

Ética y estética de la (auto)representación: Imágenes literarias e historiográficas  
de los afro-descendientes en Argentina, Chile y Uruguay

by

Axel Presas Valmaña

A dissertation submitted in partial fulfillment of  
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

(Spanish)

at the

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

2017

Date of final oral examination: 05/08/2017

The dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Ksenija Bilbija, Professor, Spanish

Luis M. Madureira, Professor, Portuguese

Víctor Goldgel-Carballo, Associate Professor, Spanish

Ellen W. Sapega, Professor, Portuguese

Alberto M. Vargas, Associate Director, Latin American, Caribbean and Iberian Studies

## **Agradecimientos:**

Quisiera empezar diciendo que mis primeras gratitudes y afecto son para Ksenija Bilbija por haberme abierto su puerta cuando más yo lo necesitaba. Ksenija me hizo encontrar nuevamente la dicha por la investigación académica, animándome a encaminar este proyecto que hoy es ya también mi futuro.

A Luis M. Madureira por su ilimitada ayuda, por enseñarme su sabiduría humana, por compartir también su devoción por la filosofía y conversar además sobre tantas cosas relevantes.

A Víctor Goldgel-Carballo por ser para mí un ejemplo académico, por darme invaluable consejos sobre la escritura y la investigación que hicieron aún más posible este proyecto.

A Ellen Sapega y Alberto Vargas les agradezco sumarse a este proyecto con la motivación de ayudarme humana y académicamente; dos personas a quienes admiro por tantas buenas razones.

A todos mis buenos amigos y amigas de Van Hise que durante estos ocho años han tenido tanta paciencia con mi cubanía (o mi cubanidad), sé que no les ha sido fácil. A Priya Ananth (gran amiga y gran ser humano) y a Sarah Rolek por ser dos tías más para mis hijas. A Arsenio Cicero y Saylín Álvarez, porque compartimos muchas más cosas que nuestra lejana tierra.

A Orlando Ramos, a Pablo Armando Sánchez, a Michel Lorenzo, a Eric Polanco, Amílcar Pérez, a todos mis amigos de Honduras, a Bea, Betty y Sasha, a Gabriel Ramos—éste último me dio tanto apoyo y no pudo ver terminado este proyecto.

A mi familia: mis abuelos René Valmaña y Ricardo Presas, quienes me enseñaron la historia y la literatura, a mis abuelas Rosa Bardales y Olga Grau que me dieron mucho sin darse cuenta. A mi tata, Dolores Pérez que siempre estuviste y aún estás, a mis tíos Olga y Andrés por haberme cuidado cuando más lo he necesitado. A Viena por siempre quererme tanto. A tío Ricardo por acogerme en mi llegada a este país. A tía Rosamaría y Alain. A Franie, Colin y Daniel. A toda mi familia de Los Ángeles (Delmis, Muso, Delmita, Humbertico, Pablo Renier y los niños).

A mi madre, Loly Valmaña, principio y final de todo arte y maravilla.

A mis hijas Valentina y Gaïa, sabias, guerreras, diosas, musas y mis compañeras más fieles de tanto amor. A ustedes dos dedico este trabajo.

A mi esposa Blanca Catalina, mi Cata, mi Reina porque tanto no podría haberse hecho sin ti, tu amor, tu confianza y tu firmeza me han dado siempre la lucidez de entender mucho mejor mi vida, que es siempre más tuya que mía. Gracias por siempre quererme y por hacerme mejor.

A todos mis ancestros y Orishas...

## Índice

### Introducción

La cultura afrodescendiente y su (auto)representación en Argentina, Chile y Uruguay	1
---	---

Capítulo 1. Imágenes y auto-representaciones del afrodescendiente en la poesía y la narrativa argentinas: encuentros ético-estéticos sobre la afroargentinidad	20
--	----

I. Entre la historia y la parodia	20
II. Historia negada: generalidades sobre el afroargentino en su itinerario social	46
III. Particularidades éticas sobre el sentido poético y crítico de la noción de <i>negritud</i> en el siglo XIX en Argentina	61
IV. Posmodernidad e inmigración en Argentina: la estética de lo popular y el sentido distintivo de la negritud en el <i>realismo atolondrado</i> de Washington	77
V. Conclusiones del capítulo	91

Capítulo 2. Imágenes ficcionales e históricas de los afrodescendientes en Chile: el afrochileno entre la representación y la historiografía literarias	93
--	----

I. El afrodescendiente y la cuestión de su supuesta inexistencia en Chile: el caso de la negación y los testimonios femeninos de una recuperación	93
II. Los personajes afrodescendientes y su contexto histórico en la literatura chilena: una representación forzada en la poesía y la ficción	111
III. Otras imágenes sobre “el negro” y “el mulato” en la ficción chilena	121
IV. La obra de teatro <i>Afrochileno</i> : un acercamiento gestual para recuperar la historia	137
V. Conclusiones del capítulo	143

Capítulo 3. Los afrouuguayos y su razón de ser: cultura, candombe, ficción y poesía	145
I. Voces y tradiciones que el tambor engrandeció	145
II. Convergencias del afrodescendiente uruguayo en la poesía y la cultura nacional: el candombe y su representación	152
III. Alegorías del mito popular en <i>Gloria y tormento: La novela de José Leandro Andrade (2003):</i> conquista y derrota personal del semidiós afrouuguayo	168
IV. Las poetas afrouuguayas en su dominio histórico: una poética de la autoridad	180
V. Conclusiones del capítulo	194
4. Consideraciones finales	197
5. Bibliografía	202

## Introducción

### I. La cultura afrodescendiente y su (auto)representación en Argentina, Chile y Uruguay

En Argentina, Chile y Uruguay la presencia cultural del afrodescendiente ha sido rechazada por motivos socio-políticos y también históricos. Después de independizarse de España, estas tres naciones se constituyen bajo un orden fundacional que articula la ausencia del legado africano en las respectivas culturas nacionales, favoreciendo así un sistema social que propone “lo europeo” como arquetipo del progreso (Sagrera, 178-179). Sin embargo, contrario a lo que pudiera inferirse, en estos tres países del Cono Sur hay una presencia afrodescendiente que se destaca por exteriorizar su propia identidad. Aclaro que no incluyo a Paraguay en mi disertación, siendo la otra nación integrante del Cono Sur, porque a pesar de tener una población afrodescendiente, su identidad no ha sido negada de manera enfática por esos discursos de la *blanquedad* que existen en Argentina, Chile y Uruguay. Asimismo, por razones metodológicas escogí delimitar mi campo de estudio y dejar para más adelante esta investigación que igualmente encuentre necesaria.

Una de las características de la impronta del afroargentino, del afrochileno y del afrouruguayo en sus países ha sido la creación de una literatura que refleja temas históricos, sociales y culturales para emplazar su influencia en los procesos que moldean la identidad nacional. En Argentina, Chile y Uruguay, la presencia del afrodescendiente se impone frente a esos pretendidos arquetipos eurocéntricos del progreso, presentando

obras literarias e historiográficas que contrarrestan el rechazo que se le hace a su identidad. En cuanto a esa impronta afro-cultural en el Cono Sur, pienso que aporta tres características: 1) en Argentina se establece como una dialéctica que conversa directamente con el poder político del país, 2) en Chile se manifiesta como una recuperación que aboga por la reinserción de su identidad como elemento de una nación más heterogénea, 3) en Uruguay es una autoridad cultural que logra no ser desestimada. Estas tres características deben ser entendidas como la práctica espontánea de una actividad ética que cuestiona la situación existencial del afrodescendiente en los espacios de la cultura nacional. Una actividad que reestablece los valores humanos que engrandecen la permanencia del legado afroargentino, afrochileno y afrouuguayo en la historia poscolonial de estos países. El filósofo Lewis R. Gordon escribe al definir su concepto de “existencia africana”,

[w]e can regard *philosophies of existence*—the specialized term that I sometimes call *existential philosophies*—as philosophical questions premised upon concerns of freedom, anguish, responsibility, embodied agency, sociality, and liberation. Philosophies of existence are marked by a centering of what is often known as the *situation* of questioning or inquiry itself. Another term for situation is the lived context of the concern. Implicit in the existential demand for recognizing the situation or lived context of Africana people’s being-in-the-world is the question of value raised by the people who live the situation. A slave’s situation can only be understood, for instance, through recognizing the fact that a slave experiences it; it is to regard the slave as a perspective in the world (10). [Énfasis del autor]

La situación del afrodescendiente en Argentina, Chile y Uruguay debe comprenderse como una gestión axiológica que evalúa principios concernientes a su propia agencia cultural, su libertad de expresión, su circunstancia social, su autonomía, su actividad estética y, más importante aún, que se legitime su responsabilidad histórica con

el proyecto nacional que acontece en estos países. La impronta intelectual afrodescendiente responde a estas cuestiones creando literaturas e historiografías— ficción, poesía, testimonio, ensayo, periodismo, etc.—para discutir con esos poderes oficiales que objetan su existencia. Esta incidencia se da como una reivindicación cultural que enfatiza el valor patrimonial, social e intelectual del afroargentino, el afrochileno y el afrouruguayo, pero también define las múltiples contribuciones sociales que ellos hacen a sus respectivas naciones. El afrodescendiente entra en contacto con su historia y así establece que su cultura y sus tradiciones sean elementos fundamentales de la identidad nacional en los países del Cono Sur. En la literatura y la historiografía que los afrodescendientes crean, se puntualizan valores, idiosincrasias y sentidos que dan forma a un concepto más extenso de nación. Por una parte, estas obras se sitúan como elementos propios de una cultura literaria y por otra se emplazan como contextos intelectuales de una identidad que amplía la diversidad social en los tres países.

Parte del entusiasmo por recuperar la impronta afrodescendiente comprende que, en los primeros diecisiete años del presente siglo XXI, se creen asociaciones como *Oro Negro* (2000) en Arica, *Misibamba* (2008) en Buenos Aires y la *Casa de la Cultura Afrouruguaya* (2009) en Montevideo. Este tipo de agrupaciones ya existían con anterioridad en Argentina y Uruguay, pero sin una debida organización legal. En la actualidad funcionan con la categoría de “Organizaciones No Gubernamentales” y conservan una estructura conforme al orden oficial que se requiere para este tipo de instituciones comunitarias. Lo menciono porque las organizaciones han sido resultado inmediato de la gestión de otros colectivos sociales—sociólogos, periodistas, filántropos, académicos—que se involucran en investigar la presencia afrodescendiente. De ser

anteriormente organizaciones menos burocráticas, enfocadas en convocar a la comunidad, éstas ahora han adoptado un orden más oficial que las identifica con patrones de índole más administrativos. Es en este mismo período de principios del siglo XXI y por diversas razones, que esos otros colectivos se han encaminado a distinguir el valor de las identidades afroargentina, afrochilena y afrouruguaya. Los entusiasmos por la investigación cumplen con su función desde una posición comprometida, pero a veces no renuncian a una visión eurocéntrica. Pienso que este evento debe tomarse en cuenta, porque ayuda a entender un análisis más exacto de lo que representa el afrodescendiente en el Cono Sur, con respecto a las intersecciones entre el mundo poscolonial y posmoderno que existen en el segundo milenio.

La situación del afrodescendiente en la cultura social del Cono Sur ha sido afectada por el peso histórico de políticas de diferenciación que, aun enfocándose en su propio legado, lo distinguen separado de la identidad nacional en sus propios países. El rechazo a otras culturas persiste en el desdoblamiento entre los discursos de socialismo y capitalismo, gobierno y disidencia, comunidad y globalización, capital e insolvencia—que influyen también en la circunstancia del afrodescendiente ante su realidad. Sobre esta diferenciación de discursos y su impacto contradictorio en la sociedad, Peter McLaren escribe:

[d]uring our present epoch, dominant discursive structures have created an economic subject which, unlike the economic subject of nineteenth-century industrial capitalism *is no longer necessarily or mainly tied to the logic of possessive individualism but rather to growing collective discourses* (i.e., collective capitalism and rights of the public citizen). As a result, there exists whitening the larger public sphere a growing tolerance for a plurality of discourses of the individual (9) [Énfasis del autor].



Esa pluralidad de discursos, según explica McLaren, es parte de un control más hegemónico por parte de los poderes institucionales y estatales. Al existir una división de tendencias que se oponen en el campo de las ideas, son más controlables desde esa propia contraposición. Asimismo, son también más influenciables por esas mismas hegemonías, porque ellas establecen factores de manipulación para antagonizarlos. Son numerosas las aproximaciones que difunden la cultura afrodescendiente, enfocándose en reivindicar su pensamiento, escritura y proyección artística. Sin embargo, observo que en ocasiones no se abandona una posición eurocéntrica al reseñar este componente de la cultura del Cono Sur. Por ejemplo, en un artículo investigativo publicado en el *New York Times* el 12 de septiembre de 2014, Michael T. Luongo escribe que Argentina está en proceso de “redescubrir” sus raíces africanas. El periodista estadounidense escribe:

[i]n recent years, Argentina has gone from underselling its African roots to *rediscovering* them, as academics, archaeologists, immigrants and a nascent civil rights movement have challenged the idea that African and Argentine are mutually exclusive terms” (Luongo) [Énfasis mío].

