual vai além dos muros *in*-visíveis e perpassa uma dicotomia entre um *eu* e um *outro*, que ao mesmo tempo que se distanciam, aproximam, misturam-se, resultando num complexo jogo de relações subjetivas, que foram estabelecidas desde à época colonial.

O espaço em *Os Transparentes* é fronteiriço, porque denuncia a constante disputa de poder que ainda persiste em Angola, que começou no período colonial e se intensificou com os violentos conflitos civis entre os partidos de libertação, os quais estabeleceram as suas fronteiras, muros reais e subjetivos no território angolano. O MPLA se firmou na capital Luanda, já que era formado em sua maioria pela etnia *mbund*o e por uma pequena burguesia negra e mestiça de Angola. Também conseguiu espaço no Congo Brazzaville, estreitando relações com a Bulgária, Checoslováquia, URSS, Cuba e conquistou o leste de Angola com ajuda de uma parte da Zâmbia, Tanzânia e China. Já a FNLA se estabeleceu no norte de Angola, sendo formada em sua maioria pela etnia *bacongo* e em parte conseguiu se firmar nos limites entre Angola e a República Democrática do Congo, mantendo laços com os Estados Unidos, Gana e Guiné. A UNITA se fixou na Zâmbia e depois no Moxico - sul de Angola, conseguiu o apoio da China, fortalecendo o seu grupo militar e se aliou a SWAPO - partido político e antigo movimento de libertação na Namíbia. Feitas as alianças internacionais pelos partidos e com as fronteiras estabelecidas em Angola, as lutas contra a ordem colonial portuguesa e entre os movimentos se intensificaram, principalmente quando um grupo armado atacou a população

67 Os artigos referentes aos acordos do Alvor estão disponíveis pra consulta no site do Centro de Documentação de 25 de abril, da Universidade de Coimbra: http:///wwwl.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descon21. Acesso em 04/01/2022.

branca no norte do país, além deste episódio ocorreram simultaneamente revoltas no Cassange e ataques às prisões em Luanda.

Estes acontecimentos deram início a um período caótico em Angola, no qual por meio da luta armada, os partidos em suas fronteiras visíveis e invisíveis reivindicaram a liberdade do poder colonial. Desse modo, todo território angolano passou a ser móvel, aberto e atrelado aos próprios corpos dos indivíduos, como invólucro sensorial de diferentes sentidos que os constituem como casa, a qual segundo Gaston Bachelard, "se transforma na topografia de nosso ser íntimo" (Bachelard, 1978: 196). Na narrativa de *Os Transparentes,* esta casa/corpo é uma entidade de relações e está mergulhada em um mundo dinâmico e complexo de inclusões socioculturais, ou algo mais perto de um sujeito/território, que produz e se lança no espaço fronteiriço angolano.

Na obra de Ondjaki, o espaço fronteiriço como casa/corpo é uma dimensão de memórias, imagens e experiências dos sujeitos, que pertencem a um universo como lugar geográfico e que pressupõe uma escalada de valores, pelos quais estes indivíduos julgam as coisas do mundo, a partir de seu lugar e de sua relação estabelecida com um outro. Em *Os Transparentes*, todo espaço fronteiriço faz parte da singularidade epistêmica de uma concepção decolonial, que segundo Walter Mignolo, "surgiu, a partir do século XVI, como resposta às inclinações opressivas e imperialistas dos ideais europeus modernos projetados e aplicados no mundo" (Mignolo, 2010: 39). Como concepção decolonial, o espaço fronteiriço angolano encontrado na obra de Ondjaki emerge de dentro para fora da experiência colonial, na qual a ideia de *bio* do corpo negro está baseada no conceito de marginalização. Por este motivo, o fazer decolonial se faz necessário, pois funciona como modo de se desvincular da epistemologia territorial e imperial, construída a partir do conhecimento eurocêntrico. Desprender-se do poder colonial, significa denunciar as fronteiras hierárquicas no espaço angolano, que como casa/corpo, cria condições necessárias, para que surja a decolonialidade, a qual se converte em um campo do ser, pensar, fazer e desatar-se, a partir do resgate de memórias e imagens que procuram libertar o sujeito angolano dos fantasmas e cicatrizes do passado colonial.

O espaço angolano como casa/corpo de *Os Transparentes* permite o evocar de memórias e imagens dos acontecimentos passados e revela caminhos alternativos de resistência, a qual é fonte de decolonialidade, que para Mignolo, "não é só uma opção de conhecimento, opção acadêmica, um domínio de 'estudo', mas opção de vida, de pensar e de

fazer" (Mignolo, 2017: 31). A opção decolonial, no espaço fronteiriço da narrativa de Ondjaki, enquanto casa/corpo, não caminha para apagar e/ou modificar por completo o passado colonial em Angola, senão é outra maneira de olhar e reescrevê-lo, a partir da própria perspectiva do sujeito, o que se configura em viés de arquivo decolonial, que não consiste em um novo mundo, apresentado como única verdade e descartando o que já existiu, pelo contrário se apresenta apenas como um outro caminho, outra opção, a qual incide em outra maneira de pensar e se desvincular das cronologias construídas por paradigmas.

Na narrativa de Ondjaki, tanto as memórias quanto as imagens reelaboradas do passado colonial e dos conflitos civis podem proporcionar um espaço casa/corpo de constante interação entre os sujeitos, promover uma construção de redes geográficas, as quais, na obra, são representadas por lugares abandonados e em ruínas, após a guerra da independência e os conflitos civis entre os três partidos que disputavam o poder. Na novela, o espaço não pode ser compreendido a partir de uma reflexão geométrica daquilo que é real e/ou imaginário. São ambientes vividos de forma parcial ou integralmente por sujeitos que abrem um jogo, que por vezes não estabelece um equilíbrio, entre interior e exterior, que ao sincretizarem com o real/imaginário de quem os habitam, são enriquecidos por meio de ciclos de novas imagens e memórias, anulam e/ou confundem as fronteiras entre espaço e tempo.

A obra de *Os Transparentes* é peça primordial para sustentar o conceito de espaço fronteiriço como casa/corpo em Angola, o qual passa a ser lugar de (re)construção geográfica, que excede a materialidade do espaço/casa e se metaforiza na própria massa corpórea do sujeito. O espaço como casa/corpo na narrativa não é fixo muito menos permanente, sempre se oferece como lugar do representar dos sujeitos, facilitando a interação entre eles, transformando-se em um ambiente funcional e de trânsito, principalmente de imagens e memórias, as quais vão além do campo físico e real.

O espaço fronteiriço angolano como casa/corpo numa perspectiva decolonial em Os Transparentes de Ondjaki

Na novela angolana de *Os Transparentes* de Ondjaki, o espaço fronteiriço angolano como casa/corpo e arquivo se apresenta como lugar por onde, memórias e imagens são metaforizadas e ganham materialidade através de um prédio abandonado, o qual é a versão

metonímica e herança do que restou de Angola, após as guerras contra os colonos e entre os movimentos de libertação. O prédio de *Os Transparentes* está, ao tecer um paralelo com o espaço real angolano, localizado no centro de Maianga, bairro antigo, que faz parte da capital Luanda. Maianga surgiu em meados 1957[68] e possui este nome, que em língua *umbundu* significa cacimba, nascente e/ou poço.

No contexto real da narrativa de Ondjaki, no bairro Maianga, com o crescimento do negócio da cafeicultura, houve um aumento populacional, por isso muitos prédios foram construídos, mas logo abandonados, à medida que a guerra contra os colonos se aproximava da capital. Estes prédios mais tarde foram ocupados pelos pobres e indígenas – nomenclatura usada pelos portugueses para identificar o sujeito angolano, que não correspondia às normas estabelecidas pela ordem colonial. Vale lembrar que no território angolano o poder colonial categorizou e estabeleceu certa hierarquia entre os sujeitos, onde os brancos ocupavam o topo da pirâmide, seguidos pelos mulatos, mestiços, assimilados e por último estavam os negros chamados indígenas, como declarado no *Estatuto dos Indígenas* publicado no *Boletim Oficial* de 1954:

> Art. 2." Consideram-se indígenas das referidas províncias os indivíduos de raça negra ou seus descendentes que, tendo nascido ou vivendo habitualmente nelas, não possuam ainda a ilustração e os hábitos individuais e sociais pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses". (Boletim Oficial, 1954: 201).

Em Angola, O *Estatuto dos Indígenas* era utilizado para estabelecer fronteiras e manter a superioridade branca, classificando o sujeito angolano ao termo "indígena", o qual o proibia de exercer o direto de ser cidadão. No país africano lusófono, ser indígena ou cidadão no período colonial, não implicava apenas em situação de *status*, senão na definição de direitos. Independente da condição de vida dos brancos que viviam ali, sempre seriam tratados de maneira diferenciada como cidadãos, já o angolano para exercer este direito, precisava corresponder a vários aspectos socioeconômicos, como descrito no *Boletim Oficial* em 1954, algo quase impossível para a maior parte da população negra:

> Art. 56º. Pode perder a condição de indígena e adquirir a cidadania o indivíduo que prove satisfazer cumulativamente os requisitos seguintes: a) Ter mais de 18 anos; b) Falar corretamente a Língua Portuguesa; c) Exercer profissão, arte ou ofício de que aufira rendimento necessário para o sustento

68 Ilídio do Amaral, Ensaio de um Estudo Geográfico da Rede Urbana de Angola, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical. Quadro VI da p.55, Luanda, 2000.

> próprio e das pessoas de família a seu cargo, ou possuir bens suficientes para o mesmo fim; d) Ter comportamento e ter adquirido a ilustração e os hábitos pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses; e) Não ter sido notado como refractário ao serviço militar nem dado como desertor. (Boletim Oficia,l 1954:377).

De acordo com o *Estatuto dos Indígenas*, ao não terem o direito de ser cidadão, os sujeitos angolanos (nativos) eram expulsos e obrigados a viverem nas musseques e bairros pobres, às margens dos grandes centros. Um desses bairros pobres é o Maianga, onde há alguns prédios abandonados e um destes, é o espaço cenográfico fronteiriço, no qual se desenvolve a narrativa de Ondjaki. Como versão metonímica do espaço angolano, o prédio de *Os Transparentes* é composto por sete andares. "o prédio tinha sete andares e respirava como uma entidade viva havia que saber os segredos, as características das suas aragens, o funcionamento dos seus canos antigos, os degraus e as portas que não davam para lugar algum" (Ondjaki, 2013: 14). Este prédio (espaço fronteiriço) é habitado por indígenas e pobres, apelidados pelo próprio autor de "transparentes", "... a verdade é ainda mais triste, Baba: não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres" (Ondjaki, 2013: 203). O espaço fronteiriço do prédio representa categoricamente o território angolano, onde Odonato, MariaComForça, CamaradaMudo, VendedorDeConchas, Carteiro, Cego, Paizinho, CienteDoGrã, JoãoDevagar, AvóKunjikise, ZéMesmo ou PauloPasmado, sujeitos esquecidos pela sociedade e às margens do centro socioeconômico de Luanda, refugiam-se e dividem os sete andares, que não são somente a casa, senão a própria massa corpórea dos seus habitants.

Em *Os Transparentes*, o prédio e os seus andares, ao mesmo tempo que é habitado, habita naqueles que o frequentam, despertando-lhes certa proteção e conforto de acordo com a dialética da vida que cada personagem leva. O edifício representa um lugar limitado por paredes e cômodos que se abrem a um universo de memórias e imagens e se transfigura em elemento vivo, objeto de análise da própria alma humana, por onde as personagens constroem, constituem e reelaboram a própria e a história de Angola. O prédio como entidade viva possui um poder de integração entre memórias e imagens, a ponto de deixar de ser apenas um objeto em pleno abandono no centro do bairro Maianga e passa a ser matéria, a qual ao mesmo tempo que opõe, aproxima e estimula às personagens a estarem inseridas em um jogo dinâmico de vida e morte, visível e invisível. "[...] vários bandidos haviam

experimentado na pele as consequências desse maldito labirinto com passagens comunicantes de comportamentos autónomos, e mesmo os seus moradores procuravam respeitar cada canto, cada parede e cada vão de escadas" (Ondjaki, 2013: 14).

O espaço do prédio, elemento que possui vida própria, dividido em sete andares, também revela a divisão entre os sujeitos angolanos, a segregação que ocorreu após os conflitos civis. Na narrativa, o primeiro andar deste amontoado de concreto inacabado, mas que resiste ao tempo e é a casa/corpo de seus habitants, é completamente tomado por uma água que misteriosamente escorre das paredes. "no primeiro andar, os canos rebentados e uma tremenda escuridão desencorajavam os distraídos e os intrusos a água abundava, incessante, e servia a finalidade múltiplas, dali saía a água para o prédio todo, o negócio de venda por balde, lavagem de roupas e viaturas" (Ondjaki, 2013:14). Vale lembrar que Angola sofreu e sofre muito por falta de água potável e Maianga, na época colonial, era o único bairro que fornecia água para toda a parte burguesa de Luanda, porque possuía as duas importantes cacimbas, a do Povo e a do Rei.

Esta água, que escorre pelas paredes do prédio e se escapa pelos canos, traz um grande risco à integridade física e estrutural do edifício e à segurança dos que por ali transitam, porém se configura uma oblação da natureza e ao mesmo tempo que apresenta um risco ao prédio, é ela que dá vida ao edifício e aos seus habitantes: "as águas misteriosamente imparáveis jorravam, ora mais forte ora mais devagar, sobre os seus corpos nus" (Ondjaki, 2013: 173). A água que escorre neste primeiro andar é um fio de destino, constante e essencial que se transfigura incessantemente na própria substância corpórea do sujeito que passa por ali. Ela (água), enleia-se com a imaginação das personagens, flui, solve, homogeneíza-se ocupando e inundando todo espaço. É a água que torna o prédio em um órgão vivo, um elemento em trânsito, matéria vertiginosa dinamizada que proporciona um impulso inesgotável de vida aos seus habitantes. "[...] a água abundava, incessante, e servia a finalidade múltiplas, dali saía a água para o prédio todo, o negócio de venda por balde, lavagem de roupas e viaturas" (Ondjaki, 2013: 14). Na narrativa, a água atribui sentido ao prédio, já que este não só produz como é próprio suporte de imagens, as quais corroboram para a sua materialização e para se tornar casa/corpo das personagens. É pela água que escorre pelas paredes que as personagens idealizam e tentam estabelecer contato com o espaço do prédio que assume a figura de matéria viva.

O primeiro andar do prédio, onde a água escorre em abundância, é o único lugar, no qual as personagens encontram alívio, descanso e refúgio, onde todas as vozes da cidade se silenciam, tudo se tranquiliza. "com os pés doloridos, o Carteiro fez um desvio, antes de ir para casa, porque passara a tarde toda imaginando o momento em que o fim do expediente o fosse encontrar de pés mergulhado nas águas frescas do prédio da Maianga" (Ondjaki, 2013: 242). A água é a substância que traz calma, torna-se um lugar de contemplação, no qual o imaginar se materializa e as memórias se organizam, não de maneira linear e temporal, mas como lapsos, sem permissão para entrar e sair, abrem o campo da imaginação como faculdade que possui a função de construir e constituir memórias, ultrapassando o espaço físico e real do prédio. " – imaginar. Imaginar uso dessa faculdade que nos separa de outros seres. a pedra não imagina, espera, a flor não imagina, desabrocha. o pássaro migra, a baleia nada, o cavalo corre. nós imaginamos" (Ondjaki, 2013: 120). Ela (água) possibilita a imaginação das personagens em sua tarefa de *des*-objetivar o real, proporciona uma ligação contínua entre imagem e memória.

O imaginar das personagens, ao terem e/ou estabelecerem o contato com a água no primeiro andar tem como objetivo, proporcionar uma construção ininterrupta de imagens e memórias, que liberam o prédio de sua materialidade, colocando-o numa atmosfera de constante trânsito, atribuindo-lhe amplitude totalizadora de um ser, possuindo um corpo, alma e voz, transfigurando-se em protagonista indireto da narrativa de Ondjaki. Os seus sete andares formam uma unidade orgânica, dotada de espírito e personalidade, a qual modifica a vida dos que ali habitam, compondo o ponto de contato com o prédio – casa/corpo mais intenso, seja pela ideia de conforto e lar que possui, seja pela unidade mínima de cidade que assume. Os andares do prédio como casa/corpo são territórios que transpiram a intimidade de um espaço privado, são complexas unidades, que fornecem imagens dispersas e fragmentadas, favorecendo a imaginação, perpassando as limitações dos cômodos, paredes, portas e janelas.

> era um prédio, talvez um mundo,
> para haver um mundo basta haver pessoas e emoções. as emoções, chovendo internamente no corpo das pessoas, desaguam em sonhos. as pessoas talvez não sejam mais do que sonhos ambulantes de emoções derretidas no sangue contido pelas peles dos nosso corpos tão humanos. a esse mundo pode chamar-se "vida" (Ondjaki, 2013: 69).

Em *Os Transparentes*, o prédio se corporifica, torna-se matéria viva, um microcosmo de abrigo e refúgio para sujeitos, pobres, subjugados à condição de coisa. Mediante à precariedade em que vivem, sem ter o básico para se manterem vivos, as personagens são descaracterizadas e transitam por entre os sete andares do prédio, movem-se para baixo, para o primeiro andar, onde as águas escorrem por entre as paredes e para cima, para o terraço, que depois do primeiro andar, é a outra área comum, na qual os moradores se reunem para admirarem a vista da cidade e para participarem de um teatro, monologado, onde contam sobre o passado: " – JoãoDevagar olhava para o palco como se visivelmente ajustasse algum detalhe - tá a ver, vizinho Odonato, isto é teatro da confissão" (Ondjaki, 2013: 183).

Apesar dos escassos encontros nas áreas comuns do prédio (1º andar e o 7º andar), as personagens dificilmente se encontram e/ou se comunicam, a não ser com aqueles que dividem e compartilham o mesmo espaço familiar dos apartamentos. Por este motivo, quase sempre estão desprovidas de uma linguagem existencial e enterradas em profunda miséria e abandono, a ponto de conduzirem o resto de humanização que lhes pertencem ao prédio. Neste sentido, para que existam, há que existir também o prédio, sem a existência de um, o outro também deixa de existir e assim vice versa. Neste sincretismo existencial, tanto as personagens quanto o prédio vivem o passado, presente e futuro da mesma maneira, numa relação dialética dual entre as condições precárias em que se encontram, nas quais há uma conjuntura que desencadeia a desumanização e uma transposição da humanização ao prédio, cabendo a este último ser mais que lugar de refúgio, senão a casa/corpo.

Por isso, aqueles que residem nos espaços do prédio humanizado são os que possuem nomes: Odonato, Amarelinha, Xilisbaba, MariaComForça, CamaradaMudo, Paizinho, CienteDoGrã, JoãoDevagar, AvóKunjikise, ZéMesmo, PauloPausado, Edú, Nelucha. Já aqueles que não possuem residência, apenas transitam dentro e fora do prédio como matéria corporizada, só são conhecidos por codinomes como, o Cego, o VendedorDeConchas e o Carteiro:

> o nome, pensou nisso, o Carteiro, no nome nos nomes que já tivera e que acumulara na vida, o nome que os pais dão e que escolhem pelas razões mais sérias ou mais absurdas, o nome da família, 'o que nos é imposto por um tio ou um primo e depois o nome de rua, que às vezes acasala com esse familiar' que se vai designar nome-de-casa, e depois os nomes que a vida nos atribui (Ondjaki, 2013: 371).

Para os residentes dos sete andares, mesmo vivendo em condições precárias, ter um nome significa existir, possuir uma identidade, que atribui a estes o pertencimento ao prédio como casa/corpo, estabelecendo uma interação entre ambos, um diálogo contínuo entre sujeito e prédio e entre as possibilidades de mundos que aquele objeto em ruínas lhes oferece. Na narrativa, ter um nome como identidade contribui para a organização da subjetividade das personagens com os espaços objetivos que ocupam. Essa identidade molda as personagens à estrutura do prédio, trazendo certa estabilidade tanto delas quanto do edifício, tornando ambos reciprocamente unificados. Essa reciprocidade entre o prédio e aqueles que residem nele, de certa forma é negada àqueles que apenas transitam dentro e fora do espaço do edifício. Por não terem um espaço fixo, suas identidades estão estremecidas, neste caso perderam o sentido de si, porque estão em constante deslocamento. "[...] quase caía a tarde o VendedorDeConchas insistiu com o cego para que passassem novamente no prédio daquela entrada com água fresca, havia-se tornado um ritual de fim de sai, passarem no prédio, conversarem um pouco, refrescarem o corpo nas águas perdidas do primeiro andar do prédio de Odonato e de Amarelinha" (Ondjaki, 2013: 172).

O aspecto de tranquilidade, descanso, paz, utopia, de uma identidade unificada e estável só é possível encontrar no primeiro andar e no terraço do prédio, já que todo o restante está em condições precárias. "a questão é que este prédio está cheio de irregularidades, a começar mesmo por aquela piscinagem lá embaixo no primeiro andar" (Ondjaki, 2013: 135). Essa precariedade do prédio se fez, devido ao período de guerra contra os colonos e aos conflitos civis que se estenderam por todo o território angolano, principalmente ao redor da capital Luanda. Estes conflitos deixaram muitas cicatrizes, não só nas paredes do prédio como também nas almas das personagens:

> O país dói-me...a guerra, os desentendimentos políticos, todos os nossos desentendimentos, os de dentro e os que são provocados por aqueles que são de fora... os seus olhos e o seu corpo sentiam profunda saudade dos passeios domingueiros com a família, para perto do mar, no chamado BairroDaIlha, mesmo que as calemas estivessem acordadas e os seus rostos fossem banhados e lambidos pelas ondas frias do mar de agosto (Ondjaki, 2013: 167)

Após a guerra contra os colonos, que teve o seu fim por volta de 1975, o povo angolano passou a conviver com os conflitos civis entre os partidos, MPLA, FNLA e a UNITA. Um dos maiores problemas dos intensos conflitos civis em Luanda foi a manutenção da hierarquia social, a qual gerou grande tensão, principalmente pelo abuso de autoridade que acontecia

entre os agentes da ordem, das elites angolanas contra os habitantes dos subúrbios. Foi inegável que a dicotomia entre o opressor e o oprimido ganhasse força, gerando uma desumanização daqueles que foram viver às margens, nas musseques. Essa desumanização desenvolveu nos sujeitos uma dualidade existencial, por serem corpos hospedeiros dos opressores, interiorizando uma sombra, a qual gerou um ser dual, causando certa *transparência*, representada na narrativa pela personagem Odonato:

> – Nato...o teu corpo... – a velha pôs as duas mãos sobre o peito, como fazia desde menina, quando se queria acalmar acanhados raios solares, de magreza extremada, fiapos tristes da cor amarela, atravessavam Odonato nas zonas periféricas do seu corpo esguio, nos rebordos da cintura, nos joelhos, também nas costas das mãos e nos ombros, a luz longínqua passava como se o corpo humano, real e sanguíneo, pudesse assemelhar-se a uma peneira ambulante (Ondjaki, 2013: 31)

O processo de transparência de Odonato revela a percepção do oprimido, imersa num mundo fragmentado, devido às guerras que transformaram o seu país e a sua cidade em um caos. O seu sofrimento e o processo de se transparecer são resultantes da exploração e da marginalização que estas lutas condicionaram às personagens de Ondjaki, as quais nitidamente representam o sujeito angolano. Nesse contexto de representação, a transparência de Odonato, senão de todas as outras personagens, inclusive do próprio prédio, funciona como metonímia da opressão social, vivido por Angola desde o período da colonização. Na narrativa, essa opressão social impossibilita aos habitantes do prédio de interagirem com aqueles que estão fora deste espaço. Essa barreira implica aos moradores do edifício a desumanização e a transfiguração em estado de coisas, "o que é afinal um lugar cheio de gente humana que se preocupa tão pouco com o outro?" (Ondjaki, 2013: 170).