El artículo destaca la historia del afroargentino y la recuperación de la impronta socio-cultural afrodescendiente en los procesos nacionales. Sin embargo, esa idea de “redescubrimiento” que explica Luongo se advierte como una verdad relativa. El periodista escribe una reseña sobre ciertos lugares de atracción e interés turístico en Buenos Aires, que destacan la presencia de lo afroargentino. Sin embargo, Luongo no orienta su análisis periodístico a la incuestionable proyección histórica que el afrodescendiente tiene en el país. Esa idea que presenta de “redescubrimiento” comprende un criterio que no se separa de la perspectiva del periodismo de viajes. Sobre esto en particular el periodista escribe,

MY FIRST STOP (sic) required some dancing shoes. I dropped in on a tango lesson at the Movimiento Afrocultural on Buenos Aires's Calle Defensa in San Telmo. The cultural institution was started in 2009 to promote African and African-Argentine heritage. As I scanned its events calendar, there were many activities that had an obvious African bent, but tango? (Luongo)

Cito este ejemplo en particular porque hay temas nacionales de patrimonio cultural que deben ser abordados con determinada seriedad; sin embargo, caen víctimas de razonamientos superficiales. El afrodescendiente en el Cono Sur debe ser entendido como vestigio esencial de la cultura y el acervo histórico en países como Argentina, Chile y Uruguay. Pienso que la reflexión de Luongo está influenciada por esa idea de entender al afroargentino como un individuo de origen exótico, asociado a experiencias inconcebibles en lugares insospechados. Creo que la reseña que hace este periodista puede relacionarse a esa visión exótica que el individuo occidental tiene del Oriente Medio—lo que analiza Edward Said en *Orientalism* (1978). La inexperiencia cultural que expresa Luongo le hace dudar que el tango tenga raíces africanas. Su perplejidad quizás se sitúe en esa “sensualidad de salón” que se le achaca al tango comercial, pero no le hace pensar en el origen afrodescendiente que tiene esta composición en la historia musical argentina. Por ejemplo, existen los estudios<sup>1</sup> de Ernesto Sábato (1911-2011) y Jorge Luis Borges (1899-1986) que advierten sobre la influencia afroporteña en el tango, y también este tema aparece explicado en *Cosas de negros* (1926) de Vicente Rossi (1871-1945), que analizo en el cuerpo de esta tesis. De igual manera, para profundizar en esa idea de “redescubrimiento” Luongo nombra en su artículo el libro *Afro-Latin America* (2004), en

---

<sup>1</sup> Los estudios que hacen Borges y Sábato sobre el tango se han publicado en *El idioma de los argentinos* (1928) y *El tango. Cuatro Conferencias* (2016) del primero y *Tango: discusión y clave* (1963) del segundo. El título de más reciente publicación de Borges recopila unas conferencias que estaban perdidas y que afortunadamente se encontraron.

el que el historiador George Reid Andrews investiga el legado africano en Latinoamérica. Sin embargo, Luongo no menciona estudios más recientes hechos por intelectuales nacionales sobre la cuestión afroargentina, como los de Alejandro Solomianski (2003), Alejandro Frigerio (2008), Norberto Pablo Cirio (2009), y otros como el de Lea Geler (2010)—anteriores a la fecha de impresión del propio artículo que el periodista publica para el *New York Times*.

Creo que la verdadera cuestión estriba en considerar que el afrodescendiente no necesita ser “redescubierto”, así como lo expresa Luongo, sino más bien entendido como partícipe de los procesos culturales de Argentina, pero también en otros países del Cono Sur como Chile y Uruguay. Mi tesis define que uno de los legados del poscolonialismo es que existen contextos específicos culturales y sociales de un determinado continente, país o región que no dejan de ser evaluados con una mentalidad eurocéntrica. Incluso, muchas veces ocurre que no sólo el analista extranjero produce evaluaciones siguiendo ese mismo modo de análisis, sino que también ocurre que las personas oriundas de un país hacen igualmente este tipo de valoraciones. Este incidente ha sido parte de un proceso histórico que rechaza otras identidades en el continente, pero pienso que se exagera en la región del Cono Sur. Al analizar este problema, la filósofa Ofelia Schutte escribe,

Where the conditions for imperial activity have existed, hegemonic groups and nations throughout known history have exerted such power over others. In our own times, the one superpower (the United States) exerts its force and influence throughout the world to dominate world values in terms of its own schema of understanding history and progress. The tendency of dominant cultures to impose their own values on others throughout their own spheres of influence makes it all the more imperative for Continental philosophy to sharpen its critical tools with respect to the analysis of Eurocentrism and other powerful instruments of the cultural colonization of others (e.g., Anglocentrism) (155).

La observación de Schutte examina la influencia poscolonial que tiene la investigación de la historia en el contexto social de Latinoamérica. Sin embargo, el artículo de Luongo expresa esa idea de “redescubrimiento” e implica a pensar que el afrodescendiente permanece como un sujeto poscolonial sin ser entendido en su verdadera dimensión histórica. Desde el siglo XIX hasta el presente el afrodescendiente en Argentina, Chile y Uruguay ha adquirido un estatus disuelto, más bien subestimado, rechazándose de una serie de proyectos historiográficos y alegorías fundacionales que se proyectan sobre la idea de la nación. Dichos proyectos y alegorías están presentes en obras literarias e historiografías que pretenden explicar el proyecto inicial de estos países (ensayos, ficción, constituciones, etc.) implicando una negación del afrodescendiente. Con el paso del tiempo, esas ideas aún permean los discursos sociales de estas naciones y pasan a ser un falso paradigma de la cultural nacional. En los textos fundacionales que se producen en estos tres países, después de lograr la independencia del poder colonial español, el afrodescendiente queda excluido del concepto de colectividad social que presentan los “padres de la patria”. Por ejemplo, en el proyecto de nación que idea Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) sobre Argentina, esa negación del afrodescendiente aparece en *Civilización y barbarie* (1845) y en *Conflicto y armonía de las razas en América* (1883). Otro ejemplo evidente de este fenómeno es *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852) de Juan Bautista Alberdi (1810-1884), texto que se convierte en la primera constitución del país y en el que el autor acuña el lema político “gobernar es poblar”. No obstante, esa noción de “poblar” Alberdi la entiende desde la perspectiva de que “no es civilizar, sino embrutecer, cuando se puebla con chinos y con indios de Asia y con negros de África”

(19). En el caso de Chile, desde la fundación de la república en 1810 se elimina al afrodescendiente de la distribución social del país, ya que, por ejemplo, en el año 1866 se publica el *Almanaque del periódico Las Novedades*, en el que el periodista José Plácido Sanson escribe, “En Chile no hay negros. Valparaíso, en sus relaciones marítimas con todos los países del mundo, era la única ciudad que los tenía, no escediendo (sic) de 90 en 1842” (27). Sin embargo, el historiador Rolando Mellafe explica que en el año 1620 había en Chile 22.500 negros africanos y sus descendientes viviendo en todo el territorio que comprendía al Reino de Chile (223-225), demostrando así no sólo la presencia del afrodescendiente en el país, sino su asentamiento generalizado producto de la trata esclavista.

En correspondencia con lo anterior, al tener Uruguay la ventaja natural del puerto de Montevideo—fundado en 1723—por este desembarcadero llegaron al país infinidad de esclavos africanos para ser subastados y vendidos en toda la extensión de las colonias españolas de América del Sur. A mediados del siglo XIX en Montevideo la población afrodescendiente era superior al cincuenta por ciento, como explica Juan Villegas Morales (95). Al instaurar este puerto, de intenso tráfico y comercio en la región, Uruguay incorpora una gran población afrodescendiente a su sociedad, que experimenta los efectos de la segregación. De estos tres países, es en Chile donde más se ha negado la presencia cultural afrodescendiente. Por ende, esta característica hace que en el país exista una ignorancia generalizada sobre la identidad afrochilena—al tener un sistema social fundado en el estricto elitismo que las personas hacen con respecto a su ascendencia genética europea (Contardo, 60-62). Hay un factor común en Argentina, Chile y Uruguay, por diferentes razones estos países comparten un discurso histórico-

social que sitúa lo europeo, y en específico el perfil blanco eurodescendiente, como patrón socio-político de evolución cultural e intelectual. De esta manera, el criollo estadista de ascendencia española aboga por la “civilización” como paradigma de “lo europeo”. Por consiguiente, el afrodescendiente queda relegado a la “barbarie” junto al indio. Esos discursos de *blanquedad* explicaban el progreso socio-político del país desde un enfoque favorecedor de la inmigración europea como la expansión del intelecto y el desarrollo. Aclaraban de la misma forma que la población existente en el país no podía ser educada por ser intelectualmente limitada (Terán, 75). Por contraparte, en el caso de Uruguay esto ocurre de manera solapada, por ejemplo, a mediados del siglo XX al país se le nombra “la Suiza de América” para distinguirla de otros países en América Latina por sus avances económicos e infraestructura. Sin embargo, esa denominación distingue sólo el progreso político, económico y social de la élite que gobierna y no así de la mayoría. La idea de una “Suiza de América” se conecta a esa élite que con el tiempo obtiene el control económico y político del país; como consecuencia, ésta destaca por una marcada diferencia social a diferencia del resto de los ciudadanos relegados que conforman la nación (De Sierra, 430-434). Existe un problema obvio con la inclusión y afirmación del afrodescendiente en la cultura de estos tres países del Cono Sur. Sin embargo, resistiendo cada una de sus realidades sociales, el afroargentino, el afrochileno y el afrouuguayo crean una cultura literaria que articula la gestión ética de emplazar su identidad. De igual forma, esa posición contrarresta los discursos fundacionales de la *blanquedad* para manifestar una noción diversa en el concepto parcializado de nación que existe en estos tres países. Como veremos más adelante, el afroargentino, el afrochileno y el

afrouruguayo enfrentan esos discursos históricos que rechazan su identidad y disienten de esa negación periódica que experimentan.

Esta disertación analiza el problema que explico anteriormente, tomando en consideración la proyección literaria e historiográfica que tienen los afrodescendientes en Argentina, Chile y Uruguay. Primero, examinando cómo esas historiografías y ficciones literarias de la *blanquedad* presentan una concepción cultural que es objetada por la presencia activa del afrodescendiente. Segundo, por la propia contribución de la identidad afrodescendiente a los procesos culturales de estos tres países. Como explico, dicha contribución 1) dialoga para instaurar al afroargentino en una posición social que le corresponde en su nación, 2) registra al afrochileno como ejemplo específico de la complejidad heterogénea del país y 3) manifiesta que el afrouruguayo es eje de una cultura de tradiciones que no pueden separarse de la propia conformación nacional. Estas tres características son consecuencia espontánea de la impronta histórica del afrodescendiente. Por eso, comparo la imagen que se crea del “negro” en esas historiografías y obras literarias que hacen los “padres de la patria”, con la representación que hacen los afroargentinos, afrochilenos y afrouruguayos de sí mismos en su literatura. Esta disertación dialoga con los pocos estudios críticos que existen sobre esta cuestión. Creo que el diálogo se hace necesario porque observo que hay investigaciones que examinan de una manera incompleta la esencia del afrodescendiente en estos tres países. Mi estudio se sitúa en el campo intelectual para dar respuesta a problemas que aún se mantienen sin análisis cuando son examinados y que por otra parte se investigan con una aproximación metodológica errónea. Por ejemplo, la crítica literaria que hacen Marvin Lewis (1996) y Alejandro Solomianski (2003) sobre la auto-representación del

afrodescendiente en Argentina está asociada a la comparación de ésta con la noción de *Negritud*<sup>2</sup>. Sin embargo, ninguno de los dos aclara los fundamentos teóricos de este concepto. Asimismo, pienso que al examinar esta cuestión reducen el impacto cultural del afroargentino en su país. Creo que ambos críticos caen en un error al someter la identidad afroargentina a una reducción categórica—que además no se explica a cabalidad, ni con ejemplos concretos en la literatura, ni con razonamientos críticos que la avalen.

Igualmente, explico cómo esas características que señalo anteriormente—presentes en la literatura escrita por afrodescendientes en Argentina, Chile y Uruguay—modulan aspectos del pensamiento cultural en los tres países. Pienso que la función de esas características está asociada a consolidar una noción crítica de la historia en Argentina, Chile y Uruguay. Sobre esta idea de “noción crítica de la historia” que aquí indico, tomo el concepto filosófico que Friedrich Nietzsche (1844–1900) concibe del historiador. La definición que el filósofo alemán hace sobre este concepto ayuda a entender la relación que tiene la auto-representación literaria del afrodescendiente con la historia. Nietzsche escribe,

If he is to live, man must possess and from time to time employ the strength to break up and dissolve a part of the past: he does this by bringing it before the tribunal, scrupulously examining it and finally condemning it; every past, however is worthy to be condemned — for that is the nature of human things: human violence and weakness have always played a mighty role in them (75-76).

Pienso que el afrodescendiente en Argentina, Chile y Uruguay emprende esa disolución del pasado que explica Nietzsche, al hacer una literatura que lo sitúa como sujeto ético ante el rechazo que experimenta. Con la representación que proyectan de sí

---

<sup>2</sup> El concepto de *Negritud*, que explico detalladamente en mi tesis, fue creado por Léopold Senghor (1906-2001), Léon Damas (1912-1978) y Aimé Césaire (1913-2008). Dicho concepto plantea una afirmación existencial de la identidad afrodescendiente.



mismos, el afroargentino, el afrochileno y el afrouruguayo intervienen en esos legados históricos eurocéntricos que describen la nación. Al crear una literatura propia, establecen un diálogo con esos discursos de la *blanquedad* y en ese mismo proceso se sitúan con un predominio ético que fractura esas ideologías de discriminación.

En el capítulo primero de este estudio , “Imágenes y auto-representaciones del afrodescendiente en la poesía y la narrativa argentinas: encuentros ético-estéticos sobre la afroargentinidad”, analizo la representación literaria que proyectan los afroargentinos sobre su propia identidad. Existe una cultura afroargentina, a finales del siglo XIX, que divulga su impronta y sus contribuciones en los campos socio-político y artístico. Sin embargo, pienso que más que asociar la noción de *Negritud* con el acervo intelectual afroargentino, como hacen Lewis y Solomianski, esa identidad se gestiona a sí misma como un proceso escriturario de re-constitución que destaca el origen e impacto que tiene en la cultura del país. La escritura afrodescendiente en Argentina busca reposicionarse, encontrar un lugar apropiado en el acervo de tradiciones identitarias de esta nación. Asimismo, acentúa el valor intelectual de la comunidad afroargentina como partícipe del progreso socio-cultural del país. En el año 1875 había en Buenos Aires más de cuatro periódicos de tirada constante que duraron hasta el año 1884, dirigidos y escritos por afrodescendientes (Cirio, 29-32). Del mismo modo, entre los años 1873 a 1889 la prensa afroporteña publicó más de veinticinco periódicos diferentes, los cuales sólo tuvieron uno o dos números (Cirio, 32-34). En los últimos años del siglo XIX hubo la participación destacada de poetas, intelectuales, músicos y periodistas afroargentinos que establecieron un diálogo abierto con esas ideologías que presentaban la idea de Argentina como una nación blanca. Horacio Mendizábal (1847-1871) y Casildo Thompson (1856–1928) son

dos poetas afroargentinos que rescatan el valor de la identidad afrodescendiente en Argentina. De ambos analizo la poesía que escriben para estos periódicos y también en libros que publican, para comparar sus puntos de vista con respecto a los de estadistas de la talla de Sarmiento—a quién Mendizábal dedica su *Horas de meditación* (1869). En el siglo XX, son los payadores afroargentinos los que funcionan como estandartes culturales de la cultura afrodescendiente en el país. Trovadores de la talla de Higinio D. Cazón (1830-1914), Gabino Ezeiza (1858-1916) y Luis García (1875-1961) se encargan de difundir el arte de la payada y además presentar temas sociales en sus composiciones. De éstos, Ezeiza adquiere renombre al convertirse en el payador más versado en este arte, no sólo por su destreza musical, sino por su intelecto y la propuesta de sus canciones (Castro, 12-13). De igual forma, al incorporar esta composición al repertorio de sus presentaciones Ezeiza enriquece el arte de la milonga. El acervo musical argentino de inicios del siglo XX está influenciado por la presencia de los payadores afrodescendientes que contribuyen a ampliar la cultura musical del país y que, con el sentido que dan a sus composiciones, propagan temas que tratan la esclavitud, la pobreza, la orfandad, entre otros. De ellos examino las letras de Ezeiza para situar la crítica social que él establece en sus composiciones.

En el siglo XXI, pienso que hay un escritor, Washington Cucurto—seudónimo de Santiago Vega (1973), al cual debe prestársele atención a su escritura sobre la imagen del afrodescendiente en la sociedad argentina y de quien me ocupo en extenso en esta disertación. Dos novelas de Cucurto, *Cosa de negros* (2003) y *1810. La revolución vivida por los negros* (2008) tratan el tema de la inmigración dominicana, peruana, paraguaya y boliviana en Buenos Aires, así como la incorporación del afrodescendiente a la gesta

independentista. Ambas novelas elaboran una visión irónica del afroargentino para exponer los cambios culturales que enfrenta la ciudad bonaerense a principios del siglo XXI. Además, para representar así la identidad histórica del afrodescendiente en Buenos Aires con los cambios del siglo XXI.

En el segundo capítulo, “Imágenes ficcionales e históricas de los afrodescendientes en Chile: el afrochileno entre la representación y la historiografía literarias” examino cómo se ha construido un discurso antagónico que niega la presencia del “negro”. No obstante, Chile es la nación que más esclavos africanos importó en el siglo XVI (Mellafe, 224). La historia chilena en relación con la presencia afrodescendiente está dividida e influenciada por un discurso de *blanquedad* elitista que niega la existencia del afrochileno, en oposición a hechos, documentos históricos, obras literarias y testimonios que dan fe de lo contrario. Ese discurso también influye la representación del personaje del afrochileno en la literatura nacional. Por consiguiente, la negación del “negro” está presente en la obra de algunos escritores chilenos de ascendencia europea como Enrique Bunster (1912-1976) y Mariano Latorre (1886-1955), quienes, representan la imagen del mulato como producto de un mestizaje español e indígena para continuar con esa falacia popular sobre la inexistencia del afrodescendiente. Aclaro que, no por ello pienso que Bunster y Latorre son autores prejuiciosos, pero sí creo que son partícipes de esa incongruencia que expresa una *blanquedad* absoluta en Chile. Por contraparte, hay otros escritores de igual ascendencia, como Fernando Santiván (1886–1973) y Joaquín Díaz Garcés—seudónimo de Ángel Pino (1877-1921) que contrarrestan en sus obras la idea de la ausencia de una población afrodescendiente en el país. Analizo la novela *El mulato Riquelme* (1951) de Santiván

porque el autor inserta la figura del afrodescendiente en la propia historia fundacional chilena, al emparentar al personaje de Riquelme con Bernardo O'Higgins (1778-1842), héroe nacional de la república. Considero que esa idea de puntualizar en la novela que el mulato es tío del "padre de la patria" muestra la veta paródica de Santiván, al sugerir que esa *blanquedad* europea en Chile está matizada por un mestizaje más diverso y congruente con la historia latinoamericana.

Siguiendo con esta idea de reconstruir la complejidad heterogénea de la cultura social chilena también investigo los testimonios que las mujeres afrochilenas hacen para recuperar espacios que les son necesarios. Creo que, con sus testimonios, las afrodescendientes manifiestan una contracultura que disiente de ese poder social que instaaura la idea de la *blanquedad* como característica exclusiva del país. La mujer afrochilena impulsa, con las explicaciones y matices personales que exterioriza, la propia reivindicación de una identidad histórica que es parte del sistema de tradiciones y prácticas sociales que enriquecen a la nación. El caso de la mujer afrochilena implica que se reconozca la intervención de una literatura afrodescendiente, ya que son las primeras publicaciones de esta identidad en Chile. Hasta el presente, no se había publicado literatura afrochilena; al respecto existe "el documento Baluarte" que comprende un compendio de poemas, canciones, crónicas y relatos, el cual explico en mi tesis. Para concluir este capítulo, pienso que el colectivo *Tryo Teatro Banda* presenta una perspectiva pedagógica sobre este tema en su obra "Afrochileno" (2014). Examino la propuesta dramática de esta compañía teatral porque se encarga de difundir las experiencias de la esclavitud y la presencia del afrodescendiente en la historia social de la nación. La obra introduce a Bebelumba, un africano que llega a Chile como esclavo y que

obtiene su libertad después de pelear en la guerra de independencia. De esta manera, el protagonista se sitúa como ejemplo incuestionable de los avatares que experimenta esa parte de la población chilena que se relega a un plano de inexistencia falseado.

Siguiendo con este tema, creo que no se ha efectuado un análisis metódico a la amplia tradición literaria afrodescendiente que existe en Uruguay. En el tercer capítulo, “Los afrouuguayos y su razón de ser: cultura, candombe, ficción y poesía” examino la producción escrita de los afrouuguayos, que incluye estos géneros mencionados. En gran medida, esta escritura contribuye también a crear un corpus socio-historiográfico más inclusivo de la identidad nacional. Sin embargo, en Uruguay la manifestación cultural del candombe se incorpora a la poesía como elemento discursivo de una identidad, como presencia de una protesta social contra la discriminación y también como una forma de representación afrofemenina. En este caso el tambor y su lenguaje, como elementos explícitos de una cultura material, pasan a la poesía para expandir una serie de imágenes que reproducen la esencia afrodescendiente en Uruguay. La fiesta del candombe hace una transición del carnaval a la poesía para mostrar esos ámbitos de la cultura afrouuguayaya que están presentes en la impronta que ésta deja en el país. Examino la obra de poetas afrodescendientes como Virginia Brindis de Salas (1908-1958), Marta Gularte (1919 - 2002), Juan Julio Arrascaeta (1923 - 1988), Héctor Raúl Mene (1934), Beatriz Santos Arrascaeta (1947), Cristina Rodríguez Cabral (1959), entre otros. Estos poetas escriben sobre el candombe para manifestar una poesía que comprenda la cultura de la comunidad afrodescendiente y presentar así una visión más amplia de la sociedad uruguaya. En general, la poesía del candombe integra a todos los uruguayos, sin distinción de razas, credos u otro tipo a entender que la noción de la identidad nacional no puede estar

separada del candombe como actividad social que incluye tradiciones, especificidades, representaciones y actos que son parte de la generalidad del pueblo uruguayo. Asimismo, el tema poético del candombe funciona para tratar contenidos que están ligados a la discriminación y a juicios valorativos que infravaloran el acervo cultural afrouruguayo. De igual manera, las poetisas representan a la mujer afrouruguaya con un don discursivo que intercede por un sentido de igualdad para todos los ciudadanos en las esferas políticas y sociales de la nación. Algo que debe considerarse sobre este último punto es que la poesía feminista afrouruguaya no sólo establece un discurso que intercede por la posición de la mujer afrodescendiente, sino que también propone un concepto de nación igualitaria para todos los uruguayos, tal como lo presentan en sus obras las poetisas Brindis de Salas, Gularte y Rodríguez Cabral.

En el campo de la novela, examino *Gloria y tormento: La novela de José Leandro Andrade* (2003) del escritor afrouruguayo Jorge Chagas (1957). Esta obra utiliza la figura histórica del futbolista Andrade (1901-1957), para exteriorizar como el mito popular que simboliza este afrodescendiente emplaza a la comunidad que él mismo personifica. Chagas utiliza la proyección deportiva de Andrade, siendo campeón mundial y olímpico de fútbol, para presentar la idealización popular que experimenta como personaje, en contraposición a sus cualidades y defectos personales. La figura de este héroe se representa como el afrouruguayo que le dio un título mundial a su país, ante la presencia de Benito Mussolini (1883-1945) y que por adquirir esa notoriedad se abandona a sí mismo a una vida trivial en Europa—renunciando a su comunidad. Chagas trata los temas del racismo, el nazismo, el rol del afrodescendiente en el deporte, el carácter humano de

los ídolos populares y las tradiciones afrouuguayas para presentar una historia que examina el mito de Andrade desde diferentes aproximaciones.

Para concluir, creo que el valor literario y cultural del afrodescendiente en Argentina, Chile y Uruguay tiene una proyección inconmensurable. La visión estética que estampan los afroargentinos, afrochilenos y afrouuguayos en sus escritos, performances y testimonios contiene una agencia ética que contradice la negación histórica a la que han sido sometidos. Hallo en extremo favorable que la impronta afrodescendiente en estos tres países del Cono Sur esté en un proceso de expansión, ya que emplazará ese sistema de tradiciones, identidades, costumbres, prácticas y modos de actuar que es común en la universalidad latinoamericana.

## Capítulo 1. Imágenes y auto-representaciones del afrodescendiente en la poesía y la narrativa argentinas: encuentros ético-estéticos sobre la afroargentinidad

### I. Entre la historia y la parodia

Como paradigma, para la reflexión sobre la impronta del afroargentino en la historia cultural y literaria de su nación, habría que remitirse al emblemático y reciente personaje de Omar Obaca. En el transcurso del año 2015 ocurre un evento en Argentina, en la televisión nacional circula un spot publicitario en que el protagonista: Omar Obaca, se postula para ser presidente del país. Dicho suceso se convierte en un fenómeno popular porque Obaca se autodenomina como “el primer presidente negro del país; por ello alcanza a tener 20, 500 seguidores en *Twitter* (septiembre, 2016) y 50, 791 en *Facebook* (septiembre, 2016). Representado por el actor Marcos Martínez (Oberá, 1977), el personaje de Obaca es una sátira política ingeniada por uno de los primeros canales de televisión por Internet en Latinoamérica *FWTV* que, para promocionar su lanzamiento, concibió un spot cómico en el que Obaca se postula para ser presidente. Según comenta Gloria Vailati, una de las fundadoras del canal—en un reportaje de la periodista Laura Reina para *La Nación*—la idea se concibió como una miniserie, para burlarse de la actual situación política nacional en el año 2015, en el lapso de las elecciones presidenciales en Argentina (Reina). De este evento, tomo la figura estereotípica de “el negro” argentino que reclama no sólo un lugar, sino el más importante en su nación. El crítico literario W. J. T. Mitchell explica sobre la repercusión que tiene el estereotipo como un mal necesario,



We all know that stereotypes are bad, false images that prevent us from seeing other people. We also know that stereotypes are, at a minimum, *a necessary evil*, that we could not make sense of or recognize objects or other people without the capacity to form images that allow us to distinguish one thing from another, one person from another, one class of things from another (296)

El análisis que Mitchell plantea funciona para entender ese espacio estereotípico en que el personaje de Obaca se manifiesta. La representación del “primer presidente negro” en Argentina exhibe la disyuntiva de reconocer y entender el estereotipo desde su perspectiva más chocante. Por una parte, expresa la aparición de una identidad que, aunque permanezca rechazada, existe en la conformación social de la nación y por otra, juega a someter a juicio el establishment político argentino del siglo XXI. La palabra “negro” en Argentina tiene un significado más abierto, ya que circunscribe directamente la calificación del pobre, del emigrante del campo, del obrero o jornalero que está abajo en la escala social y que se le denomina con el epíteto “chusma”. Así lo personifica Germán Rozenmacher en su cuento “Cabecita negra”, donde el protagonista del relato hace alusión directa al movimiento obrero del 17 de octubre de 1945 que desfila por Buenos Aires pidiendo la liberación del coronel Juan Domingo Perón (1895-1974), quién después se convierte en líder de ese movimiento y del propio partido peronista. El cuento de Rozenmacher usa la expresión “cabecita negra” que le da a su título para retratar la disparidad social en Argentina a mediados del siglo veinte y los albores de la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (1976 - 1983).

No obstante, la vertiginosa notoriedad de Obaca expresa que sea un afrodescendiente argentino quien se convierta en la sátira que ponga en tela de juicio el desempeño histórico de los gobiernos en la Casa Rosada. Los spots de la campaña del

futuro presidente, quien además aparece en gigantescos carteles publicitarios en Buenos Aires, más que una broma, tienen una doble repercusión. Después de experimentar los años de la dictadura militar y de gobiernos inestables—como el que dio paso, por ejemplo, a la crisis política y financiera de Argentina en el año 2001—resucitan la introspección sobre un tema oficial recurrente y reflejan así la ausencia que ha experimentado el ciudadano afrodescendiente en el país. Comenta Pablo Javier Blanco en el diario *Clarín* que, “[E]l hombre que quiere ser el primer negro en gobernar Argentina imita a la perfección la gestualidad de Barack Obama y le agrega una cuota de *argentinidad*” (Blanco) [*Énfasis mío*]. Se interpreta que, con la espontaneidad jocosa de la burla que lo caracteriza, el personaje de Obaca pretende salvar la nación, jugando a ser el Obama argentino que rehabilite el porvenir político de ésta. En los spots televisivos y los afiches que ostentan las letras de su nombre se ve ondear las banderas de Argentina y E.E.U.U. entre el rotulado de las mismas. La significación que encierra su nombre entrelazado por ambas banderas, anuncia la apariencia de un ser extraño en su propia tierra, pues sugiere interpretársele en ese juego semiótico que une al apellido del presidente estadounidense con el epíteto despectivo “sudaca” dado en España a los sudamericanos y, acaso por extensión, por ser además negro en un país como Argentina. La broma de Obaca cuenta con esa idea que le infunde la propia composición de diversos factores y símbolos socioculturales de la posmodernidad, aún sin perder esa parte indeleble de su identidad nacional. Creo que el reconocimiento público que Obaca recibe corresponde a esa enunciación de lo exclusivo de su esencia, aunado a su locuacidad paródica de lo argentino. Los gestos y dicarachos que Obaca emplea lo hacen destacarse

como parte esencial de esa idiosincrasia popular que distingue a la cultura nacional y que Blanco indica en su artículo como *argentinidad*.