No processo de transparência e na transfiguração em estado de coisas das personagens, visivelmente na figura de Odonato, o prédio considerado pelas personagens como lugar utópico de conforto, descanso, refúgio e liberdade, também se metaforiza em distopia, lugar do cárcere, da reclusão, já que, inseridas no processo de desumanização e devido à escassez de linguagem, as personagens são forçadas a evitarem o trânsito em outros espaços que não sejam aqueles fornecidos pelo prédio, seus ambientes familiares, nos quais são compelidas e interligadas ao passado de uma Luanda que, talvez, por causa das guerras e dos conflitos civis entre os movimentos deixou de existir. "Odonato viu-se de peito revolto a sentir claras saudades de uma Luanda que ali havia sem já haver, talvez o tempo se

sobrepunha para o fazer sofrer, os pássaros de um antigo Kinaxixi com trejeitos de Makulusu cantavam invisíveis no seu ouvido semitransparente" (Ondjaki, 2013: 170).

Em *Os Transparentes*, as personagens presas aos lugares familiares, ao prédio e ao passado de Angola se encontram em uma situação, onde suas esperanças estão estilhaçadas. "Odonato sentiu-se triste, repentinamente triste um sorriso invadiu-lhe o canto da boca, as coisas mudam, a vida é assim mesmo, com os seus ritmos e regras sofre, portanto quem se deia ficar, de lembrança e coração, no desértico lugar a quem chama de passado" (Ondjaki, 2013: 182). Presas ao prédio, "no lugar desértico a quem chama de passado", as personagens procuram se unir às suas desgraças e aos seus medos, ou melhor se relacionam e se tornam mais íntimos do seu processo de transparência. "[...] e os dedos começaram a ficar transparentes... e as veias, e as mãos, os pés, os joelhos...mas a fome foi passando: foi assim que comecei a aceitar as minhas transparências" (Ondjaki, 2013: 187-188). Ao aceitarem a se transparecer, as personagens tentam suportar os pesados fardos, as memórias e imagens que o excesso de passado e a invisibilidade social lhes causam, porém se sentem imobilizadas numa casa/corpo petrificada, na qual se tornam incapazes de qualquer ação transformadora. "– sofro de uma desorganização de saudades [...] é verdade, hoje é que entendi bem isso. tenho saudades em todas as direções, não tenho só saudades do passado. tenho saudades até de coisas que ainda não aconteceram" (Ondjaki, 2013: 189).

O excesso de passado que as personagens carregam também colabora e intensifica o processo de transparência e coisificação, assemelham-se aos espaços familiares que ocupam, afirmando o prédio como espaço distópico, no qual as personagens se encontram exiladas. Como distopia, o prédio corrobora com o processo de coisificação das personagens, que assumem uma camuflagem de acordo com cada espaço que ocupam, tornando-lhes alienados aos ambientes fornecidos pelo edifício. Tanto que, embora saiam durante o dia, para procurarem comida, trabalho, entre outros afazeres, sempre precisam voltar ao anoitecer, como animais que retornam para os seus covis, aos espaços que funcionam como refúgio. "Odonato regressou ao prédio com os pés e a garganta cheios de poeira, sentia sede e calor, e fez-se aproximar dos ruídos que escutou ali no primeiro andar, do outro lado escuro onde havia existido um elevador" (Ondjaki, 2013:174).

Embora saiam, vão além das fronteiras estipuladas pelo prédio, as personagens sempre retornam, porque mesmo como distopia, o espaço do prédio é também lugar que lhes traz segurança, proteção e lhes serve de ponto de encontro diante do caos que a cidade

proporciona, por causa dos persistentes conflitos que ainda ocorrem na capital e ao seu redor. "Paizinho era um espetador assíduo do programa televisivo *PontoDeEncontro*, criado justamente para que os angolanos desencontrados soubesses da localização das pessoas que a guerra havia separado" (Ondjaki, 2013: 41). Uma das grandes consequências causada pela guerra e pelos conflitos civis foi a segregação de muitas famílias angolanas, muitos deixaram Angola, migraram para outros países e muitos também morreram, vítimas das lutas. Em suma, mesmo após a saída dos colonos portugueses, Luanda continuou sendo uma cidade contraditória, o longo período do colonialismo deixou cicatrizes na forma pela qual a sociedade luandense constituiu suas afinidades e alimentou suas disputas, sem dúvidas foram criados laços que davam pouca margem para a contestação das relações de dominação. E as expectativas criadas por aqueles que viviam na capital entrou em choque com outro grupo, cuja voz se fez mais forte, a voz das guerrilhas.

A guerra contra os colonos e os conflitos civis causaram muitos danos às personagens de *OS Transparentes* e também à estrutura do prédio, trouxeram perdas e cicatrizes que mesmo o tempo é incapaz de apagar.

> [...] o fantasma da guerra circulava livre – em cada canto de Angola, nalgum momento, ainda que fosse nos primeiros instantes das manhã mais limpas, alguém estaria disposto a sacrificar o seu silencio para falar, mesmo que implicitamente, de uma qualquer guerra, a sua ou a do seu vizinho [...] e de ir lá fora contar em muitos termos a ferida nacional, o angolano investia grande parte de sua imaginação em lembranças que o mais das vezes não eram suas, ou projetando no passado o que poderia ter acontecido" (Ondjaki, 2013: 194).

A dor da guerra só era, de certa forma, amenizada quando as personagens se recordavam do passado utópico ou quando estavam se refrescando nas milagrosas águas do primeiro andar. "[...] que causavam no corpo e à alma uma animosidade diferente e renovadora que se revelava, agora sabiam, muito difícil de explicar a quem lá não tivesse ido. (Ondjaki, 2013: 205). Como o primeiro andar é tomado pelas águas, só a partir do segundo que as personagens estabelecem morada. Quem habita este andar é o casal, MariaComForça e JoãoDevagar. "subiu devagar as escadas, refrescou as ideias passando pela zona aquosa do primeiro andar, enttou em casa e chamou a sua esposa MariaComFoça" (Ondjaki, 2013: 96). MariaComForça é uma quitandeira e possui uma pequena barraca, onde vende os seus produtos em frente ao prédio em ruínas, já o seu marido se diz ser "um homem de negócios", cuja principal atividade, além de manter o cinema no terraço do prédio, é comandar uma rede

de prostituição. "JoãoDevagar era um homem pouco brilhante para as matemáticas e as economias, apenasmente fazia uso de seu poder palavroso e uma ou outra vez recorria à superficial violência física para convencer o grupo de mulheres a manter um vínculo profissional com a sua pessoa" (Ondjaki, 2013: 95). O terceiro andar, que quase não é mencionado na narrativa, é habitado por uma família, que tem o costume de grelhar peixes no corredor do primeiro andar. "no corredor do primeiro andar uma família tinha por costume grelhar peixe ali fora, num cantinho do corredor, e usar o espaço restante para fazer as alegres almoçaradas regadas a vinho tinto gelado" (Ondjaki, 2013:71). No quarto andar vivia Edú, um sujeito que possuía uma grande hérnia nos testículos.

> Edú vivia permanentemente no quarto andar, e o trajeto mais longo que fazia era do interior do seu apartamento até o corredor, para fumar e respirar o ar poluído de Luanda, caminhava com dificuldade e já fora vivitado por especialistas internacionais interessadíssimos no seu caso tinha uma gigantesca hérnia junto ao testículo esquerdo (Ondjaki, 2013: 20).

Com Edú, morava a sua companheira Nelucha, uma mulher descrita pelo autor como aquela que "tinha um sorriso aberto de dentes bonitos e lábios carnudos" (Ondjaki, 2013: 39). Já no quinto andar habitava o CamaradaMudo, "prestável e silencioso, excelente cozinheiro de grelhados devido ao seu modo de preparar o carvão, sobretudo no caso de haver pouco carvão" (Ondjaki, 2013: 20). Sempre gostava de ouvir músicas em línguas tradicionais angolanas, principalmente "muxima", um dos maiores clássicos da música popular angolana[69]. A qual, na narrativa Ondjaki está interpretada por Waldemar Bastos, um dos maiores artistas angolanos, que em suas canções propriamente em língua quimbundu retratava uma Angola harmônica e ao mesmo tempo sofrida. No sexto andar, morava a família de Odonato, a personagem que está a transparecer, com ele residia a sua esposa Xilisbaba, seus filhos CienteDoGrã, Paizinho e Amarelinha e a AvóKunjikise.

O sexto andar também servia de residência para PauloPausado e sua namorada Clara. PauloPausado era jornalista e há anos alimentava o hábito de passar os dias sozinho, revendo notas, revisando, recortando revistas e investigando o momento político turbulento que Angola passava. "inúmeras questões se haviam levantado no cenário político luandense nas últimas semanas, mas o intrigantes era tratar-se de assuntos que nasciam de bocas fidedignas no seio do poder mas sem a validação de qualquer órgão oficial" (Ondjaki, 2013: 77). O

69 ROCHA, Dionísio. O desenvolvimento da música angolana. Disponível em http://www.sembasamba.com.br/pdf/Dionisio_Rocha.pdf. Acesso em 07 de Julho de 2015.

período turbulento, a que se refere a personagem tem a ver com os conflitos civis travados pelos movimentos de libertação de Angola, que após declarada a independência, o país mergulhou numa guerra civil sem precedentes, a qual durou aproximadamente 27 anos, ocasionando danos irreparáveis ao país e ao seu povo, que ainda busca se reinventar e se recuperar da segregação e do sofrimento que os conflitos entre os partidos causaram.

> – um homem, para falar dele mesmo, fala das coisas do início...como as infâncias e as brincadeiras, as escolas e as meninas, a presença dos tugas e as independências... e depois, coisa de ainda há pouco tempo, veio a falta de emprego, e de tanto procurar e sempre a não encontrar trabalho... um homem para de procurar para ficar em casa a pensar na vida e na família" (ONDJAKI, 2013: 187)

Na citação, a fala da personagem, além de fazer referência à época em que Angola ainda estava sob o domínio de Portugal, também menciona as duas proclamações de independência que ocorreram no país. Por causa da segregação entre os partidos que lutavam pela a libertação de Angola da ordem colonial portuguesa, por falta de consenso entre os partidos, em novembro de 1975, Angola teve ao mesmo tempo duas proclamações de independência, uma em Luanda, a *República Popular de Angola*, feita pelo MPLA e outra pela FNLA e UINITA em Huambo, a *República Democrática de Angola*, a qual não teve reconhecimento internacional.

A falta de acordo entre os representantes da FNLA e da UNITA fez com que o governo proclamado em Huambo por ambos partidos, desaparecesse em pouco tempo. A UNITA não cooperou com a proclamação e manutenção da *República Democrática de Angola*, porque não interessava diretamente ao partido, que tinha outros objetivos, um deles era desestabilizar o poder do MPLA, o qual controlava a capital Luanda, "confirmou-se assim oficialmente, na figura do comandante-em-chefe das forças armadas, Presidente da república, chefe do governo, Presidente do conselho de ministros e do conselho da república e do mpla". (Ondjaki, 2013:159). Apoiado principalmente por Cuba, o MPLA fixou o comunismo como ideologia, gerando certo desconforto nos outros partidos que seguiam propostas distintas, tornando uma ameaça eminente ao controle estabelecido pelo partido presidido por Agostinho Neto, que para se manter no poder, juntamente com guerrilhas cubanas e com poderio soviético, iniciou uma ofensiva contra a FNLA e a UNITA, ocupando pontos importantes no norte do país. Foram conquistas territoriais primordiais para o

reconhecimento do MPLA como governo vigente, o qual buscou implementar o discurso de "um só povo, uma só nação" e "um só partido" em Angola.

O discurso unificador tomou proporções contrárias, promovendo mais ainda segregação entre a sociedade luandense, formada por várias frentes étnicas com culturas e costumes diferentes, distanciando um sujeito do outro, aumentando as cicatrizes e as sequelas e fortalecendo a guerra civil, transformando o território angolano, principalmente a capital Luanda em um lugar do medo e do horror.

> com a exceção dela própria e da sua mãe, todos os angolanos tinham alguma paranoia com armas ou armamentos, todos tinham uma estória para contar que envolvia uma arma, uma pistola, uma granada ou pelo menos uma boa estória que envolvesse um tiro, ou uma rajada de tiros, alguns tinham cicatrizes no corpo, outros atribuíam a cicatrizes várias os impressionantes episódios que efabulavam por força de necessitarem deles (Ondjaki, 2013: 193-194).

É inegável que a guerra civil causou danos irreparáveis à sociedade angolana, em Luanda, a sociedade vivia sob tensão constantemente, principalmente sobre questões étnicas, sociais, bairrismo ou mesmo de raça. Com o passar do tempo, o conflito civil expôs uma crise dicotômica inevitável entre os partidos que lutavam pelo poder em Luanda, de tal modo que influenciou a relação entre os sujeitos luandenses, entre os que apoiavam um partido ou o outro. E aqueles que não se juntavam aos movimentos armados ficavam às margens, esquecidos e abandonados, sem qualquer apoio, logo se tornavam um grupo anônimo, explorado, sem voz, sem qualquer protagonismo. Em meio a questões dicotômicas, o prédio, apesar de também ter as suas divisórias e está em uma situação precária, funcionava como ponto de encontro entre sujeitos que pertenciam ao grupo anônimo em Angola. Geralmente se reuniam nas áreas comuns do primeiro andar, tomado pela água e/ou no terraço, onde funcionava o cineteatro. Estas áreas eram os únicos lugares no prédio e talvez em Luanda, onde os sujeitos se reuniam, que mesmo com diferenças, permaneciam juntos, apesar de ser uma relação quase mecânica, sem uma real aproximação entre eles.

Fora da agitação da cidade e do caos provocado pelos conflitos civis, o prédio se transfigura em um lugar, no qual os moradores e aqueles que transitam pelas dependências do edifício, conseguem encontrar descanso. "entrei nesse prédio uma frescura é que me molhou a pele, conheço bem a zona e nunca tinha sentido esta frescura, vi, uns degraus partidos e pensei que era melhor não pisar, saltei, subi mais, as conchas no meu saco faziam mais barulho, só que o meu coração me dizia para subir, continuei" (Ondjaki, 2013: 251). O

espaço do prédio como utopia de casa/corpo, leva as personagens para além das fronteiras estabelecidas, mesmo que em ruínas, torna-se sinônimo de mutualidade e reciprocidade, pelo qual as personagens se inter-relacionam na tentativa de superar o passado de sofrimento e de segregação que a guerra e os conflitos civis implantaram. O prédio desperta-lhes, apesar de poucas vezes, mediante à realidade que estão inseridas, o desejo de sonhar, uma súbita vontade de viver, de se tornarem livres das sequelas e cicatrizes do passado.

> sonhava muitas vezes que descia a escadaria daquele mesmo prédio, vindo do terraço, ganhando balanço, aumentando a velocidade em cada lance de escadas, sorrindo e gritando para que o vento assobiasse alto e os pássaros afastassem as imaginárias nuvens que sabem inventar lágrimas, descia com pés flutuantes e um sorriso de magia sabida, praticando mesmo uma adivinha fácil, ali, no primeiro andar do sonho, onde depois da água lenta o seu corpo escorregava num susto fingido e o grito também, as suas mãos brincavam de agarrar um corredor inexistente e o seu equilíbrio falhava – acordamento bom – os seus joelhos indicavam o caminho da queda e a roupa se ensopava, o joelho esquerdo içava uma bandeira de sangue, final de corrida veloz, e agora sim, a garganta podia orquestrar um choro e os olhos, ai tempo de molhada meninice!, os olhos podiam então chorar
> do sonho, acontecia trazer apenas o suor debaixo dos braços, a respiração incerta de quem já havia pressentido que as lagrimas eram um privilégio dos que podiam chorara e por fora
> Odonato passava a mão pelo rosto, agredia as vistas, provava a ponta dos dedos e intensificava a sua tristeza:
> há muito que os seus olhos não sabiam produzir sal (Ondjaki, 2013: 67-68)

Como utopia de casa/corpo, o espaço do prédio é elemento complexo, porque se esforça sempre para ir além de suas limitações físicas, já que está em condições precárias, ultrapassa as fronteiras, linguísticas e discursivas e faz referência ao que se pode chamar de uma política de transfiguração, já que se metaforiza em casa/corpo e oferece às personagens desejos e anseios de permanecerem em pé como resistência, suportando o fardo pesado do tempo. Essa política de transfiguração do prédio em casa/corpo é mantida por meios espessos, que exigem a inter-relação entre os moradores, como no terraço, no cineteatro ou no primeiro andar, onde se banham nas águas que escapam das canalizações.

Estes espaços, juntamente com os outros, os apartamentos que servem de abrigo aos moradores, que estão danificados e em ruínas, atribuem ao prédio esta política de transfiguração em casa/corpo, a qual transcende o passado e constrói um porvir como resistência. O espaço do prédio precário como utopia de casa/corpo, é elemento de resistência, porque se torna lugar de conforto, alívio e de memórias, uma aresta crítica do

real, uma restituição imaginária das catástrofes dos conflitos civis, que faz parte da história nacional do povo angolano.

Entre utopia e distopia, o espaço do prédio se confirma como casa/corpo das personagens, que se encontram também em transfiguração, fragmentadas, mutiladas, subjugadas à condição de coisas e inseridas em um processo de transparência. "o corpo de Odonato era um misto de massa humana com arejamento visual, além de algumas veias era agora possível vislumbrar os ossos mais próximos da pele" (Ondjaki, 2013:174-175). Em transfiguração, ou melhor, em transparência, as personagens depositam toda a confiança e existência ao prédio que assume o papel de casa e matéria corpórea, é a única maneira de subsistirem, pois estão às margens das esferas sociopolíticas em Angola. Como casa/corpo, espaço da utopia e distopia, o prédio inserido no processo de transparência, juntamente com seus habitantes é também espaço cênico, no qual, as personagens, entram num jogo do representar, numa encenação que muitas vezes é monologada. " –cada um vai ali e só fala uma coisa de dentro...tem que ser mesmo de dentro, dos presentementes ou dos passados, a vida de cada um...ah, as encantações do teatro...! Odonato apercebeu-se de que eram só homens momento raro na cidade e no prédio, estarem assim, em aceitação de um jogo proposto em improviso" (Ondjaki, 2013: 183). O jogo do representar monologado das personagens no terraço do prédio, não é mais passivo de ser trocado pela realidade, mas é modificado em si mesmo, como um circuito ininterrupto, cujas referências se encontram em espaço indefinido, que apesar de respeitar a geometria do palco, extrapola o espaço fronteiriço.

O prédio - espaço cênico, revela-se como um contínuo representar da vida cotidiana dos sujeitos, no qual tudo se escapa, tudo se perde nos restos das simulações, que obedecem a um curto circuito da realidade, tornando sempre difícil interpor a verdade sob os espaços de interação, na qual os sujeitos sempre estão inseridos no jogo do espetáculo, onde a visão de mundo se torna objetivada e encenar se converte em sinônimo do sobreviver. "O mundo há de saber que aqui, no terraço do nosso querido prédio, em Luanda, hoje, a esta hora, um grupo de homens testemunhados por um galo que não vê lá muito bem...hoje, esse grupo de homens fez teatro! Teatro à moda antiga, à moda dos duros! porque só os grandes homens choram na companhia solitária de outros homens" (Ondjaki, 2013: 188). No espaço cênico do prédio, o teatro e a sala de cinema improvisados são lugares, que dão um certo protagonismo às personagens, mesmo que seja por meio de um representar. É um lugar, onde as personagens são instigadas a rememorarem, testemunharem e a compartilharem memórias

do passado. No qual são convidadas a subsistirem em um aqui e agora, que envolve o espaço fronteiriço num jogo perigoso de utopia, distopia e fantasmas, o qual atribui uma dinâmica ao prédio, tornando-o em uma câmara elíptica, onde as memórias são desconstruídas e reinventadas e a articulação do público e do privado fica a cargo do representar, do encenar. "jogo de falar, de se confessar, como dizia o autor da cena, jogo de brincar de dizer aos outros, por poucos minutos que fosse, uma verdade profunda que nos invadisse a boca, uma verdade das atuais ou das antigas uma verdade só quase celebração humana" (Ondjaki, 2013: 183).

Através do espaço cênico do terraço e do contato com os outros, as personagens se adaptam ao processo de reinvenção e com isso precisam e/ou invocam uma intuição sensível e trazem do passado todo o conjunto de memórias antes nunca tidas, nunca vividas. No representar e no reinventar das memórias, as personagens rompem as dimensões espaço/temporal da casa/corpo, a imaginação multiplica imagens com certa frequência para dar um significado singular ao espaço, onde o passado, presentificado como dimensão espaço/temporal se transfigura, tornando-se mais que paredes, mais que lugar delimitado e passa a ser um mapa de memórias e imagens.

> o prédio da estória toda que eu vou pôr: é que não fico bem se guardar essa estória só para mim. a vida é como um mar, você vê, você mergulha...; se vi, posso contar para pôr na cidade mais uns acontecidos; se chorei de sofrimento e belezas, diga mesmo que fui feliz. se parece tou triste hoje na minha voz de iniciar falas, é porque a saudade também anda disfarçada de tristezas que só dá para lhes encontras nos nossos olhos" (Ondjaki, 2013:142).

O prédio é composto por uma conjuntura de transformações físicas e psicológicas pelas quais o sujeito contrai, armazena, restaura e decifra informações de seu passado presentificado. Este mapeamento de memórias e imagens é um mecanismo que favorece a distopia dada ao prédio, que, por sua vez, obriga aos sujeitos a retornarem aos espaços privados e a encerrarem-se em si. As personagens, fechadas em si e em seus espaços privados, dialogam com o mapeamento de memórias e imagens, porque é a única maneira que encontraram para existirem, já que este mapeamento, não é uma representação estável de um lugar estável e imutável, é um espaço que estabelece um território que orienta e facilita a mobilidade, um contínuo jogo do representar de e para si mesmas. O jogo do representar, a partir do mapeamento das memórias e imagens, atribui ao prédio como espaço cênico a característica de entre/lugar, que segundo Homi Bhabha, "fornece o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação, que dão início a novos signos de identidades"

(Bhabha, 1998: 20). No jogo do prédio como entre/lugar, as personagens se situam diante de um contexto que lhes permite abrirem um discurso ambíguo entre realidade e ficção. Este discurso ambíguo vai de encontro à noção de periodização, onde no jogo do entre/lugar as memórias e imagens do passado presentificado se chocam e um *eu* - personagem só existe em um diálogo referente a um *outro* - prédio.

> o Carteiro deixou-se estar, numa subida frescura que lhe invadia a alma, ébrio mas sóbrio, cerrou os olhos e passou a ouvir a orquestra de sons brandos que o prédio lhe trazia vozes de gente que acordava, pés que se arrastavam nos andares superiores, frases soltas em umbundu que desciam lentas pelo corredor vertical que fora um dia usado pelo elevador, sons de água a esmagar-se no chão, o som claro de um galo debicando o chão do prédio vizinho, o abrasivo mas suave xaxualhar das árvores da Maianga, o ruído dos baldes de Paizinho no terceiro andar, a voz de Nga Nelucha ralhando com o marido Edú para que este não usasse sempre a desculpa do gigantesco mbumbi para furtar aos banhos o Carteiro abriu os olhos e caminhou em direção ao quinto andar onde um (Ondjaki, 2013: 201).