Pienso que aún es más importante la efervescencia social que el personaje de Obaca crea, porque sin duda evidencia como el negro se incorpora a esa propia noción de identidad nacional que expresan tanto los admiradores como los detractores de este fenómeno. En ese propio reconocimiento que existe—en lo que representa y proyecta el personaje para sus seguidores—Obaca se ha convertido en símbolo de una revelación nacional. Es un proceso de reconocimiento que encuentra en sí mismo opiniones opuestas: unos disfrutan del curso de la broma, otros la repelen. Por ejemplo, Obaca ha sido objeto de la crítica de Federico Pita, presidente de la “Diáspora Africana de la Argentina”, quien alega que sus spots “estereotipan, ridiculizan y estigmatizan a los afrodescendientes del país” (Afroamericanos denunciaron la campaña). Es evidente que la parodia que representa la figura de Obaca es polémica. Según Pita, esa caricatura del negro trivializa la esencia de una cultura minoritaria que aún lucha en Argentina porque se le reconozca. Por otra parte, pienso que si la repercusión de Obaca causa tanto el debate crítico como la hilaridad en los argentinos, es importante que la propia proyección pública y simbólica de su personaje manifieste ese proceso de descubrimiento social entre los seguidores y opositores de su parodia. En cuanto a esto Mitchell agrega sobre el estereotipo y su modelo de corrección política,

The question of what is to be done with racial stereotypes clearly does not become any easier when they are considered in the framework of a model of pictorial vitality and desire rather than power. If stereotypes were just powerful, deadly, mistaken images, we could simply ban them, and replace them with benign, politically correct, positive images. As I have noted many times, however, this sort of straightforward strategy of critical iconoclasm generally succeeds only in pumping more life and power into the despised image (298).

Desde esa función de mostrar una imagen políticamente incorrecta, cada argentino que observa la sátira de Obaca entra en contacto con una historia política, con una identidad escondida de la cultura popular. Asimismo, hace un reconocimiento de su historia nacional frente al acontecimiento espontáneo de identificar al afroargentino como un elemento más de los procesos colectivos que conforman la nación rioplatense. La representación más notoria de “el negro” en la cultura argentina aparece en la descripción que José Hernández (1834-1886) hace de éste en *El gaucho Martín Fierro* (1872) y en *La vuelta de Martín Fierro* (1879). El personaje de “el negro” es individuo común en la configuración social de la época y adversario directo del protagonista en la obra. En la primera parte, Martín Fierro es el verdugo de la muerte de “el negro” luego de citar sarcásticamente,

“A los blancos hizo Dios,  
a los mulatos San Pedro,  
a los negros hizo el diablo  
1170 para tizón del infierno.”

El refrán racista aparece como una cita ajena a la controversial payada que Martín Fierro y su oponente entonan como preámbulo catalizador a la pelea que acaba con la muerte de “el negro”. No obstante, Hernández ubica en un mismo espacio social a los personajes. Ambos aparecen idénticos en ese entramado de relaciones que el autor representa en la escena del poema. Así “el negro” y Fierro ocupan un lugar propio en su cultura y cotidianidad. Ya en *La vuelta*, otro personaje: “el moreno”, expresa filosóficamente, no sólo esa igualdad entre unos y otros que revela Hernández, sino que

le confiere una voz legítima que no se disminuye ante la de Fierro. En el curso de la payada “el moreno” contesta,

Bajo la frente más negra  
hay pensamiento y hay vida;  
la gente escuche tranquila,  
no me haga ningún reproche:  
también es negra la noche  
4045 y tiene estrellas que brillan.

Esa equivalencia entre ambos personajes manifiesta que gauchos y “negros” son parte de un mismo sistema de relaciones en la Argentina de finales del siglo XIX. Por su parte, Alejandro Solomianski apunta que, “En su momento, el Negro y Fierro se encontraban, en la escala social, infinitamente más próximos entre sí que lo que pudieran estarlo ambos de un “puebleros” con algunos antepasados guaraníes” (102). Pienso asimismo, que Hernández sitúa a ambos personajes en un plano de reconocimiento mutuo que distingue fehacientemente a la cultura popular en la época que se publica la obra de este autor en Argentina. Un reconocimiento equivalente que descubre el pasado histórico de la nación.

Aristóteles enfatiza en su *De Poetica* que la anagnórisis es un proceso de descubrimiento que facilita el conocimiento, “A Discovery is, as the very word implies, a change from ignorance to knowledge” (1465). En este caso la traducción moderna que usa el verbo descubrir proviene del griego antiguo (*ἀναγνώρισις*) o *anagnórisis* que significa “reconocer”. Este principio aristotélico explica la finalidad de reencontrarse, en este caso con una parte vital de la historia nacional, con la expresión de la idiosincrasia del negro en la conformación sociocultural argentina. Obaca es un claro patrón popular de ese “cambio de la ignorancia al conocimiento”, la imagen del ciudadano

afrodescendiente argentino que éste proyecta, trae a colación la evidencia de una perspectiva recuperada. Sin temor a equivocaciones, se produce un fenómeno social que saca a flote nuevas perspectivas de comprender la cultura nacional. El crítico Bo G. Ekelund apunta, “[A]*nagnorisis* supplements habitual recognition by dramatizing an intuition that the disclosure of hidden knowledge can trigger a change in practices and in ways of perceiving the world. The moment of *anagnorisis* confirms an unvoiced suspicion that not all is right with the world one has fully accepted in practice” (107) [*Énfasis del autor*]. Ciertamente, al reconocer un espacio nuevo de significados, el individuo descubre que los márgenes que definen contextos culturales determinados se expanden para desarrollar otros juicios valorativos epistémicos sobre la realidad que se examina en cuanto a la propia identidad nacional. En Argentina, la práctica social que define la relación del negro con su entorno popular aparece ahora transfigurada por el éxito publicitario de la campaña de Obaca. Un resultado de la campaña es que el negro es reconocido, desde la broma o la crítica, como alguien más en esa conformación colectiva que recupera los espacios de concurrencia cultural y social en la nación. Creo que más que trivializar una cultura, como Pita arguye, es substancial ese proceso de identificación cultural en el cual el ciudadano afroargentino conquista ahora un lugar que antes no tenía explícitamente, que abre espacios de discusión que son necesarios para un reconocimiento de la posición y el legado cultural del negro.

Es en esa ética de encuentro que tiene el afrodescendiente en la cultura argentina que quiero fijar mi análisis en este capítulo. Por ejemplo, el carácter social momentáneo que adquiere el personaje de Obaca me interesa como modelo esencial para articular la tesis que aquí presento, ya que examino la circunstancia histórica que el afrodescendiente

posee en cuanto a la producción de su propio discurso en la literatura y la cultura argentina. Para elaborar mi hipótesis, distingo primero el perfil estético de dos poetas afroargentinos del siglo XIX, Horacio Mendizábal (1847-1871) y Casildo Thompson (1856–1928) ya que ambos presentan una poesía cargada de imágenes que somete a juicio la ideología presente en la nación, cuya hegemonía racial intenta separar al negro de todo contacto con su incorporación al progreso cultural y social en el siglo XIX. Un claro ejemplo de esa política racial en los mecanismos de poder se observa en *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852) de Juan Bautista Alberdi (1810-1884), cuando al conceptualizar en este texto la constitución de la república, Alberdi obvia la incorporación del negro, el gaucho y el indio a los procesos nacionales de la nueva nación. Asimismo, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) en *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883), pronostica que el negro desaparecerá en Argentina a finales del siglo XIX. Alberdi, concebía la naturaleza social de lo europeo como fuente de progreso, “En América todo lo que no es europeo es bárbaro...” (62) y Sarmiento juzgaba de manera despectiva al negro, “Los negros son por el contrario la raza más demostrativa y bulliciosa para la expresión de los efectos (sic), la pena, la alegría y aún sorpresa” (20). Creo que examinar la obra de Mendizábal y Thompson en el XIX argentino expone abiertamente la condición existencial del afrodescendiente mientras exterioriza la proyección cultural de éste en los procesos históricos de la nación. No es menos cierto que existen en esta época otros poetas negros argentinos como por ejemplo: Mateo Elejalde (s.f.) y Eusebio J. Cardoso (s.f.). Sin embargo, creo que las obras de Mendizábal y Thompson son significativas porque definen en su esencia lo que teóricamente propongo como una contestación dialéctica a

los mecanismos de poder existentes y sus correspondientes narrativas de discriminación social en la segunda mitad del siglo XIX.

La producción intelectual de Mendizábal y Thompson se desenvuelve en Buenos Aires, ya que es en la capital donde se concentra en esta época la gran mayoría de los escritores afroargentinos. Estos dos poetas son partícipes del período que comprende el final del siglo XIX y la posterior llegada del XX. En este período que comprende alrededor de veinticinco años se manifiesta un progreso vertiginoso en la cultura bonaerense del desarrollo de la imprenta, sumándose a este hecho, la circunstancia de tener la mayor concentración de población negra en el país. La antropóloga e historiadora Lea Geler explica que existía un gran número de asociaciones (grupos musicales, cofradías intelectuales, comparsas de carnaval, casas de beneficencia, etc.) de afrodescendientes que divulgaban su cultura en el entorno social bonaerense de esta época. Asimismo, Geler apunta sobre la presencia negra en Buenos Aires que “[L]a ubicación de los afroporteños en la ciudad fue objeto de innumerables escritos, libros de memorias y recuerdos, la mayoría de ellos coincidentes en que desde la época de la Independencia (sic) hasta mediados del siglo XIX los afroporteños habrían ocupado con mayor preponderancia las zonas del sur de la ciudad” (70). Los ciudadanos afroargentinos vivieron en su mayoría en las zonas urbanas más periféricas de la metrópoli, pero no por eso dejaban de incorporarse al progreso social de las artes y las letras en este período. Un ejemplo de esto es la presencia de la prensa afroporteña con periódicos como: *La Broma* (1876–1882), *La Juventud* (1876-1879), *La Igualdad* (1873-1874) y *El Aspirante* (con sólo tres números de mayo a junio de 1882). Norberto Pablo Cirio aclara que, “[U]na de las características que signó la sociedad afroporteña del siglo



XIX fue producir cantidad de publicaciones periódicas que abordaban cuestiones diversas, desde la política y la economía, hasta la literatura y la sátira social” (29). En el último cuarto del siglo XIX se creó un ambiente intelectual que propició el desarrollo de la crítica periodística, la literatura y en particular la poesía de los afrodescendientes al publicar mucha parte de su pensamiento intelectual en los periódicos que sus cofradías e instituciones fundaron. Al participar de este proceso cultural, poetas como Mendizábal y Thompson contribuyen a la incipiente cultura argentina con la visión del pensamiento afrodescendiente que se gestaba en esta comunidad. Existía en esta época un gran sentido de autonomía cultural en los propios afrodescendientes que evidenciaba a su vez la más clara participación en los procesos sociales que iban conformando la nación. Jean Franco reflexiona, “[t]o generations of writers after Independence, a printed word was a kind of magic, the *grimoire* that would bring about liberation” (viii) [*Énfasis de la autora*]. Siguiendo la idea que Franco expone, pienso que ese sentido de liberación en Mendizábal y Thompson está inspirado por la necesidad de proveer un sentido ético a la existencia afrodescendiente en Argentina. Ese *grimoire* o texto de emancipación que ambos poetas representan en su poesía es la reivindicación particular propia de la cultura afroargentina, manifestando su presencia en Buenos Aires y, entablando asimismo un discurso espontáneo que se equipara a los lenguajes del poder político en la nación. Puede apreciarse cómo estos poetas presentan una obra de proyección ética que define la cultura afroargentina de la época. La virtud estética de Mendizábal y Thompson radica en elaborar una voz que encuentra un significado de valor en la multifacética representación de la cultura afrodescendiente. La confluencia de ambas voces poéticas contribuye a

expandir ideas propias de una idiosincrasia sobre la existencia del afroargentino en la recién creada república.

Creo además que, para entender la dinámica de este período de la cultura afroargentina en el país, existe otro creador que considero igual de importante, el payador Gabino Ezeiza (1858-1916), músico y cantautor afrodescendiente nacido en Buenos Aires. Por medio de sus composiciones, Ezeiza expandió el legado musical de las tradiciones afroargentinas. Sobre él escribe Donald S. Castro, “[A]s in the case of the tango, where there is only one preeminent personality, Carlos Gardel, Argentines think only of Gabino Ezeiza when the topic of the payada is discussed. Such was the talent of this man, this Afro-Argentine” (Castro, 14). La obra de Ezeiza incorporó las raíces rítmicas del candombe en su música y expresó la relevancia de la influencia africana en el tango y la milonga. El payador también desarrolló una veta poética en sus composiciones que tratan temas como la esclavitud, las vicisitudes de los gauchos y los residentes pobres de la ciudad y asimismo sobre la incorporación del afrodescendiente a la patria. Comparo además en este capítulo la obra de Ezeiza publicada en su *Cantares criollos* (1893), vinculando el sentido de sus canciones con los poemas de Thompson y Mendizábal para profundizar en el contexto histórico de la afroargentinidad y su proyección ético-estética en el progreso social de las artes y las letras en la nación rioplatense.

Para concluir el curso de mi investigación y en referencia a la relación que existe entre el discurso poético de Mendizábal, Thompson y Ezeiza en el siglo XIX y la narrativa de la posmodernidad que representa el impacto de la cultura negra en Argentina, considero oportuno examinar la obra de Washington Cucurto—seudónimo de Santiago Vega— (Buenos Aires, 1973). En particular, la novela *Cosa de negros* (2003) de este

escritor es significativa porque, mucho antes de aparecer la parodia de Omar Obaca, trabaja con una representación sarcástica del negro en los ámbitos sociales que le corresponde ocupar a una buena parte de la inmigración dominicana, peruana, boliviana y paraguaya en el Buenos Aires de a finales del siglo XX. El caso de Cucurto es peculiar porque, aunque no se defina personalmente como un ciudadano afrodescendiente, me dijo él en una entrevista que siempre le habían llamado “el negro” por ser el más oscuro en su familia, además de ser todos en ella bastante oscuros (Cucurto). Mucho más llamativo es que este novelista se inserta a sí mismo en sus novelas representándose como el personaje protagónico de éstas, utilizando su seudónimo literario, exagerando deliberadamente el color de su piel negra, amén de ponderar todas las supuestas virtudes y defectos que se le achacan al hombre negro en la cultura popular. Un ejemplo característico de esto se evidencia también en la parodia ficcional que representa en su novela *1810 La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008), ya que satíricamente Cucurto dice ser descendiente directo de José de San Martín (1778-1850) y de una esclava africana. El novelista escribe,

Los Cucurto fueron, tal parece, familia ilegítima de San Martín, y partícipes primeros de la Revolución de Mayo. Esta es la historia, increíble pero real, de mi familia. Los papeles, las anécdotas, la historia, escrita a medias e inconclusa está toda en este libro. La carta la escribí yo, el manifiesto es sin dudas de mi bisabuelo Ernesto Cucurtú, héroe de Mayo, hijo y amante de San Martín, amamantado por una leona, y lo escribió a la edad de 248 años. (Cucurto, *1810* 11)

En *1810*, Cucurto recompone la historia argentina al narrar la Revolución de Mayo desde la perspectiva satírica de su parentesco genealógico con San Martín y su tatarabuela esclava africana. Mediante el uso de dicha representación, Cucurto invierte el sentido formal de la memoria histórica nacional para transformarla en un espectáculo

sarcástico en el barrio Once de Buenos Aires, manejando saltos temporales entre los siglos XIX y XXI en la novela. El historiador Norberto Galasso especifica los eventos de mayo de 1810 como “una revolución democrática contra el absolutismo español que seis años después resultó en la proclamación de la independencia de Argentina” (23-24). En la novela *1810*, Cucurto incorpora una parodia que representa la experiencia de la revolución aunada a una representación burlesca de las vivencias del afrodescendiente en la etapa fundacional de la nación. Siguiendo esta misma idea, Cucurto se representa a sí mismo en las portadas de sus libros con un color de piel desmedido para incrementar esa propia noción que él expone en su narrativa. Las portadas de sus libros son una imagen exagerada y ex profeso del negro como símbolo extrovertido y “kitsch” en la conformación cultural de la nación. Cucurto escribe una literatura desenfrenada y paródica sobre esta circunstancia, incorporando el tema de la inmigración y la inevitable mezcla entre culturas para representar un Buenos Aires marginal, como el núcleo activo de una identidad multirracial barriobajera.

La línea temporal que trazo aquí está primero por el análisis de la expresión poética de Thompson, Mendizábal y del payador Ezeiza en la segunda mitad del siglo XIX argentino como estandartes de esa presencia dialogante con el poder político, segundo por la incidencia sardónica de la narrativa de Cucurto en la posmodernidad. En cuanto a este concepto, Jean François Lyotard (1924-1998) define como posmodernidad la crisis del conocimiento por el fracaso de las narrativas sobre el progreso de la historia y la ciencia a mediados del siglo XX. Según el filósofo francés, el propio lenguaje empleado por historiadores, científicos e investigadores de las ciencias sociales no representa a cabalidad el avance del conocimiento y por consecuencia su legitimación es

inconclusa (Lyotard, 5-8). La narrativa de Cucurto es un resultado de ese escepticismo por la historia nacional en Argentina y también un enfoque irreverente sobre la nueva conformación social de la nación. Debo recalcar que durante el siglo XX existen muy pocos indicios de una literatura o crítica nacional escrita sobre los afroargentinos, salvo el texto etnológico *Cosas de negros* (1926) de Vicente Rossi (1871-1945), que posee un peso importante por su acercamiento a la cultura afrodescendiente en la nación, aunque presenta un tono condescendiente y más adelante *Argentinos de origen africano* (1979) de Marcos de Estrada (1912-1998) que presenta las fichas biográficas de algunos afroargentinos de manera escueta, resaltando a aquellos que tuvieron una profesión militar. Se han escrito recientemente novelas como *Cielo de tambores* (2003) de Ana Gloria Moya (Tucumán, 1954) y *Carimba* (2006) de Pablo Marrero (Buenos Aires, 1957) las cuales se acercan de manera histórica a la perspectiva del esclavo liberado que se incorpora a las gestas independentistas. Aunque estas novelas tratan seriamente el tema de la presencia de África en Argentina, abordando el tópico con una literatura seria, considero que su representación ofrece una perspectiva más histórica, enfocándose en la transición de la esclavitud a la libertad, más que en la expansión de la cultura negra en el país y su búsqueda por encumbrar una posición en la identidad nacional. *Carimba* de Marrero, trata sobre la vida de un esclavo que se incorpora al ejército libertador y de las vicisitudes que él enfrenta durante este período que comprende su gesta. Por otra parte, *Cielo de tambores* de Moya, lidia con la incorporación de la mujer afroargentina en las gestas independentistas, dándole a su protagonista el rol de curandera en el ejército de Manuel Belgrano (1770–1820). Ambos novelistas retoman el tema histórico y biográfico del negro en el período que comprende la independencia y la conformación de la nación

para elaborar una narrativa que sitúa el origen de la afroargentinidad. Tanto en *Carimba* como en *Cielo de tambores* los elementos del sincretismo religioso entre el catolicismo y el sistema teológico africano se incorporan para dar una visión más autóctona de sus personajes. Sin embargo, la novela de Cucurto tiene una proyección punzante sobre la existencia del negro en la contemporaneidad y su propuesta satírica sobre esa interacción posmoderna mucho más actual en el Buenos Aires del boom económico de finales de los noventa. En *Cosa de negros* el lector asiste a una fiesta extendida sobre la nueva idiosincrasia negra y su irrupción en esos sectores citadinos de la marginalidad bonaerense.

Creo que la parodia momentánea de Obaca funciona como una especie de paradigma que espolea la introspección sobre esas categorías gnoseológicas que se determinan en el campo intelectual como “argentinidad” y “afroargentinidad”, puesto que durante los últimos veinte años se han venido incorporando posiciones y puntos de vista que entrecruzan ambas categorías desde una perspectiva que pretende recuperar el legado más universal de la nación. Por una parte, el curso de los análisis culturales e historiográficos que investigan ese fenómeno social que se conoce como *argentinidad* ha sido en extremo estimulante. Ricardo Rojas (1882-1957) es el primer intelectual que elabora un análisis sobre esta categoría en su *La argentinidad. Ensayo histórico sobre nuestra conciencia nacional en la gesta de la emancipación: 1810-1816* (1916) otorgándole un tono nacionalista e histórico al sentido de esta noción. Otros estudiosos han explorado la profundidad del significado teórico de esta categoría en particular, Walter Bruno Berg (1943) considera la *argentinidad* como un proceso que se nutre de aspectos coloquiales y vernáculos del lenguaje y asimismo de la posterior representación

literaria del lenguaje en los momentos históricos y culturales que ordenan la manera de pensar y manifestar lo característico de la nación (21-22). Por otra parte, es preciso destacar que muchos críticos, como Joaquín Díaz de Vivar (1947) y Aquiles D. Ygobone (1953), han asociado el concepto de *argentinidad* con la trayectoria y la toma del poder de los políticos en el país. Si bien este es un tema complejo, en la contemporaneidad se le brinda la atención necesaria con el objetivo de indagar y acrecentar su investigación y análisis.

Actualmente en las ciencias sociales se ha experimentado un apogeo sobre el avance de temas de índole cultural. Como afirma Analía Gerbaudo, después de la dictadura aparecieron, “[m]ovimientos de apropiación y de reinención teórica y crítica que explican el *estallido* teórico y literario que se observa en las instituciones en las que enseñaron sus participantes una vez restablecida la democracia” (1663) [*Énfasis mío*]. Ese *estallido*, promovió la producción de narrativas en el campo intelectual y en el de la creación literaria que explican el concepto de la identidad nacional, el duelo por los desaparecidos, la violencia castrense en el llamado *Proceso*, así como otros temas que atañen lo desatendido. El cambio ha sido provechoso, ya que esa propia transformación hacia la democracia ha instigado una modificación concienzuda por la búsqueda de lo culturalmente abandonado. Uno de los procesos de esa transformación es lo que Antonio Camou explica como el trazo de un objetivo general que resulta en la implementación de nuevas políticas sociales que defienden la autonomía de los críticos e intelectuales en el país. La indiscutible trascendencia de esos nuevos caminos de investigación social radica en una transformación crítica influenciada por la llegada de la democracia. Con la democracia el campo intelectual se expande y por ende las metodologías adquieren una

dimensión ilimitada. Los análisis sobre la cultura nacional argentina se separan del determinismo que les estaba impuesto con la dictadura. El propio Camou lo define como una,

[r]econsideración de la visión *analítica* respecto de la democracia y el cambio político, en particular desplazando la mirada desde los condicionamientos, o los determinismos, estructurales (ya sean económicos, sociales o culturales) hacia un enfoque centrado en la autonomía relativa de las decisiones de los actores, en la productividad de conflicto para generar relaciones sociales, y en el papel de las instituciones para moldear conductas. (24) [*Énfasis del autor*]

En realidad, esa autonomía que explica Camou ha servido para el estímulo del análisis y la incorporación de una nueva visión de la realidad nacional. Creo que Argentina es una de las naciones de Latinoamérica que más trata de explicarse a sí misma, una de las que más persevera en su autoanálisis. Existen ejemplos evidentes como los de Sarmiento y Rossi, o ya como Jorge Luis Borges (1890-1986) y Ernesto Sábato (1911-2011) y sus aproximaciones sobre el tango. Autores como Borges y Sábato examinan el tango como una aglutinación de culturas e influencias foráneas que va formando la esencia cultural de este género musical argentino. Estos dos escritores además distinguen la influencia de lo afroargentino en esta manifestación musical como propiedad irrevocable en su composición. De igual forma Borges, quien en ese ensayo seminal “El escritor argentino y la tradición” (1951), reflexiona sobre la *argentinidad* en la literatura, destaca la universalidad de temas y enfoques en el acto de la creación literaria como algo esencial para el carácter cultural de la nación rioplatense. Existen también enfoques de índole filosófica sobre la noción de argentinidad como los estudios que presentan José Ingenieros (1825–1877), Alejandro Korn (1860-1936) y en la actualidad las investigaciones de Beatriz Sarlo (Buenos Aires, 1942) que centran sus



exámenes en un entendimiento sobre lo nacional y, aunque no examinan el legado cultural afroargentino, contribuyen a la interpretación y reflexión sobre el desarrollo cultural y el análisis de las ideas en el país. Pienso además, que por esa misma perseverancia crítica Argentina es también una nación que se escribe y se representa a sí misma en su literatura transfigurándose, reciclándose. El final de la dictadura militar fue fructífero desde un punto de vista intelectual porque numerosos estudios interdisciplinarios se dieron a la tarea de recuperar el patrimonio y la particularidad de tradiciones desestimadas, reconocer la experiencia ante el dolor y el trauma, e incluso examinar fuentes significativas de la cultura anteriormente descartadas. Esa transformación trajo también como consecuencia que los críticos se acercaran a temas que en la etapa castrense se desecharan por no avenirse a las políticas de estado del momento. Nelly Filippa explica esta situación cultural cuando escribe,

Los años posteriores, de transición a la democracia, permitieron la apertura de espacios públicos de discusión que también impactaron positivamente en la vida académica. [...] También, institucionalmente se abrieron posibilidades para encarar investigaciones en todas las áreas pero especialmente se vieron favorecidas las de las Ciencias Sociales, cuyos desarrollos son más susceptibles al registro de los cambios en las políticas gubernamentales. (13-14)

La recuperación del campo intelectual en Argentina ha sido paulatina, alcanzando una fuerza que ha abarcado múltiples facetas investigativas en las que numerosas fuentes culturales se han beneficiado de este progreso. Como Filippa expresa, después de la transición, la apertura de pensamiento y la libertad de expresión que se ha recuperado en el plano de las ciencias sociales han diversificado el acercamiento crítico a otras presencias en la cultura nacional. Desde la fundación de la república, pensadores como Sarmiento y Alberdi pensaban en la patria como el espacio ideal para el predominio

cultural de lo europeo; por ende, otras facetas populares y autóctonas, otras raíces indudables de la identidad nacional se desestimaron en ese mismo proceso. Más adelante, con ese desinterés y aquejados por lo castrense del *Proceso*, los años de la dictadura trajeron consigo el silencio propio que impone este tipo de gobierno. Una de esas fuentes de la cultura nacional que sufrió por igual la dejación histórica de gobiernos e instituciones de poder es la herencia cultural afrodescendiente en la nación.