A reciprocidade entre sujeito e prédio, no jogo do entre/lugar, estabelece uma analogia entre memórias e imagens e o evento a se transmitir, passa por trânsitos que confirmam a impossibilidade de alcançar a origem e a totalidade do espaço como real e verdadeiro. Lugar de proliferação incontrolável de símbolos, onde não há mais referentes na extremidade da cadeia de significação, apenas representações que simulam o real. O representar das personagens configuram os espaços em simulações, nas quais o efeito de realidade entra em jogo. Simulações da realidade que apontam para uma perspectiva, em que o representar é o próprio representar, ou seja, a partir do momento que se costura a narrativa, vínculos fieis com o real são abandonados e redefinidos. As simulações no espaço cênico do prédio são construídas a partir do representar das personagens e contribuem para formação da casa/corpo, que representa um dispositivo de defesa pertencente a um jogo no universo das aparências. A casa/corpo como espaço cênico emerge efetivamente toda a força do real, já não numa explosão espetacular, senão numa implosão sigilosa e contínua. As simulações das personagens em seus espaços privados e principalmente no terraço arrastam toda a casa/corpo para um simulacro, que segundo Jean Baudrillard nunca mais é "passível de ser trocado pelo real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto" (Baudrillard, 1981: 13). Este simulacro se torna muito eficaz, porém jamais totalmente real. São representações cada vez mais densas, habitat de tráfego de memórias e imagens constantes.

> usando a ausência do som, provocando a multidão com essa intencional falta de sincronia, JoãoDevagar tornava-se o orquestrador de um teatro que se provocava e se alimentava a si mesmo, a multidão encarregava-se de ativar os conceitos que ele antes anunciara nos campos da 'experimentação teatróloga, cinematografal e performática', em suma, os pretendidos ecos da sua oitava arte (Ondjaki, 2013: 287).

Como a um grandioso espetáculo, o espaço físico do terraço, cede lugar ao representar improvisado das personagens, tornando-se um lugar funcional e de total liberdade de movimento, principalmente de memórias, as quais abrem um universo projetado por imagens, que ultrapassam o campo panorâmico do real. O prédio como espaço de tráfego de memórias e imagens, passa a ser lugar que abriga, protege, abre janelas e constrói pontes para a imaginação dos sujeitos, a qual dá ao espaço ocupado ou não, uma dinâmica que vai além da visão geométrica. Ela (imaginação) aumenta relativamente a ideia do real e concentra imagens e memórias em torno da casa/corpo, que deixa de ser objeto concreto, formado por paredes, teto, janelas, portas e se transfigura em um espaço do constante representar. Como espaço do representar, o prédio atribui às personagens um sentido maior de lugar sendo abrigo, vai além do significado de proteção, sensibiliza os limites entre espaço/tempo, onde as memórias e imagens do universo exterior não terão a mesma conotação que as adquiridas em seu interior. Nesta conotação, acrescenta-se sonhos, pensamentos e acontecimentos que dão elasticidade, profundidade ao prédio que ganha o poder de casa/corpo.

Em *Os Transpatentes*, além do elemento água, o fogo também é figura marcante, mas ao contrário da água, que ocupa apenas o primeiro andar do prédio, o fogo toma conta e devora toda a cidade de Luanda, pela explosão das canalizações de petróleo que foram indevidamente instaladas no solo de modo clandestino e sem seguir nenhuma norma técnica, "as escavações – já iniciadas – não estavam devidamente mapeadas, os riscos que se corriam com as perfurações e a trepidação não alcançava, nem de perto nem de longe, o nível de segurança que internacionalmente se considera aceitável" (Ondjaki, 2013: 221). Pelas más instalações da tubulação de petróleo e gás, que se tornaram um perigo eminente, o fogo devorou a capital, transformou Luanda em um grande caos, reduzindo o seu espaço e habitantes a cinzas, contrapondo o sentido das águas do primeiro andar do prédio no centro de Maianga, as quais traziam alívio, sinônimo de vida aos moradores, tornando-se o único lugar para se escapar e se proteger das chamas do fogo. "Edú trazia na mão o seu banco minúsculo e pousou-o de imediato para se sentar perto da mulher NgaNelucha, que chorava

compulsivamente e punha as mãos nos ouvidos para não escutar as explosões que se sucediam" (Ondjaki, 2013: 391). O espaço do prédio, juntamente com as suas águas acolhe as personagens e os outros que buscam abrigo, torna-se numa metáfora de resistência, pois resiste às precariedades e também ao fogo que destrói a cidade, "ali onde um maior fluxo de águas acontecia e janelas de oxigênio se pareciam abrir Xilisbaba, com o corpo encharcado de água, respirava com dificuldade e tossia devagar como se não quisesse tossir" (Ondjaki, 2013: 392). Por ser lugar utópico e distópico que o espaço do prédio assume o papel de protagonista da história, metaforizado em casa/corpo, porque é o lugar da sobrevivência e resistência contra as chamas que devoravam Luanda. "todos os horizontes eram um mar de chamas amarelas e fumos confusos, diminuíram os ruídos para depois se voltarem a alimentar de explosões outras, reduziram-se a labaredas vindas das esquinas escavadas para logo de seguida se reacenderem em verticais e oblongas chamas cuspidas por ventos que as atiçavam" (ONDJAKI, 2013, p. 395).

Em *Os Transparentes*, o incêndio é o ato final e deixa implícito se as personagens, que se escondem no primeiro andar do prédio inundado pelas águas, conseguem se manter vivas e resistirem às chamas. Tanto que há apenas o relato de Odonato que ao completar a sua transparência, fica tão leve que sai a flutuar pela cidade de Luanda a contemplá-la tomada pelo fogo.

> [...] solto, livre, abanando o corpo conforme o vento, primeiro para os lados, sobrevoando o prédio, depois subindo onde o galo espantado e quieto se encontrava, depois subindo repentinamente, deixando no ar, descaído como uma bola imperfeita, o amarrotado bilhete que o galo, por falta do que mais fazer, aliada a um certo apetite, debicou, abriu, e visto que a matéria empapada se revelava mole e tragável, acabou por ingerir letra por letra, palavra por palavra" (Ondjaki, 2013: 395)

O bilhete de Odonato foi extraído de um poema de Ana Paula Tavares[70], famosa poetisa angolana. Na verdade Ondjaki inicia a narrativa de *Os Transparentes* com uma parte final deste magnífico poema. "acabou o tempo de lembrar choro no dia seguinte as coisas que devia chorar hoje" (Ondjaki, 2013: 7). E depois a completa, fechando-a com o mesmo texto da Tavares. "[...] nada resta desse tempo quieto de dias plácidos e noites longas flechas de veneno moram no coração dos vivos acabou o tempo de lembrar choro no dia seguinte as coisas que devia chorar hoje" (Ondjaki, 2013: 399). Este poema de Tavares que Ondjaki introduz em sua narrativa, descreve as vozes silenciadas, durantes as guerras em Angola, um

70 TAVARES. Paula. Como veias finas na terra, 1ª ED. Editorial Caminho, 2010.

tempo do sofrimento, da dor, do caos, mas também, celebra a liberdade, como a personagem Odonato que termina o seu processo de se tornar transparente e sobrevoa a cidade, tomada pelo fogo. Enriquecendo a narrativa de *Os Transparentes* e a tornando símbolo de resistência e decolonialidade.

Conclusión

Trazendo o espaço fronteiriço como casa/corpo, resistência e arquivo decolonial, a narrativa de *Os Transparentes* questiona e tenta modificar a colonialidade do poder instalado em Angola. A obra apresenta novos caminhos de pensar a outreidade, articula-se por meio de outra lógica frente à estabelecida pelo dominante, forjando um pensamento moderado no pluralismo e não na universalidade colonial, a qual foi criada e transformada por meio das necessidades particulares do ocidente, ancorada em conceitos históricos, econômicos, sociais e políticos. Essa universalidade colonial consiste no conhecimento ocidental construído e disseminado durante anos de colonização.

Ao abordar o espaço fronteiriço angolano como casa/corpo e arquivo, a obra de Ondjaki é uma prática decolonial, porque busca desconectar das sequelas totalitárias, das subjetividades e hierarquias do pensamento ocidental, ascende e reelabora memórias e imagens das antigas tradições e re-constrói maneiras de apresentar uma nova terra, outra Angola, que não é mais uma mera figura sobre a qual a História ocidental se desenvolveu, pelo contrário é cada vez mais constituída do social, do real e do imaginário, que estão em constante oscilação, na qual os sujeitos discutem, recordam e mesclam fatos reais e ficcionais, na intenção de reconfigurarem espaços do passado colonial, no qual o negro era categorizado como ser inferior, um objeto de trabalho gratuito e descartável, capaz apenas de produzir culturas subalternas e que agora, por meio da narrativa de Ondjaki consegue se livrar desses estereótipos e ter voz, a qual funciona como resistência e arquivo decolonial.

Bibliografía

Amaral, I. (2000) *Ensaio de um Estudo Geográfico da Rede Urbana de Angola. Instituto de Investigação Científica Tropical*. Quadro VI, p. 55, Junta de investigações do ultramar: Lisboa.

Bachelard, G. (1978) *A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. Ed. Abril Cultural: São Paulo.

Baudrillard, J. (1991) *Simulacros e Simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira, Ed. Relógio d'Água:Santa Maria, Lisboa.

Bhabha, H. (1998) *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Boletim Oficial de Angola nº 22, publicado em Angola no dia 20 de maio de 1954.

Boletim Oficial de Angola nº 22, publicado em Angola no dia 02 de junho de 1954.

Centro de Documentação de 25 de abril da Universidade de Coimbra disponível em: http:///wwwl.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descon21. Acesso em 04/01/2022.

Mignolo, W. (2009) *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*, Buenos Aires: Ediciones del Signo.

._____. (2008) *Desobediência Epistêmica: A opção Descolonial e o Significado de Identidade em Política*, Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324.

._____. (2017) *Desafios Decoloniais Hoje, Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu.

Ondjaki, (2013) *Os Transparentes*, Companhia das Letras, 1ª Edição.

Rocha, D. (2015) *O desenvolvimento da música angolana.* Disponível em: http://www.sembasamba.com.br/pdf/Dionisio_Rocha.pdf. Acesso em 07 de Julho de 2015.

Tavares, P. (2010) *Como veias finas na terra,* 1ª ED. Editorial Caminho.

Tiempo no-humano y planetariedad en Things Fall Apart (1958) de Chinua Achebe

ALÍAS, Benjamín / CONICET-Universidad de San Andrés- balias@udesa.edu.ar

› *Palabras claves: modernidad; Chinua Achebe; Planetariedad; tiempo; Things Fall Apart*

Resumen

El trabajo propone una relectura del clásico de la literatura africana moderna a partir de una serie de procedimientos planetarios en la narración de la pequeña comunidad igbo de Umuofia. En primer lugar, la multitemporalidad, es decir, diferentes escalas de tiempo que entran en tensión con el tiempo lineal y progresivo de la modernidad europea.

En segundo lugar, las agencias no-humanas, que proponen, incluso por fuera de la cultura local, un tiempo alternativo: el tiempo climático, un tiempo geológico que encuentran diálogo con el régimen de la plantación de la comunidad. Tal despliegue multitemporal que es posible leer en la novela puede indicarnos otras posibilidades al margen de la búsqueda de la construcción identitaria de la comunidad. Se tratan, en efecto, de procedimientos y representaciones intersticiales entre el orden ancestral y el afán civilizatorio del imperio. En ese sentido, como en otras Literaturas del Sur, se vislumbran ciertas zonas de contacto, "tensiones internas" que los textos dejan presentes y que iluminan los diferentes conflictos culturales del mundo moderno de los cuales los textos de Achebe serían ciertamente paradigmáticos.

Introducción

Sabemos que la conexión de *Things Fall Apart* (1958), novela fundante de la literatura africana, con la euromodernidad es evidente y ha sido estudiada de manera sistemática a partir de problemas como su inscripción en el circuito transnacional y su relación con la lengua colonial o las diferentes representaciones la modernidad colonial al interior de la novela. En tal sentido, en este trabajo nos interesa pensar la gran novela de Achebe como forma planetaria, una apuesta teórica que funcionaría de múltiples maneras.

Aquellas más notorias son la relación de armonía con el ambiente, el tópico del encuentro en la comunidad igbo y la narración de las agencias climáticas como presagio. Sin

embargo, existen otros modos de la planetariedad que no son tan ostensibles que suponen las propias condiciones de legibilidad sobre el fin de un mundo y la subversión de la novela en tanto dispositivo de recuperación de un tiempo otro.