Aline Helg apunta que en el período entre 1880 y 1930 llegó a la Argentina una población europea de 3.225.000 personas para ocupar la capital federal de Buenos Aires—ya para entonces el 43% eran italianos y el 34% españoles. Asimismo, Helg agrega que dicha cantidad de inmigrantes europeos se estableció como una fuerza social que con el tiempo fue desplazando a la población negra de la capital—“en 1830 los negros eran el 25% de los habitantes de Buenos Aires” (43). Con frecuencia se piensa que en cincuenta años la población afroargentina sufrió una disminución social producida por muchas causas, entre las cuales se encontraban: el aislamiento frecuente, las enfermedades, las guerras y el mestizaje como resultado de la convivencia entre los diversos grupos. Las estadísticas de Helg muestran la intensa movilidad de clases y estratos sociales que ocurrió en Argentina hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX. Asimismo, Sylvain Poosson sugiere que no sólo existían mecanismos sociales, culturales y políticos que ocultaban la presencia afrodescendiente en el país, sino que incluso también de índole particular. El investigador apunta que, en los primeros años de la república, los trabajadores del censo nacional omitían la cantidad exacta de habitantes negros en las diferentes localidades y provincias de la nación al declinar ir a los barrios y poblados donde ellos vivían. Poosson agrega que a comienzos del siglo XX, “se

contabilizan 454 negros según el censo de 1895, la sospecha confirma que los oficiales a cargo no se preocuparon por la exactitud de los datos. “[e]l censo muestra una voluntad política de ocultar la presencia de los negros...” (Poosson, 25) Es un hecho incontestable que en sus comienzos republicanos Argentina manifestó una política inmigratoria que proponía amparar al recién llegado europeo concibiéndolo como el modelo de una “civilización” que se enfrentaba a una “barbarie” dispersa por las pampas y presente entre sus habitantes periféricos, dicha política además fungió como epicentro del progreso político y constitucional de la nación. No es nada extraño mirar el proceso fundacional de Argentina e inmediatamente advertir esta dicotomía, no sólo en su devenir histórico y político, sino en eso que Foucault propone como esferas de poder intelectual.

Mucho más recientemente y aunándose también a este entusiasmo investigativo, irrumpe ahora el análisis de esa expresión cultural que críticos sociales y defensores definen como “afroargentinidad”. Aunque de manera tardía, se piensa en la recuperación nacional de la cultura afrodescendiente; un proceso reflexivo y reivindicativo que ha influenciado el contexto analítico socio-académico. Sin embargo, habría que profundizar en esa definición sobre lo qué es la “afroargentinidad”. Los críticos que analizan este fenómeno lo definen como la presencia y manifestación de una cultura distintiva de origen afrodescendiente en Argentina. Existen, en el campo literario, tres estudios que se acercan a definir este aspecto de la cultura rioplatense, el primero es *Afro-Argentine Discourse Another Dimension of the Black Diaspora* (1996) de Marvin A. Lewis. Aunque escrito y publicado en inglés, aún sin traducir al español, este libro es substancial porque es el primero que se acerca de manera crítica al tema de la representación histórica del afrodescendiente en la literatura argentina. Este investigador examina la obra

poética de escritores negros como Mendizábal y Thompson, concentrando su análisis en estudiar el impacto de influencias como el romanticismo y temas como la negritud y el criollismo concernientes al desempeño estético de estos intelectuales y artistas en la nación. Además, Lewis elabora un concepto de negritud que obvia citar a sus creadores: Léopold Senghor (1906-2001), Léon Damas (1912-1978) y Aimé Césaire (1913-2008) y que además lo establece como resultado de una diáspora forzada por la trata esclavista y de la posterior inserción de los afrodescendientes en la cotidianeidad nacional (Lewis, 7-8). El segundo texto que se enfoca en la cuestión de la influencia negra en la cultura argentina es *Identidades secretas: la negritud argentina* (2003) de Alejandro Solomianski, quien observa que la afroargentinidad pertenece en sí misma a la manifestación de una presencia identitaria en el pensamiento intelectual de Argentina, un puntal más para tener en cuenta en la conformación y el devenir de las tradiciones, la historia y la cultura del país (Solomianski, 25-27). Por otra parte, el estudio de Solomianski observa que la negritud en Argentina es en sí una esencia explícita producto del devenir cultural de los afrodescendientes en el país y, según él, más que una presencia política o filosófica, es una manifestación artística que por sí sola ocupa un espacio significativo en la conformación social de la idiosincrasia nacional. Por último, el tercer texto que examina esta cuestión en el devenir literario de la nación rioplatense es *La historia silenciada. Los afroargentinos protagonistas de un drama social* (2007) de Sylvain Poosson en la que el crítico analiza la representación histórica del negro en la literatura escrita por escritores blancos en Argentina. Al analizar obras como “El matadero” de Esteban Echevarría (1805–1851), Poosson apunta que el mismo trato desdenoso que recibieron los afroargentinos poco después de establecerse la fundación de

la nación, también lo representan como parte de un pensamiento propio aquellos autores como Echevarría o Sarmiento en sus narrativas. El enfoque de Poosson formula que los intelectuales argentinos de la época no consideraron pensar en el tema social de la igualdad y por ende contribuyeron a idear al afrodescendiente como un ser desfasado en la colectividad nacional.

En cuanto a mi propuesta teórica, considero que la “afroargentinidad” es todo eso y más. Es también una propuesta ética presente en el discurso literario de poetas como Mendizábal y Thompson, en los versos publicados del payador Ezeiza y más contemporánea en narradores como Cucurto. El sentido de la negritud en Argentina es una dialéctica compleja que conversa con los poderes políticos operantes durante intervalos de la historia sociocultural del país. Dicha propuesta posee el don de trascender cualquier otro enfoque estético en la poesía y la narrativa, ya que mediante su representación poética y literaria, exterioriza cuestiones morales sobre la colectividad argentina y expresa la reevaluación de las tradiciones y el patrimonio cultural de los ciudadanos afroargentinos en ese ideario que se interpreta como identidad nacional.

Lo que era antes una particularidad desestimada en la historia sociopolítica de la nación, por motivo del abandono social en la etapa fundacional del país o ya por la dictadura en años más recientes, es ahora tema de revisión para investigadores nacionales y foráneos, como Solomianski, Lewis y Poosson, quienes indagan qué etapas y cuáles actores son ahora imprescindibles en la cultura de origen afrodescendiente en el país. Ahora se reconoce una historia afroargentina en el país, primero olvidada y actualmente en proceso de redimirse. No obstante, aún con los pocos aportes teóricos que existen—véanse Cirio, Geler, Lewis y Solomianski—son de extrema importancia, porque han

reivindicado la labor artística, periodística, antropológica, cultural y literaria de los ciudadanos afroargentinos. Si este nuevo itinerario analítico es reciente, no así su historia, ni su trascendencia en la conformación literaria de la nación; los afrodescendientes han vivido siempre en esa Argentina que siempre hemos distinguido—permaneciendo ocultos por razones de toda índole.

Mi análisis propone una aproximación teórica diferente, ya que me concentro en demostrar el sentido ético que existe en la poesía y la narrativa de los autores que aquí examino. Por ejemplo, las propuestas críticas de Lewis y Solomianski, al examinar a los autores afrodescendientes de mediados del siglo XIX, aluden a una noción de la negritud argentina sin pensar en las proyecciones éticas y *estéticas* de esta noción en la propia escritura de sus creadores y su proximidad de sentidos entre los poetas afroargentinos. Si es incuestionable que el concepto de negritud que establecen Senghor, Damas y Césaire no tiene conexión temporal o geográfica con las obras de Mendizábal, Thompson y Ezeiza, sí puede adjudicárseles, tanto a los dos poetas como al payador, una propuesta estética que establece ideas similares de emancipación y autoridad cultural a la de los pensadores francófonos. Por otra parte, esa misma crítica literaria más contemporánea—Poosson y Solomianski son los ejemplos más claros—no se ha acercado a un autor emblemático de la posmodernidad argentina que toca el tema como Cucurto, que proyecta una literatura excesiva de “el negro” invadiendo ese Buenos Aires del “boom” económico de finales de los años noventa.

Entiendo que se especula sobre el concepto de afroargentinidad como el fenómeno de una historia, asociándose a la situación de un grupo social determinado, sin tomar en consideración el sentido ético presente en la producción literaria de los poetas

afroargentinos del XIX, ni en el propio Cucurto. Definitivamente, existe una relación entre lo ético y lo estético en la creación literaria de creadores como Mendizábal, Thompson y Ezeiza y narradores como Cucurto. Dicha relación revela la conciencia de su propia existencia como algo más que una presencia social, más que un detalle etnológico, allende a lo exóticamente redescubierto. Considero que la literatura de los escritores afroargentinos y, además en el caso de Cucurto, quien transforma la esencia de la afroargentinidad, evidencia una dialéctica compleja que conversa con los poderes socio-políticos y nos acerca además a esa experiencia invaluable de una cultura auténtica que persiste en la continuación histórica de su propio legado estético. Si en el XIX, existían próceres como Sarmiento y Alberdi, que ideaban al país influenciado por lo europeo, poetas de la dimensión de Mendizábal y Thompson se encargaron de establecer un intercambio con la elaboración de su poesía y, en el payador Ezeiza, de reflejar la cultura afrodescendiente en sus composiciones, marcando pautas que distinguían la cultura afroargentina en la nación. En ese proceso dialéctico espontáneo y en la continuidad de esa esencia identitaria, yace uno de los valores de la herencia de los ciudadanos afrodescendientes en Argentina. Asimismo, es igualmente notable que críticos como Lewis y Solomianski discurren sobre la cultura afroargentina sin mencionar el origen conceptual de negritud, ni a los propios creadores de este concepto—aún cuando se exponga esta teoría filosófica en el transcurso de las propias investigaciones que examinan el tema.

La negritud como corriente cultural y filosófica que examina la existencia del afrodescendiente en Argentina proviene de ese análisis que hacen Lewis y Solomianski sobre el aporte literario de este grupo social en el país. Por muchas razones, este no es un

fenómeno palpable como por ejemplo en el Caribe o en África. Ya que en el caso de estos dos focos geográficos se manifiesta con la influencia indiscutible de intelectuales como Nicolás Guillén, Luis Palés Matos, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Léon Damas, y Leopold Senghor, no aparece en la nación rioplatense como el recurso inmediato de un pensamiento crítico y artístico organizado. En el Caribe y África este fenómeno surge como una contestación intelectual y política que valora la presencia afrodescendiente en un mundo occidental totalitario. Más que una filosofía, la negritud en Argentina se destaca por la agencia cultural afrodescendiente en el país y su posterior expansión ética en la narrativa y la poesía. Por esta razón, mi análisis agrupa aquí a Thompson, Mendizábal y Ezeiza en el siglo XIX y comparativamente el ejemplo narrativo de Cucurto, quien escribe definiéndose como un autor posmoderno que exagera a “el negro” en sí mismo y en su literatura. Debo aclarar que, aunque existen otras obras contemporáneas como las de Marrero y Moya, pienso que la narrativa cucurtiana desborda todo margen imaginable cuando representa la circunstancia actual del afrodescendiente en la Argentina a finales del siglo XX. Más que una novela histórica sobre el pasado colonial, me interesa la visión de esa mezcolanza paródica del autor de *Cosa de negros*. Este salto comparativo me permite aproximar dos posiciones literarias relacionadas con esa noción crítica de negritud en Argentina, considerando la repercusión ético-estética de sus literaturas, sus metáforas, sus representaciones.

Es así que observo que en la poesía de Mendizábal y Thompson la incidencia estética de negritud comprende una presencia discursiva ética que se manifiesta para expresar su identidad y dialogar con el poder sociopolítico en la época fundacional de la nación. En Mendizábal y Thompson, la negritud se manifiesta desde el sentido ético que



aparece en los versos de ambos poetas, ya que establecen una representación clara de la condición del afrodescendiente en Argentina. Mendizábal y Thompson usan la autoridad de su lenguaje poético para establecer un pensamiento independiente que define su legado y su compromiso con la historia cultural del país. Por otra parte, Ezeiza con su payada, mezcla la influencia musical africana en la cultura argentina y, con la letra de sus canciones proyecta una visión comprometida con problemáticas sociales y con las capas marginales de la periferia en el país. Ezeiza transmite con su payada una crónica cotidiana de la vida de aquellos que pertenecen a las capas sociales más bajas de la sociedad. El payador es la expresión máxima de lo popular en la época y Ezeiza reúne la virtud de la payada con su visión popular representada en sus versos.

En el caso de Cucurto la presencia del negro se torna ironía novelada. La obra de este autor es una caricatura desenfadada en la que los negros toman la ciudad para transformar la idea de un Buenos Aires blanqueado por una historia europeizante. Cucurto es un escritor que provoca con su escritura, que juega con la idea de incomodar a quienes consideren que su país posee la particularidad única del refinamiento cultural que arribó con los inmigrantes europeos. Enfoco mi análisis en dos manifestaciones literarias que evidentemente son opuestas en cuanto a su temporalidad, pero que manifiestan la conciencia ética de dialogar con los discursos de poder, cada una en su propio período, cada una con su representación. En el caso de la poesía de Mendizábal y Thomson, su discurso poético se concentra en incorporar una conciencia social sobre lo afroargentino en la nueva república. Asimismo, los versos de Ezeiza reflejan una perspectiva auténtica de la cotidianidad de las periferias. Por último, con su narrativa Cucurto juega a inquietar y a burlarse con una contemporaneidad que no es tan ficticia como la mayoría piensa,

amén de invertir los mecanismos de poder con su escritura *atolondrada*—como él mismo la define. Planteo que son estas literaturas discordantes por pertenecer a distintas etapas históricas y presentar propuestas estéticas y modos de representación diferentes, pero que en definitiva tocan un área sensible de la cultura argentina. Dos manifestaciones de la literatura sobre la presencia de la cultura negra, dos estéticas que interdependientemente proveen un acercamiento ético al discurso sociocultural en la nación rioplatense.