Nuestra propuesta es examinar someramente la novela a partir de ciertas dimensiones de la alteridad que son constituidas por las diferentes agencias no-humanas y sobrenaturales que exceden, pero a la vez dialogan, con la temporalidad igbo de Umuofia.

Como es notorio, hay formas presentes en los intersticios narrativos que indican que la narración igbo propone la fisuración de la novela regida por un tiempo lineal y progresivo, en otras palabras, la forma cultural de la modernidad. Se tratan de agencias que en su carácter representativo y procedimental parecen configurarse de manera indicial ante la emergencia de la novedad europea.

En tal sentido, el relato del mundo igbo en desintegración permite configurar un artefacto que desacelera la modernidad al presentar un tiempo fragmentado distinto como modo de relación con el planeta. Es decir, *Things Fall Apart* ya no solo sería parte de la tradición anticolonial fundante de la literatura africana, sino un modo de acceder a un *imaginario* planetario (Pratt, 2018), de establecer una relación de otredad que excede a los humanismos literarios para establecer una dialéctica con la naturaleza y sus dimensiones no-humanas. En ese marco, algunos autores (Okoye-Ugwu, 2013, Poorghorban, 2023) ya han señalado, de manera reciente que el mundo igbo prescinde de la mirada antropocéntrica y que, por el contrario, se presenta como un descentramiento de lo humano al estar en "armonía con el ambiente".

Ciertamente, tal armonía es representada dentro de una ecuación de respeto e igualdad entre el mundo natural e igbo. Sin embargo, y como veremos más adelante, esa igualdad pareciera imposibilitar la lectura de las señales que se desprenden de las agencias climáticas, señales de advertencia ante la amenaza exterior. Lo que estamos sugiriendo es que la novela puede pensarse *en tanto* artefacto planetario *como* una experiencia estética que se vuelve eminentemente contramoderna.

En tanto artefacto planetario, *Things Fall Apart*, encuentra sus límites intratextuales en el propio libro no publicado del Oficial del Distrito: *The pacification of the Primitives Tribes of the Lower Niger* que permite imaginar, en la estancia de recepción, el comienzo pleno de la modernidad a partir de la representación de la antropología colonial. Nuestra lectura, al igual que la de K. Appiah, se posiciona en las antípodas de aquellas que sugieren que en la novela

prevalece una visión antropologizante al recuperar los modos de vidas de la pequeña comunidad en un inglés provisto por la metrópoli europea (Ngugi, 2018).

Los efectos de la cultura imperial a partir del cristianismo, la lengua y las literaturas europeas, fueron tan eficientes que permitieron sepultar, enterrar todo atisbo del pasado de una cultura anterior. No se trata de un pasado arcaico, sino de toda una cultura que es desmantalada. Es elocuente la cita de Achebe en 1972 sobre sus padres:

> I could give you illustrations of when I was growing up, the attitude of our parents, the Christian parents, to Nigerian dances, to Nigerian handicrafts; and the whole society during this period began to look down on itself, you see, and this was a very bad thing; and we haven't actually, even now with the independence, we still haven't got over this period. (1972: 8)

Quizás por momentos prime la desesperanza por las tradiciones perdidas, pero el mismo pasaje permite en su recuerdo, generar las condiciones de posibilidad de una recuperación, de la cual la novela de Achebe es indudablemente el ejemplo más vasto. En ese marco, novela y mundo igbo se convierten en dos dimensiones capaces de discutir la concepción desigualitaria que se desprende de la forma novela como mecanismo de expansión cultural de la modernidad colonial y dejar, ahora, hacer nítida toda su dimensión planetaria (Spivak, 2003, Pratt, 2022)

Things Fall Apart propone, en consecuencia, un tipo de figuración más compleja que se opone, naturalmente, a las técnicas de representación habituales en la novela de tradición colonial donde la naturaleza aparece narrada como un vacío que es necesario ocupar, un tipo de narración pastoril y cuyos materiales estéticos son representados de manera ingenua (Carroll, 1990).

Tiempo Igbo/Tiempo Climático

El despliegue heterotemporal que es posible leer en la novela puede indicarnos otras posibilidades al margen de la búsqueda de la construcción identitaria de la comunidad del Sur Global. Son otras escalas temporales que presentes de manera intersticial en la narración y leídas desde la recuperación ecocrítica indican la emergencia del mundo moderno. Se tratan de temporalidades alternativas cuya singularidad depende de su origen: el mundo igbo, pero también y con mucha más insistencia, fuerzas naturales que recorren las textualidades de la novela y que parecen situarse como un contradiscurso al mundo moderno que todavía no ha

llegado, pero que se esboza de manera recurrente como presagio. Son fuerzas narrativas que provocan una suspensión en la lectura, que, de ese modo, sitúan tanto al lector como a su visión del mundo humano en una especie de *time- lag*, una laguna temporal que congela la teleología de occidente (Bhabha, 2013).

Es posible encontrar por fuera de la linealidad de la narración, planteada desde la infancia de Okonkwo hasta su muerte, esos intersticios temporales que son presentados como medulares de un tiempo no-humano que pone en jaque la cultura igbo. La agencia climática supone, por ejemplo, el tiempo de recuperación del mundo anterior y la cultura en desintegración: "to look back and try to find out where we went wrong, where the rain began to beat us" (Achebe, 1972).

La forma del proverbio como una variedad de la oratura permite hacer circular imágenes de la cultura igbo que en la novela abundan y alertan sobre el inminente desastre, en otras palabras, el tropo climático como recuperación de una experiencia temporal que pueda explicar el aquí y ahora.

Este tipo de imágenes de la otredad que se anticipan a la experiencia moderna por venir, la llegada de la institución colonial y el sistema extractivo son, por supuesto, recurrentes en muchas escenas de las Literaturas del Sur, como *In the castle of my skin* (1953) de George Lamming y *The Great Derangement* de Amitav Ghosh (2016), ejemplos importantes de estos procedimientos.

Por otro lado, en la novela, los fenómenos climáticos, al igual que otros textos, proponen, imaginan un tiempo otro que no solo excede la linealidad temporal de occidente, sino también, y por momentos, la cultura que se encuentra al borde de la colonización total o destrucción.

En las primeras páginas de la novela nos encontramos con el personaje de Okonkwo que recibe un préstamo de Nwakibie para iniciarse "como granjero o plantador":

> The year that Okonkwo took eight hundred seed-yams from Nwakibie was the worst year in living memory. Nothing happened at its proper time; it was either too early or too late. It seemed as if the world had gone mad. The first rains were late, and, when they came, lasted only a brief moment. The blazing sun returned, more fierce than it had ever been known, and scorched all the green that had appeared with the rains. The earth burned like hot coals and roasted all the yams that had been sown. (21, el subrayado es nuestro)

Las escalas temporales se muestran aquí como ambiguas y superpuestas: el concepto de año, que pareciera indicar que se trata de la concepción tradicional que llevamos en Occidente "el año juliano", permite describir los hechos que siguieron al préstamo de los ochocientos ñames por parte de Nwakibie. Se presentan a "las malas cosechas" como el resultado de la catástrofe personal de Okonkwo, un fracaso de su inserción comunitaria en términos sociales.

No obstante, lo que en principio pareciera comprenderse solamente en términos de azar, se puede analizar también en relación con una dimensión temporal no-humana y que escapa a una concepción de la temporalidad igbo, más específicamente, un tiempo climático. La desaceleración y aceleración de este tiempo no-humano que excede a los lineamientos de la plantación no solo se presentan como catástrofe, sino también como una dislocación temporal de la vida cotidiana del pueblo de Umuofia. Se tratan de agencias no-humanas, fuerzas potenciales como las lluvias o el sol, que lejos están de mostrarse como alianza con la cultura local, sino que, por el contrario, marcan su propio modo de actancialidad sobre el ambiente que es, indudablemente, asubjetivo e inconsciente.

Por otro lado, también el "narrador omnisciente" hace referencia a una "living memory", una memoria viva y colectiva de la comunidad, que absorbe las experiencias individuales y colectivas del mundo igbo y que parece retener también algo de este tiempo climático. La propia voz narrativa lejos de caracterizarse como el clásico narrador omnisciente parece en términos de Carroll: "a sympathetic elder of the tribe who has witnessed time and time again the cycle of the seasons and the accompanying rituals in the villages." (1990:33). Una figura que se distancia de la narración decimonónica para enunciarse a partir de un tono más amable y conciliador que quisiera a partir de la narración dejar testimonio de un episodio de la historia comunitaria.

Se trataría, por supuesto, de una figura que presupone sabiduría y el poder de mediación entre varios tiempos, pero que resulta difícil encasillar en una figura humana. ¿Es posible leer la voz narrativa como una entidad no-humana? Estamos pensando no solo en la descripción de ciertos fenómenos climáticos que exceden toda comprensión humana en la novela, sino también la construcción narrativa a partir de la sabiduría ancestral que proveen los géneros de la oratura, cualidad que según Achebe tendrían los escritores africanos: "had the immemorial quality of the sky and the forests and the rivers" (1976*:* 87). Es, en la paradoja de la memoria viva una entidad que en el presente recupera el pasado comunitario,

pero que inevitablemente también se vislumbra su carácter inmemorial que trasciende toda humanidad igbo, que se cifran ciertas temporalidades alrededor de Umuofia.

Las lluvias o sequías son, en efecto, presentadas como unidades de tiempo en la memoria viva al ser recordados por los diferentes miembros de la comunidad. Consecuentemente, el pasado de Umuofia se traduce en términos de esta memoria viva, entidad que comprende estas diferentes multitemporalidades: los tiempos de los dioses, de la comunidad y de las agencias no-humanas operan, en consecuencia, en el imaginario del País Igbo que la novela propone.

Son modos alternativos de comprender los movimientos del tiempo, de la duración de las cosas y los hechos propios de una cultura otra y que la novela deja en evidencia a partir de la narración de una microsociedad igbo que, se contrapone naturalmente, a una visión lineal y racista de la historia que "los pueblos africanos no tendrían" desde la perspectiva europea y positivista como ha destacado el antropólogo Eric Wolf (1982). La novela pretende, por consiguiente, no solo evocar, sino también contener los tiempos originarios y fundantes en el mundo igbo y, a su vez, iluminar uno de los momentos más trágicos del pueblo igbo, el encuentro con Occidente. Consecuentemente, no solo es el tiempo aquello que se desborda en la narración de Achebe, sino también la fuerza climática que, en su propia temporalidad, excede "la hechicería igbo"(Poorghoban, 2023).

Son pasajes en la narración que muestran estos dos órdenes que para la visión colonial corresponde a fenómenos que pueden ser explicados por la ciencia, el fenómeno climático, y por la antropología, en tanto cultura pagana. En todo caso, lo importante es que la narración marca la potencia de una agencia no-humana que desborda la constitución humana en palabras del hacedor de lluvia, una figura mediadora entre lo humano y lo no-humano como ocurre en algunos pasajes de la novela: "And so nature was not interfered with in the middle of the rainy season. Sometimes it poured down in a such thick sheets of water that earth and sky seemed merged in a one gray wetness (34). En la imaginación ecocrítica de *Things Fall Apart,* la lluvia pareciera corresponderse o al orden de lo cosmogónico, como un acontecimiento provocado por una deidad como Amadioura o, en su puro carácter actancial. No se tratan, por supuesto, de figuraciones antropomorfas o alegóricas, sino pensar las conexiones entre el mundo igbo y la naturaleza a partir de una serie de figuraciones pasivas

que tienden a saltarse en la primera lectura. Son, en consecuencia, fuerzas fuera de control humano que afectan la vida cotidiana del mundo igbo.

La estación de lluvias no solamente comprende el fenómeno pluvial que los plantadores igbo deben comprender como indicio del desempeño de la cosecha del ñame sino también la llegada posterior del viento harmatán cuya violencia se hace patente después de la recolección. Como marcador temporal la llegada Harmatán permite que las cabañas igbo sean reforzadas con hojas grandes de palmeras, una actividad parte de la vida cotidiana igbo.