## **II. Historia negada: generalidades sobre el afroargentino en su itinerario social**

Para entender mejor la situación histórica que ha contenido la existencia del negro y su debate en la cultura nacional, debe empezarse por esa cierta generalidad de criterios apócrifos que caracterizan al negro en el ámbito político-social de la nación rioplatense. Comenta Miriam Gomes, vicepresidenta de la asociación de caboverdianos en Argentina, en una entrevista que le confirió a *BBC Mundo*, una anécdota muy significativa sobre la condición sociopolítica del negro en el país. Explica Gomes que al aceptar Carlos Menem el doctorado *Honoris Causa* en leyes conferido por la Universidad de Loyola en Chicago (1996), y siendo aún presidente de Argentina, el mandatario respondió a la pregunta sobre la existencia de la población negra en el país: “no, ese problema lo tiene Brasil” (Gabino). En ese recuento que hace Gomes, la respuesta de Menem manifiesta un doble dilema moral: 1) la negación del negro como un ciudadano más en la nación y 2) la enunciación de que es un problema. Cito aquí el episodio de Menem como evento particular porque permite abordar esa perspectiva común que existe, tanto para el nativo como para el extranjero, de pensar que la Argentina es el país más europeo de Latinoamérica y por ende el más blanco. No es nada extraño escuchar sobre la

conformación de la “argentinidad” como resultado de la llegada de diversos inmigrantes europeos que se instalaron en ese territorio de América del Sur para poblarlo y explotarlo. Es común que se mencionen dos mayorías de inmigrantes significativas: una española y otra italiana, las cuales han intervenido en el tejido social de la nación y han contribuido asimismo a su cultura. De igual manera, como expresa la investigadora Lucía Gálvez en su *Historias de inmigración* (2012), a lo largo del tiempo se han incorporado minorías de sirios, croatas, alemanes, polacos, libaneses y rusos que siguiendo esa idea de prosperidad y desarrollo social, llegaron al puerto de Buenos Aires como embajadores de una civilización necesaria para el supuesto progreso del país. Por estas razones, se ha escrito una historia que distingue a la Argentina como una nación con una exigua tradición afrodescendiente como ya apunta Solomianski en su estudio. La llegada de los africanos al país fue forzada por la trata negrera, no como parte de la inmigración colonial o las más tardías como consecuencia de las guerras mundiales del pasado siglo. Existen datos sobre el arribo y la posterior permanencia de un pequeño número de negros en Argentina—primero como esclavos y luego como inmigrantes—y es acaso esta la razón más poderosa que recusa el aporte negro en la cultura nacional. Esto además trae como consecuencia que se maneje trivialmente el número de afrodescendientes en el país y que también se examine como una presencia; sin embargo ¿es sólo el negro un elemento mínimo en la identidad nacional?

Las aproximaciones teóricas que abordan la contribución afroargentina a la cultura de la nación se enfocan en el origen expreso y la continuidad de esa presencia, evadiendo temas e ideas que definen y amplifican su legado. Más que debatir particularidades, Lewis, Poosson y Solomianski se enfocan en una generalidad teórica

como lo es el concepto de negritud, que, aunque presenten un buen aporte analítico, reduce a su vez otras categorizaciones importantes. Lo anterior me permite recalcar que estudiosos como Lewis, Poosson y Solomianski no se han inclinado a examinar la propia contribución estética de los escritores negros en las artes literarias de la nación. El análisis de estos académicos que menciono arriba se concentra en la generalidad del concepto de negritud y no en el sentido estético que concentra dicho concepto y su manifestación en la poesía afroargentina del siglo XIX. Pienso además, como mencioné, que las investigaciones que se han hecho obvian categorías de mayor fundamento teórico cuando analizan la influencia de los escritores afrodescendientes en la historia literaria del país. Un ejemplo claro de esto es el texto de Poosson, que examina la representación del afroargentino en la literatura escrita por autores blancos, pero no acepta comparar la propia visión de los creadores afrodescendientes como contrapartida a ese fenómeno que él analiza. Asimismo, las investigaciones que hacen Lewis y Solomianski sobre la poesía de los poetas afroargentinos del siglo XIX presentan argumentos problemáticos, parte del error consiste en presentar criterios rígidos sobre la profundidad literaria afrodescendiente en la historia cultural de la nación y de asociar además una noción limitada sobre el concepto de negritud como esencia particular del arte poética de los escritores negros en el país sin profundizar en su manifestación estética. Por una parte, subestimando la valiosa connotación filosófica que le designan los propios creadores de este concepto: Senghor, Damas y Césaire, y por otra, obviando el profundo contenido ético que posee la obra de los poetas afrodescendientes en esta época fundacional en la nación rioplatense.

En su estudio, Lewis asocia la noción de negritud con una pertenencia nostálgica al continente africano, identificando esa añoranza sublimada con la poesía de los poetas

afroargentinos. Por otra parte, Solomianski menciona que esta noción está culturalmente ajustada a una presencia progresiva en el desarrollo de la identidad nacional. Al presentar este tipo de enfoque analítico, pienso que ambos críticos trivializan la representación poética de poetas de la talla de Thompson y Mendizábal, relacionándola con un fenómeno social inconcluso y que aún pone a un lado el debate pendiente sobre la intelectualidad de origen negro en el país. Por ejemplo, Lewis asocia de manera comparativa la negritud con la reflexión de sentimientos diaspóricos en la obra de Mendizábal, reduciendo así su sentido a una poesía nostálgica y un tanto frívola que sólo alaba lo telúrico del continente africano. Además, según el crítico, esta representación que hace Mendizábal fracasa por la inocencia simbólica que él mismo le asigna a su visión poética de África. Planteo que antes de pensar en la negritud como el resultado concreto de una diáspora, habría que esclarecer primero la condición cultural del afrodescendiente en la nación rioplatense, tocante a esa apreciación que le reconcilia como ciudadano indispensable para el progreso del país. Aunque se le ha considerado artífice de la creación del tango y la milonga, protagonista de batallas, fanfarrón conflictivo de pulperías; aún cuando perdure en la historia y en la literatura como sujeto tácito, considero que el afroargentino no ha sido plenamente reconocido como otro creador más de la literatura nacional y su progreso. Son numerosos los ejemplos, tanto históricos como también así los representados en la literatura del país, que patentizan la situación de los afrodescendientes aún cuando estos hayan hecho un aporte cultural al progreso nacional. Incluso, si algunos especularan que dicho aporte y sus resultados fueron mínimos, se estaría entonces contradiciendo el legado de una cultura que permeó la sociedad argentina en facetas y manifestaciones. En cuanto a esto que defino como

facetas pienso que debe pensarse la presencia estética, crítica, política, social etc. como una expansión espontánea de criterios que definen el esfuerzo de los afrodescendientes, sobresaliendo en manifestaciones como la poesía, la payada, el ensayo, la impresión de diarios y la composición musical.

Hay que destacar que en el tercer cuarto del siglo XIX existió en Buenos Aires un importante apogeo cultural instituido por los propios afroargentinos, sobresaliendo éstos por su notable producción artística y reclamando su espacio ante la producción intelectual de aquellos que controlaban el poder político. En esa época los ciudadanos afrodescendientes se mantenían muy activos, batallando abiertamente por un reconocimiento que estableciera y definiera su espacio de identidad en la nación. No obstante, existía un evidente freno social que restringía esa noción propia de identidad, aún cuando éste se desarrollara en todo un universo poético, periodístico e intelectual. Con referencia a esto, Norberto Pablo Cirio apunta que existía un dilema en el que los afroargentinos se veían involucrados al afrontar presiones indiscutibles en una sociedad que les otorgaba derechos por ley, pero que en el plano humano y cultural los desestimaba. Existía en esta circunstancia una indiscutible contradicción que confinaba al afrodescendiente a un estatus de ciudadano desplazado, al precisamente concedérsele derechos legales sin atención ni representación. El investigador escribe,

[l]os afroporteños se encontraban en una encrucijada identitaria: por un lado, gozaban de las mismas libertades cívicas que los blancos, como el derecho a voto en los hombres, pero buscaban cicatrizar las heridas de la época de Rosas con un manto de olvido; por otro lado, la búsqueda de la educación, ilustración, trabajo e igualdad entre blancos y negros, y entre la mujer negra y el hombre negro era una meta anhelada pero, de hecho, en carrera a los mismos no pudieron partir del mismo lugar que los blancos. (Cirio, 67)

Esta reflexión reivindica la presencia específica que tuvieron las imprentas de propietarios afrodescendientes y el número de asociaciones a las que ellos pertenecían en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX. Lo que Cirio califica como “encrucijada identitaria” se transforma de manera paulatina en una expresión ética muy común que los intelectuales afroargentinos desarrollan para contrarrestar aquellos elementos del poder en la sociedad de la época. Una revelación que exterioriza la evolución de una cultura definida por la escritura y su publicación, la composición musical y su puesta en escena, la organización en cofradías y la congregación de los afrodescendientes en éstas. Si bien, como apunta Cirio, la carrera entre blancos y negros no estaba equiparada, existía una labor de poetas, intelectuales, filántropos y músicos afroargentinos que exponía la agencia cultural de la población negra bonaerense. Por un lado, los afrodescendientes estaban organizados y se consideraban partícipes de la fundación de un país que comenzaba a idearse, y su incorporación a dicho proceso era genuina en cuanto a su conocimiento propio de la situación segregacionista que enfrentaban. Existían límites de poder que vedaban el progreso social del afroargentino, pero aún así ellos emplazaban su cultura como paradigma de la nueva condición social de su nación. Esta circunstancia se explica con exactitud examinando el análisis que Michel Foucault expone cuando escribe sobre los focos de resistencia que existen en el propio dominio de las relaciones de poder,

[a] plurality of resistances, each of them a special case: resistances that are possible, necessary, improbable; others that are spontaneous, savage, solitary, concerted, rampant, or violent; still others that are quick to compromise, interested, or sacrificial; by definition, they can only exist in the strategic field of power relations. (96)

La aproximación teórica de Foucault explora esa confluencia espontánea de facciones que se pronuncia ante el poder desde una posición ética diferenciada. El

filósofo explica que dicha postura logra un efecto transgresor al oponerse al poder como forma de control social. En este caso, esa relación ética que transmiten las publicaciones de los afroargentinos surge para recuperar y ordenar un espacio vital que no desestabiliza al propio poder pero lo desenmascara. Así también lo explica Geler cuando apunta que los afroporteños no permanecían callados ante la discriminación a la que eran a menudo sometidos tanto por la sociedad como por el estado (210-211). Si bien existía una presión social y política que suprimía la cultura negra, los afrodescendientes organizaban y presentaban un discurso que ponía en evidencia y denunciaba dicha práctica.

Aunque el objetivo de los intelectuales afroargentinos no era la insurrección civil, su agencia manifiesta una idea sediciosa en sí misma, porque transgrede y se opone a esas fuerzas de la autoridad política en la naciente república. Desde esa misma espontaneidad crítica, los afrodescendientes argentinos buscaron un espacio que los situaba en la fundación propia de la identidad cultural de la nación. Si bien no existía una igualdad de derechos entre negros y blancos, los primeros no habían desaparecido del país—como muchos incluso pensaban entonces—sino que además se mantenían involucrados en el progreso general del país, destacándose así en numerosas facetas de la cultura y la sociedad.

En las últimas décadas del siglo XIX, Buenos Aires, siendo el foco de la población afrodescendiente, experimentó el auge de alrededor de veinticinco periódicos, exclusivamente publicados y gestionados por sus ciudadanos negros. La presencia de estos diarios era significativa porque, como Cirio apunta, en ellos se discutían temas trascendentales de política nacional e internacional, además de publicarse todo tipo de anuncios y comentarios. Es también en estos periódicos donde se difunde la mayor parte



de la poesía, la literatura y la música escrita por estos intelectuales y artistas. Sin embargo, ya existía desde entonces una política destinada a la negación y desaparición del negro argentino. Cirio acentúa que “el énfasis de la narrativa dominante en negar o, al menos minimizar su relevancia sociocultural se contrapone con las actividades de las al menos ciento diez entidades de diversa índole [...] así como la publicación de una veintena de periódicos negros...” (21) Aun cuando los mecanismos de poder de la modernidad obviaban la cultura del afrodescendiente argentino, existía una agencia cultural afroporteña que emplazaba su presencia desde la perspectiva ética de representar la idiosincrasia del negro en el ámbito sociocultural y político del país. El concepto de historia material de la cultura, definido por Margaret Burland, David LaGuardia, y Andrea Tarnowski me permite profundizar en esa idea sobre una ética para la continuidad histórica de la afroargentinidad, que se define por su perseverancia y su crónica constante. Es ahí en ese sentido ético que se manifiesta en la crónica, la poesía, la payada, la ficción y así como en otras manifestaciones que veo la traza de una identidad cultural que se cimienta por medio de la representación del lenguaje y el ejercicio de un discurso único que busca conversar con el poder político en Argentina. Los críticos apuntan:

We engage with materiality directly when analyzing the layout of a book, the forms in a portrait; we can also examine it at one remove, asking how artifacts such as poems and paintings themselves comment on the material when they direct attention to objects. In cases where it is the *idea* of materiality that comes under scrutiny, more than any real or represented thing of shape and weight, our distance from the object is that much greater, but materiality's meaning expands to feed, or even generate, a system. Significance then derives not from one material instance, but rather from the collectivity of material possibilities. By these various means and always by way of the material, the past makes its way into the present. (1) [*Énfasis de los autores*]

Considero que esa presencia afroporteña de afirmar el tema negro en la colectividad nacional, en las condiciones en que los afroargentinos narran su cotidianidad, posee un fundamento ético para la cultura material de la nación, ya que la poesía, la literatura y el periodismo de estos intelectuales representan un legado propio que con el tiempo se convierte en expresión irrefutable de una memoria colectiva representada. Quien accede a su lectura, advierte la intimidad que manifiesta esa agencia afroargentina aunada al progreso cultural de la nación. Hubo un proceso dialéctico en el que los intelectuales afroargentinos negociaban un espacio para divulgar su cultura, su pensamiento crítico, su identidad. Cabe mencionar que además de los hasta ahora ya mencionados, intelectuales como el connotado músico afroporteño Zenón Rolón (1856 – 1902) también publican en esta época reflexiones sobre la condición afroargentina. En los periódicos *La Broma* y *La Juventud*, el propio Rolón escribe sus reflexiones en una entrega que nombra “Dos palabras a mis hermanos de raza” (1877) en la cual reflexiona sobre temas como la esclavitud, el negro en la sociedad y el futuro de la cultura afrodescendiente como así explican Cirio y Geler. En este caso, con relación a la entrega de Zenón Rolón, la antropóloga e historiadora explica que el aporte social de los periódicos afroporteños fue el origen natural de la búsqueda de una posición de poder en el entorno cultural de una nación en la que las autoridades políticas desvinculaban al afrodescendiente de los procesos fundacionales de la nación (Geler, 28-29). Los periódicos no sólo divulgaban, sino que eran medio de instrucción cultural para la comunidad. Esa misma posición de poder buscaba también la apertura de vías de comunicación con el poder político imperante, Geler apunta que,