La idea de microparticulas geológicas que provienen de la tierra y la arena le permiten a la novela imaginar que tal agencia, el viento geológico, pudiera ser el vector de los sueños del mundo como describe el narrador no-humano: "The harmattan was in the air and seemed to distill a hazy feeling of sleep on the world" (55). El viento congela el tiempo actual de la comunidad y permite una vuelta a la vida de la aldea generando, en todo caso, desorientación en el personaje de Okonkwo.

Al igual que la desmesura de las lluvias que provocan el ahorcamiento de un umuofiano del que desconocemos el nombre, la aparición del harmatán como agente de suspensión del tiempo y la llegada de las langostas dejan lugar a la muerte del joven cautivo y presentan en términos narrativos una de las antesalas de la llegada de los misioneros blancos.

Al dejar estos intersticios temporales en el imaginario climático como los vientos y las lluvias que exceden toda cosmogonía igbo, la novela se distancia de la posible allegorisis que supone la visión antropologizante del relato de la pequeña comunidad indígena. En todo caso, el desafío a los dioses de parte de Okonkwo se puede explicar por sus excesos violentos en su ferviente deseo para constituirse en el "señor del clan". La golpiza a una de sus esposas, el sacrificio de Ikemefuna y la muerte accidental del hijo de Ezeudu parecen ser los eventos que Okonkwo no logra descifrar como signos de advertencia de la desintegración inminente del status quo del mundo igbo.

Con la conquista del territorio y el avance espiritual y cultural del Imperio Británico, la narración hace ostensible la fragmentación social de las doce aldeas y su perdición. Se trataría de una forma cultural que se constituye como una generación de autoconciencia colectiva a partir del desastre colonial. En tal sentido, como forma narrativa en donde se despliega no solo la caída de la comunidad sino su vinculación con el mundo natural, pero a través de un proceso que deja evidencia, a lo largo del texto, sucesivas señales de alerta ante el colapso que parecen ser difíciles de abstraer.

Tal imposibilidad hermenéutica no solo se sustrae a las contradicciones internas del personaje sino a las señales de la naturaleza, y que pudieran hacerse legibles desde el lugar de la cosmogonía igbo que se presentan en la acumulación de eventos, como presagios de la destrucción del mundo igbo. La visión fragmentaria del héroe y su comunidad atenta, en consecuencia, contra el mundo igbo de manera constante como, por ejemplo, la destrucción de una de las aldeas rivales de Umuofia, Abane que es interpretada en términos reduccionistas a partir de la falta de valor y coraje de sus habitantes. Ni los sobrevivientes, ahora portavoces del destino trágico de la comunidad, aquellos cuatro o cinco hombres sin pueblo y hogar, que bien pudieran ser "los condenados de la tierra" que la novela imagina parecen advertir la catástrofe.

Sin embargo, la señal más preocupante de la desintegración del mundo recae en el suicidio del protagonista. Okonkwo como "epítome de la valentía" termina, de manera paradójica, quitándose la vida ante la incursión de los blancos en el pueblo de Umuofia, una decisión condenable en la norma social igbo.

Solo sobre el final de la narración, el personaje de Obierika, vecino y amigo de Okonkwo, parece comprender la magnitud del desastre que ha dejado el encuentro colonial, cuando la conquista de la región y el avance del blanco ya es un hecho consumado. Son sus lágrimas por Okonkwo aquellas que denotan el desastre, el fin del mundo para la cultura otra como de los modos relacionales con la naturaleza. En ese marco, las posibilidades de legibilidad que se le escapan a los personajes son, consecuentemente, una posibilidad que la novela, de nuevo como artefacto planetario, deja a entrever como un problema inminente, la amenaza constante del futuro extractivista y colonial.

Conclusión

La subestimación del relato del desastre en Abane por parte de Okonkwo, Obierika y los otros miembros del clan, al igual que la instalación de la fábrica de aceite de palma en la región sobre el final de *Things Fall Apart*, se vuelven, finalmente, en su potencial ficcional, un problema de la legibilidad del futuro que lleva a la desestructuración del mundo igbo e inscribe en la narración el horizonte colonial y extractivo por venir.

En suma, como artefacto cultural, el artefacto planetario en su apuesta cosmopolítica indica, enseña e inscribe, en sus textos, una relación posible con la alteridad: la naturaleza y el

otro humano. Es decir, sería un modo de planetariedad que abreva también las posibilidades de colapso planetario y la emergencia del sistema extractivo-colonial.

La novela de Achebe se percibe, en efecto, como una sutura entre dos mundos que pretende aleccionar el presente: el mundo en destrucción y el mundo por venir. Tal pulsión pedagógica de la novela igbo se muestra como contingente a través de un conjunto de procedimientos que hemos insistido en examinar hasta aquí: las fuerza naturales y climáticas, la heterocronía del mundo anterior, el encuentro con la otredad como forma de constituir agencia. Se tratan de procedimientos que suponen la singularidad de la novela en tanto forma de comprender el presente.

Bibliografía

Achebe, C. (1978) *Things Fall Apart*, Londres: Heinemann.

Achebe, C. (1990) *Hopes and Impediments*, Nueva York: Penguin Books

Appiah, K. A. (1992) *In my Father 's house: Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford University Press.

Carroll, D. (1990) *Chinua Achebe: Novelist, Poet, Critic*, Londres, Macmillan Press.

Bhabha, H. (2013) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial (Traducción de Cesar Aira).

Ghosh, A. (2016) *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, University of Chicago Press.

Ngugi, M. (2018) *The rise of the african novel*, Michigan: University of Michigan Press.

Okeye-Ugwu, S. (2000) "Going Green: An Ecocritical Reading Of Chinua Achebe's", University of Nigeria: Nsukka.

Poorghorban, Y. (2023) "The Abyss Of Meaning: Disenchantment In Chinua Achebe's Things Fall Apart", *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura.

Pratt, M.L (2018) *Imaginarios planetarios*. Madrid: Aluvión.

Pratt, M.L (2022) *Planetary Longings*. Durham: Duke University Press.

Spivak, G. (2003) *Death of a Discipline*. Nueva York: Columbia University Press.

Williams, R. (2001) *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós.

Wolf, E. (1982) *Europa y la gente sin historia*, México: Fondo de Cultura Económica.

«ENTREVISTA»

De cuerpos, identidades e itinerancias: entrevista con la poeta Lorrie Jean-Louis, por María Celeste Biorda

Lorrie Jean-Louis es una poeta canadiense de origen haitiano cuyas obras fueron publicadas por la casa editorial montrealesa *Mémoire d'encrier*, fundada por el poeta Rodney Saint-Éloi. Hasta el momento Jean-Louis tiene publicados dos poemarios, *La femme cent couleurs*, de 2020 que le valió el premio *Prix des libraires du Québec* y *Main d'oeuvre* (seguido de *Profane*) de 2023. En el primero de sus poemarios Jean-Louis señala que "ser mujer es un programa que hay que revisar constantemente", en tanto ser mujer y negra es "un programa doblemente cargado" (p. 6). Elije los cien colores para resistir a la expresion "persona de color": "CIEN o nada, SIN" (pp. 6-7), afirma con determinación en su prólogo, haciendo referencia al juego de palabras que se produce en su título gracias a la homofonía entre el número cien (*cent*) y la preposición sin (*sans*). En el segundo, la atención no se centra únicamente en la cuestión femenina - "el sexo de los trabajadores no importa" (p. 11) dice Jean-Louis en su prólogo -, sino en el silencio que cubrió durante siglos - y cubre aún - a aquellos y aquellas que forman parte de la *Main d'oeuvre:* "estoy subyugada y entristecida por la facilidad con la que se menosprecia la gente que trabaja con sus manos, con sus cuerpos" (p. 12). Así, Jean- Louis ofrece a esas personas lo que ella llama "el canto que falta" (p. 11).

El intercambio que transcribimos a continuación, en su versión original en francés seguida de la traducción al español, se desarrolló el 06 de octubre de 2023 en la "Mesa de poetas" de las *I Jornadas de literaturas afro.* Con motivo del aniversario de dicho encuentro, la entrevista fue ampliada.

María Celeste Biorda: Je dois vous dire que j'ai lu avec avidité votre recueil *La femme cent couleurs* et il me semble que votre poésie est une grande remise en question de la notion d'identité, vous vous révoltez contre la notion d'identité unique -si je reprends les termes de Glissant et Chamoiseau-, ou ce que vous même appelez le "rêve monochrome", vous revendiquez "être" l'Amérique et rappelez combien l'origine de chaque sujet peut être diverse: "je viens de mes origines" dites-vous et rajoutez (...)"la mer me recrache toujours". Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur ce "rêve monochrome" que vous refusez ?

Lorrie Jean-Louis : Oui, en fait c'est une posture, c'est-à-dire que L'Amérique, quand elle parle d'elle, elle ne parle pas de moi. Et moi je dis : si vous parlez de l'Amérique et que vous ne parlez pas de moi, alors vous ne parlez de rien. C'est la proposition du discours du rêve américain qui est pour moi un rêve monochrome. Et moi je revendique une identité, je dis juste : "Mais l'Amérique c'est moi". Ce sont toutes ces femmes qu'on a forcées à venir, les autochtones qu'on a tués, qui font l'Amérique, qui font cette idée de l'Amérique et même je questionne le nom. Mais c'est vraiment une posture, c'est à dire que je prends la plume, j'écris comme poétesse pour dire : "je suis là, écoutez-moi !". C'est vraiment une revendication.

M.C.B. : Et aussi sur le corps, j'ai l'impression que vous interrogez le rôle de notre corps dans les rapports à l'autre, par exemple, toujours dans *La femme cent couleurs*, vous dites: "Je parle et j'ignore qui vous entendrez" ou encore "Ma couleur parle pour moi". Vous dénoncez, me semble-t-il, le regard racisé que peut avoir une partie de la société sur vous.

L. J. -L. : Oui, c'est exactement ce que je fais, c'est à dire que quand je dis "ma couleur parle pour moi" c'est à dire que tout une pile de préjugés et de fantasmes d'histoires inconnues pèsent sur moi. Et je n'ai pas ouvert la bouche que tout ça est là déjà. Je n'ai rien dit et puis tout est dit, juste par la couleur de ma peau ; et je dis "non, mais vous ne savez rien en fait, vous ne savez pas sur quelle terre vous êtes". Et puis pour moi c'est vraiment un rapport qui passe d'abord par le corps, par les sens qui nous sont donnés, c'est à dire que les gens croient voir quand ils voient un corps mais ils ne savent pas, ils croient voir, mais je me dis, moi, ce que je remets en question c'est "qu'est-ce que vous pensez que vous voyez ? Êtes-vous sûrs ? Et quelle est la proposition que vous faites pour entrer en dialogue, en relation avec ce corps-là ?" C'est comme si c'était un bloc, c'est vraiment un bloc, et puis on fonctionne avec ce bloc-là dans l'imaginaire et puis c'est comme si c'était incassable.

M.C.B. : Revenant sur la question de l'identité et de la quête de soi, on a l'impression que la voix poétique est fille de l'errance. Pourriez-vous nous parler de l'itinéraire qui se dessine sur le recueil de cette femme cent couleurs ?

L. J. -L. : C'est beau l'errance. La Femme cent couleurs est une vagabonde, malgré elle. Je crois qu'elle aimerait beaucoup avoir un lieu qu'elle nomme « chez moi », mais on a fait d'elle une étrangère perpétuelle.

L'itinéraire d'une vagabonde est impossible à définir. Elle ira là où elle veut, là où on peut la nourrir, l'abreuver, mais surtout, l'écouter.

M.C.B. : Au contraire, il me semble que dans *Main d'œuvre* l'espace se resserre et opprime les voix qui habitent le poème, elles se trouvent souvent enfermées et semblent des spectatrices de ce qui s'y passe dehors. C'est quelque chose que vous aviez cherché à exprimer, ou c'est mon impression de lectrice ?

L. J. -L. : Je n'ai pas cherché à exprimer ça exactement. Dans le prologue je dis que je porte le silence de ces corps qu'on méprise. Le silence est une prison souvent. Dans votre lecture, il y a un peu de ce que j'y ai mis et un peu des vos impressions de lectrice.

M.C.B. : Dans ce même recueil, je sens une tension entre la corporéité des voix qui habitent votre poème et leur anonymat. Ces voix ont un corps, mais n'ont pas de nom, elles crient, mais c'est un cri sourd. Pourquoi autant de retenue dans ces voix ?

L. J. -L. : Elles ne peuvent pas s'exprimer. S'exprimer c'est risquer gros, peut-être mourir. Le silence est solidaire de l'anonymat. L'un marche avec l'autre. Je les vois ces corps avancer ensemble sans que l'un efface l'autre. Silencier ces corps douloureux est une violence que je ne pouvais illustrer que par cette retenue imposée.

M.C.B. : Si vous me permettez, j'aimerais maintenant entrer dans votre atelier d'écriture. Comment écrivez-vous ? Je veux dire comment créez-vous vos poèmes ? Neruda les écrivait d'un jet, il n'y a pratiquement pas de retouches dans ses manuscrits, alors que Gaston Miron, était très minutieux avec chacun de ses poèmes. Quel est le rapport de Lorrie Jean-Louis à son écriture ?

L. J. -L. : C'est assez ésotérique. J'appelle les poèmes et ils se présentent quand ils veulent et comme ils veulent. Je les élabore ensuite. Je les sculpte longtemps. Pour ma tenue d'auteure, j'ai toujours un carnet et un crayon. Parfois même, je prends mon cellulaire et m'envoie à moi-même des messages contenant un début de poème. Comme je ne suis pas auteure à temps plein, j'écris quand je peux. L'espace, le titre m'aide beaucoup à délimiter un espace d'écriture, comme si j'ouvrais un programme.

M.C.B. : Lisez-vous de la poésie ? Quels sont les poètes et quelles sont les poétesses que vous lisez volontiers et pour quelles occasions ?

L. J. -L. : Je lis de la poésie, mais pas préférablement. Je lis surtout de la fiction et ça varie beaucoup. Mon auteure fétiche est Toni Morrison.

M.C.B. : Finalement, puisqu'on a évoqué Gaston Miron, j'aimerais que vous nous disiez comment vous situez-vous comme écrivaine canadienne. Sachant que le Canada a été un terrain fertile pour toute une génération de poètes haïtiens qui avaient fui la dictature de

Duvalier et qui ont en quelque sorte revitalisé la poésie canadienne des années '60-'70 grâce aux rencontres au Perchoir haïtien. Comment vous situez-vous par rapport à cette trajectoire de poètes ?

L. J. -L. : Le Canada est un grand point d'interrogation pour moi. Je suis très honorée d'être dans la lignée des poètes, poétesses haïtiennes. Seulement, quand on arrive à moi, la ligne se crochit. Je sens toujours que j'aurais dû ne pas écrire, je suis dérangeante. Personne n'aurait parié sur moi si on avait dit que je serais poétesse. Haïti est un pays si fertile. Elle fabrique des gens comme mes parents, qui m'ont eue et qui n'avaient aucune relation particulière avec la poésie, à ma connaissance… peut-être mon père. Dans la Marche à l'amour, il y a ce poisson, l'achigan. Mon rêve impossible, du moins, la scène que j'aime inventer c'est ce pêcheur qui en pêche un jour à l'aube avec moi. Il le nettoie, m'explique brièvement comment le pêcher et me l'offre. Il parle un solide joual et j'en suis ravie. Il n'a pas d'autre langue et son présent est précieux parce qu'il y a tout son savoir-faire et beaucoup de son savoir-être. Ça, c'est de la nourriture de poétesse.

M.C.B.: Leí ávidamente su poemario *La mujer cien colores* y me parece que su poesía cuestiona la noción de identidad única, si retomo los términos de Glissant y Chamoiseau, o lo que usted misma llama "el sueño monocromático". Usted reivindica "ser América" y recuerda hasta qué punto los orígenes de cada individuo pueden ser diversos. Usted dice "vengo de mis orígenes" y agrega "el mar me devuelve siempre". ¿Puede hablarnos un poco de lo que implica ese sueño monocromático?

L. J. -L.: Sí, es una postura, es decir, América, cuando habla de ella, no habla de mí. Y yo digo, si ustedes hablan de América, y no hablan de mí, entonces ustedes no hablan de nada. Es la propuesta del discurso del sueño americano que es para mí el sueño monocromático. Y yo reivindico una identidad. Digo simplemente: América soy yo, son todas esas mujeres que forzaron a venir, los autóctonos que mataron quienes hacen a América, que hacen esta idea de América; e incluso cuestiono el nombre. Pero es realmente una postura, es decir que tomo la pluma y escribo como poeta para decir: "aquí estoy, escúchenme". Es verdaderamente una reivindicación.

M.C.B.: Si hablamos también del cuerpo, tengo la sensación de que usted interroga el rol de nuestro cuerpo en las relaciones con el otro, por ejemplo, siempre en *La mujer cien colores*, usted dice "hablo e ignoro a quién escuchan", o también "mi color habla por mí". Se denuncia entonces, me parece, la mirada racializada que puede tener la sociedad sobre usted.

L. J. -L.: Sí, es exactamente lo que hago. Es decir que cuando digo "mi color habla por mí", digo que todo es una pila de prejuicios, de fantasmas, de historias desconocidas que pesan sobre mí. Y aunque no he abierto la boca, ya todo eso está ahí. No he dicho nada y sin embargo todo está dicho. Simplemente por el color de mi piel. Entonces digo, no, ustedes no saben nada, ustedes no saben sobre qué tierra están. Y luego, para mí, es, verdaderamente, una relación que pasa primero por el cuerpo, por los sentidos que nos han sido dados. Es decir que la gente cree ver cuando ve un cuerpo, pero no sabe, cree ver. Pero me digo, yo, lo que cuestiono es ¿Qué piensan ustedes que ven? ¿Están seguros? ¿Cuál es la propuesta que hacen para entrar en diálogo, en relación con este cuerpo aquí? Es como si fuera un bloque, es verdaderamente un bloque, y funcionamos con ese bloque en el imaginario, como si fuera irrompible.

M.C.B. Volviendo a la cuestión de la identidad y de la búsqueda de sí, tengo la impresión de que la voz poética es hija de la errancia. ¿Podría hablarnos del itinerario de esta mujer cien colores que se dibuja en este poemario?

L. J. -L.: La errancia es bella. La mujer cien colores es una vagabunda contra su voluntad. Creo que a ella le gustaría mucho tener un lugar que ella nombre "mi hogar", pero han hecho de ella una extranjera perpetua.

El itinerario de una vagabunda es imposible de definir. Ella irá a donde ella quiera, a donde se la pueda alimentar, dar de beber, pero, sobre todo, donde se la escuche.

M.C.B.: Al contrario, me parece que en *Main d'œuvre* el espacio se reduce y oprime las voces que habitan el poema, se encuentran muchas veces encerradas y parecen espectadoras de lo que sucede afuera. ¿Es esto algo que buscó expresar, o es una impresión mía de lectora?

L. J. -L.: No busqué expresar eso exactamente. En el prólogo yo digo que llevo el silencio de esos cuerpos menospreciados. El silencio es a veces una prisión. En su lectura hay un poco de lo que yo puse y un poco de sus impresiones de lectora.

M.C.B.: En ese mismo poemario, siento una tensión entre la corporeidad de voces que habitan su poema y su anonimato. Esas voces tienen cuerpo, pero no tienen nombre, gritan, pero es un grito sordo. ¿Por qué tanta reserva en esas voces?

L. J. -L.: Ellas no pueden expresarse. Expresarse es correr un gran riesgo, tal vez morir. El silencio es solidario con el anonimato. Uno camina de la mano del otro. Yo veo esos cuerpos avanzar juntos sin que uno borre al otro. Silenciar esos cuerpos doloridos es una violencia que no podía ilustrar más que a través de esa reserva impuesta.

M.C.B.: Si me permite, me gustaría entrar en su taller de escritura. ¿Cómo escribe? Quiero decir, ¿cómo crea sus poemas? Neruda los escribía de un trecho, no hay casi correcciones en sus manuscritos, en tanto Gastón Miron era minucioso con cada uno de sus poemas. ¿Cuál es la relación de Lorrie Jean-Louis con su escritura?

L. J. -L.: Es bastante esotérica. Llamo a los poemas y ellos se presentan cuando quieren y como quieren. Luego los elaboro. Los esculpo durante mucho tiempo. Como herramienta de autora, siempre tengo conmigo un anotador y un lápiz. A veces incluso tomo mi celular y me envío a mí misma mensajes que contienen el principio de un poema. Como no soy autora a tiempo completo, escribo cuando puedo. El espacio, el título me ayuda mucho a delimitar un espacio de escritura, como si abriera un programa.

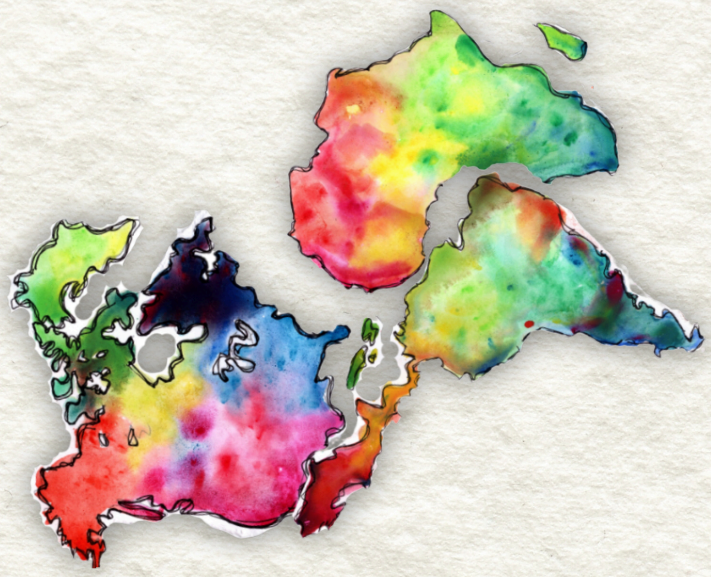
M.C.B.: ¿Lee poemas? ¿Cuáles son los poetas y las poetas que lee y en cuáles ocasiones?

L. J. -L.: Leo poesía, pero no preferentemente. Leo mucha ficción y varía mucho. Mi autora fetiche es Toni Morrison.

M.C.B.: Finalmente, ya que hemos evocado a Gastón Miron, me gustaría que nos cuente cómo se sitúa usted como escritora canadiense. Sabiendo que Canadá fue un terreno fértil para toda una generación de poetas haitianos que habían escapado a la dictadura de Duvalier y que revitalizaron la poesía canadiense en los años sesenta y setenta gracias a los encuentros en el Perchoir haïtien. ¿Cómo se sitúa usted en relación a esa trayectoria de poetas?

L. J. -L.: Canadá es un gran signo de pregunta para mí. Me siento muy honrada de estar en este linaje de poetas haitianos y haitianas. Sin embargo, cuando llegamos hasta mí, la línea se tuerce. Siempre siento que no hubiera debido escribir, soy molesta. Nadie hubiera sostenido la apuesta si le hubiesen dicho que yo sería poeta. Haití es un país tan fértil. Ha fabricado gente como mis padres, que me tuvieron y que no tenían ninguna relación con la poesía, según lo que sé… tal vez mi padre. En *La Marche à l'amour*[71], está ese pescado, la lobina[72]. Mi sueño imposible, o al menos la escena que me gusta inventarme, es ese pescador que pesca uno, un día al alba, conmigo. Lo limpia, me explica brevemente cómo pescarlo y me lo regala. Habla un sólido *joual*[73] y me pone muy contenta. No tiene otra lengua y su presente es precioso porque tiene toda su técnica y mucha de su experiencia. Eso es el alimento de una poeta.

71 Poema célebre de Gaston Miron
72 L'achigan.
73 Sociolecto del francés canadiense.



«Las literaturas de África y su diáspora: religaciones en diálogo»

PRIMERAS JORNADAS DE LITERATURAS AFRO

Agencia I+D+i
Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación

UADER
Universidad Autónoma de Entre Ríos

FHAyCS
Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales

ISBN 978-631-91682-0-4