La comunidad afroporteña sostenía una esfera pública que le era propia y era a través de esos canales de discusión subalternos donde sucedía buena

parte de su identificación grupal. Pero esta esfera pública subalterna afroporteña seguía los cánones de sociabilidad de la esfera pública burguesa, permitiendo un hipotético “diálogo”. (Geler, 32)

Se advierte que había ciertas normas de conducta social características del poder burgués y que los afroporteños seguían con la finalidad de perpetuar una voz ya establecida y reconocida en la sociedad. La lectura que hago aquí del análisis de Geler, permite demostrar la presencia de la agencia ética que existe en la particular labor periodística de los afroporteños para desarrollar mis tesis sobre la dimensión axiológica de ese proyecto de discusión afroargentino que concibe la emancipación cultural del afrodescendiente en el país. Por ejemplo, el folleto titulado “Dos palabras a mis hermanos de raza” de Rolón procuraba instruir la virtud ética de la autoestima en el afrodescendiente con el propósito de inculcar una facultad moral, alentando a la educación y la honorabilidad como principios del avance social. Rolón escribe, “Lo mismo que os estimo, quisiera veros con todo el lujo posible pero que fuese instruidos, que conocierais vuestros deberes y vuestros derechos, para no pertenecer a la servidumbre” (Rolón en Cirio, 2009, p. 136). Cabe destacar que Rolón exhorta al afroargentino a salir de lo que él consideraba un círculo vicioso que detenía el progreso cultural de la comunidad afrodescendiente en el país. La visión del músico e intelectual proyectaba que el afroargentino se instruyera en las artes, las humanidades y la educación como fundamentos para el avance social, cultural y político de éste. En particular, Rolón quería que el afrodescendiente dejara de sentirse subvalorado en sí mismo y que entendiera que el primer paso hacia el éxito en general era entender que pertenecer a la servidumbre no iba a consolidarlo, por muchas prebendas que consiguiera, a conseguir una posición en la sociedad civil de la nación. Rolón ataca la intolerancia del poder

gobernante y la burguesía desde la perspectiva de lograr un sentido de autoestima moral que encauce el progreso del negro con una autoconciencia personal que lo posicione y que además lo reivindique. Asimismo, en numerosos artículos periodísticos, en la poesía de Thompson y Mendizábal y en las composiciones de Ezeiza, la intelectualidad negra argentina da una respuesta a la intolerancia que experimenta por parte de presiones sociales y políticas. Siguiendo el planteamiento que presentan Burland, LaGuardia y Tarnowski sobre la cultura material de la historia, opino que la creatividad de los intelectuales y poetas afroargentinos nos acerca a un patrimonio material ostensible, no nos acerca a un objeto material en sí mismo, sino que provee su esencia y existencia como revelación histórica de su cultura y sus tradiciones. El texto y el discurso implícito de los autores e intelectuales afroargentinos son la expansión de un legado cultural que corresponde a esa infinidad de posibilidades materiales que permanecen para aportar una identidad histórica. Más que ir en contra del sistema y su política blanqueadora, la literatura afrodescendiente dialogaba anunciando una presencia activa, contribuyendo con su circulación a la propia formación de la identidad argentina en su sentido más universal. Reitero que si por una parte se escribía sobre una Argentina que debía abrir sus puertas a lo europeo, como en el caso de Alberdi y Sarmiento, los intelectuales afrodescendientes se enfrentaban, compartiendo el mismo período histórico que estos “próceres de la nación”, publicando y debatiendo sobre la existencia e importancia de su cultura. El poema y el artículo periodístico, como artefactos vitales de ese método material de narrar una historia propia, desde la perspectiva de la experiencia, manifiestan el carácter ético de la proyección intelectual de los ciudadanos negros de la nación rioplatense. Escribir y publicar se convierten en estrategias que transmiten una realidad, la

huella material de una colectividad, por la cual, a causa de su escritura, legitima su propia proyección universal. ¿Cuán blanca era la nación entonces en el siglo diecinueve? y ¿cuán negra en esta misma época?

Al concebir la constitución de la nación, Alberdi declara en sus *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852) que la nación estaba abierta a la influencia, inmigración e ideología común de las razas europeas como efecto continuo de la prosperidad social y la política del nuevo estado que se originaba: “Cada Europeo (sic) que viene a nuestras playas nos trae más civilización en sus hábitos que luego comunica a nuestros habitantes, que muchos libros de filosofía” (Alberdi, 67). Esa idea de repoblación establecía la práctica de una nueva colonización, autorizada por el gobierno de la nueva república; su falta de originalidad política incluía que la nación se entregara a los errores típicos de la segregación neocolonial. Para Alberdi la educación empezaba con la llegada del inmigrante europeo,

Haced pasar el *roto*, el *gaucho*, el *cholo*, unidad elemental de nuestras masas populares, por todas las transformaciones del mejor sistema de instrucción; en cien años no haréis de él un obrero inglés que trabaja, consume, vive digna y confortablemente. (68) [*Énfasis del autor*]

Es interesante ver cómo Alberdi propone en *Bases* una sección específica para incentivar la inmigración y cimentar el progreso de la nación, teniendo Argentina que ser socio-políticamente transformada por esa mediación necesaria de lo foráneo. La educación del “*cholo*”, “*gaucho*”, o “*roto*”, tenía que estar asegurada por la imposición del método y del personal extranjero europeo como elementos paradigmáticos de una cultura superior a la nativa. En su esencia, *Bases* era un documento que pretendía introducir las doctrinas del positivismo filosófico de Augusto Comte (1798-1857) e

Hipólito Taine (1828-1893); imaginando así “afrancesar” al país en su realidad social, pero separando al indio, al mestizo y al negro, diferenciándolos como ciudadanos de segunda clase, sin cultura ni patrimonio social.

Sarmiento opinaba de manera abierta que el indígena y el negro eran netamente inferiores en la escala social de la nación. Un ejemplo característico de esa intransigencia es el pronóstico que hace en *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883), de que los negros se extinguirían en la Argentina y pasarían a ser una atracción exótica para aquellos que viajaran a Brasil: “De Buenos Aires en veinte años más, será preciso ir al Brasil para verlos en toda la pureza de su raza” (Sarmiento, 62). Como un fenómeno que se repite en su historia, Argentina aún permanece como un país blanqueado y nunca negro, como la ideara Sarmiento, o como la sugiriera Menem en su charla de Loyola. No obstante, existen particularidades filosóficas que definen la esencia estética afroargentina de la época y su expansión ética que define la condición de una colectividad que expresa un discurso discordante al de los mecanismos de poder en el país.

El argumento que denota “civilización”—como noción epistémica apócrifa—en oposición a su contrastado epíteto de “barbarie”, ha influenciado y permeado la discursiva sociopolítica argentina desde su fundación como país. Al escribir, *Facundo o Civilización y Barbarie* (1845), Domingo Faustino Sarmiento propone ya en su título esa incompatibilidad conceptual entre lo intelectualmente novedoso que proviene de la metrópolis y lo iletradamente hostil que permanece en el campo o en las periferias. En el primer capítulo de su libro, Sarmiento apunta que la mezcla de los tres grupos habitantes del Buenos Aires del siglo XIX (el español, el negro y el indígena) presenta una estirpe displicente, sin motivación por el trabajo y además incapaz. Asimismo, este intelectual se

refiere a la introducción de la raza negra como una empresa de fatales resultados para el país (31-32). La diferenciación conceptual entre “civilización y barbarie” se convirtió en el precepto ideológico y discriminatorio que ordenaba socialmente a la nación argentina. Desde un principio, la separación entre un término y otro, creó una ideología de la separación entre los grupos sociales y sus habitantes. Una segregación ilógica que implantó con el tiempo un discurso que repercute en el devenir intelectual de nuestro continente cuando se examinan sus circunstancias sociales a través del lente dicotómico de esas dos categorías. Sobre esa lógica discursiva imprecisa, Carlos J. Alonso apunta que “podría visualizarse como una endíadis que paradójicamente desvirtúa la identidad propia de los conceptos que se propone coordinar” (258). Dicha afirmación es importante porque Alonso deduce que la diferencia entre categorías le concede a la noción de barbarie, y asimismo a todo lo que encarna y define, una desventaja lógicamente exagerada—una categoría que es ya de inicio conceptualmente anulada para favorecer a la otra. Dicha combinación de “civilización y barbarie” espoleó ese discurso que aún subsiste como tendencia legítima en cuanto a la circunstancia socio-política argentina y latinoamericana. Después de acuñada la frase por Sarmiento, su insuficiencia lógica perdura aún en el inconsciente de un país que todavía no reconcilia su historia con su cultura y política nacional. Por lo tanto, el negro quedó acaso como ejemplo incontestable de esa idea de “barbarie” y aún peor, sin espacios que ocupar en la cultura histórica de su propio país.

Si la anécdota de Menem que refiero es aún poco conocida, al menos no sucede así con las reflexiones políticas de estadistas como el mismo Sarmiento o Juan Bautista Alberdi, quienes depositaron sus esperanzas en el inmigrante extranjero como fuente de

mejoramiento y depuración social para el progreso de la naciente patria. Los “padres de la nación” argentina tenían un plan estricto de repoblación europea como el principal método que iba a distinguir al país como el más avanzado de Latinoamérica. Cabe recalcar que la inmigración negra es por supuesto una inmigración forzada por la esclavitud, ya que los únicos habitantes de la región al llegar los colonizadores españoles eran los indígenas. Sin embargo, aun cuando negros e indios eran discriminados, los primeros ocupaban un espacio en el cual ellos mismos se diferenciaban de los segundos. Así lo explica Geler cuando apunta que “[P]ara los afroporteños la barbarie estaba ligada con la población indígena y por eso era importante alejarse de la posibilidad de que esa barbarie fuera rastreada entre su gente” (65). Aunque los afroargentinos eran descendientes de esclavos que vinieron forzados por la trata negrera para suplir al indio en parte del trabajo doméstico y agrícola, se consideraban superiores al indio, quien había sido calificado de salvaje y relegado a vivir en la pampa. Geler también escribe que era un hecho frecuente que mayoritariamente los europeos se amancebaran con los afrodescendientes, pero no así con los indios, lo que hacía que los afroargentinos se creyeran superiores a éstos. O sea que esa conceptualización que enfrenta los términos de civilización y barbarie permea incluso el pensamiento de los afrodescendientes al aceptar éstos dicha ideología y establecer su propia separación de los habitantes nativos del territorio nacional. Una separación que aunque despectiva, estaba marcada por la doctrina del poder político en su momento histórico.



### III. Particularidades éticas sobre el sentido poético y crítico de la noción de *negritud* en el siglo XIX en Argentina

Mendizábal y Thompson escribían una poesía crítica para exponer la circunstancia existencial del afroargentino en el contexto nacional de la época. Ambos eran intelectuales de un activismo intenso que declaraban la prominencia de su cultura negra, en un país donde las posturas poscoloniales de la segregación mostraban una marcada apatía hacia este tipo de producción intelectual. La obra literaria de ambos ha permanecido casi desconocida hasta ahora, no obstante Mendizábal y Thompson fueron dos de los escritores más capaces de concebir una estética que representara el legado cultural de su existencia afrodescendiente, yuxtaponiéndose a esa política blanqueadora que existía en la nación. Aún a pesar de esto, reitero que la obra de ambos poetas no ha tenido una lectura apropiada, ni se le ha prestado tampoco la atención adecuada. En cuanto a esto, el ejemplo de más peso que existe es que las dos únicas críticas literarias que hay sobre la obra de estos poetas son la de Lewis y Solomianski; es un hecho incluso, que el segundo sitúe al primero como el iniciador de un estudio serio sobre la afroargentinidad y su literatura, comentando sobre autores y temáticas que él mismo como argentino desconocía (Solomianski, 61). Sin embargo, aunque reconozco el valioso aporte de estos dos investigadores, mi examen se aproxima a exponer analíticamente el sentido ético en la poesía de Thompson y Mendizábal, tema que ni Lewis ni Solomianski abordan.

Pienso que estos dos poetas elaboraron por medio de la literatura, la ensayística, la crítica e incluso la música (en el caso de Thompson), una praxis que presentaba el contexto general de una forma de cultura, de una estética que define la identidad

afroargentina en su momento histórico. La representación literaria de los poetas afrodescendientes del siglo XIX argentino posee la particularidad de establecer el origen estético del discurso ético que aflora en su obra. Si pensadores como Sarmiento y Alberdi concibieron la nación ejerciendo una política de depuración social, conforme a este proceso los intelectuales afrodescendientes proyectaron una producción cultural crítica que replanteaba la condición social de ellos como ciudadanos partícipes del progreso cultural de la nación. En principio, Thompson y Mendizábal desarrollaron no sólo una literatura comprometida con la condición social de los afroargentinos, sino que además manifestaron una labor poética que mostraba su propia cultura como afirmación de una realidad legítima y vigente; esa visión les confería el espacio de insubordinación necesario que declaraba una posición ética. Por ejemplo, Mendizábal escribe en su poema “Mi canto”,

En medio de mi pueblo estoy aislado  
 Porque donde mi cuna se mecíó,  
 Con ímpetu arrojada de su lado  
 Una raza de parias ha quedado  
 Y a aquesa raza pertenezco yo.

Y ni patria tenemos, que si existe  
 De su seno nos supo conscribir;  
 Las cargas sean para el hombre triste:  
 Y si un solo derecho nos asiste  
 Ha de ser el derecho de morir.

¡De morir solo por la patria y basta!  
 Que es un ente bastardo, irracional  
 Para un mulato de manchada casta,  
 Para un vil negro de distinta pasta  
 ¡Una cadena dadme y un nogal! (Mendizábal en Lewis, 48)

Los versos de Mendizábal en “Mi canto” reproducen el dilema moral de la sociedad argentina del siglo XIX. Al publicar su libro *Horas de Meditación* (1869), cuyo

prólogo está dedicado a Domingo Faustino Sarmiento, Mendizábal se distingue con una posición crítica que condena la situación del negro en la cultura occidental, “La poesía está destinada a levantar de su marasmo a una raza desvalida, condenada a la esclavitud, al servilismo, al envilecimiento moral y material” (Mendizábal en Solomianski, 204). El poeta muestra la naturaleza específica del problema social que enfrenta el negro, utilizando su autoridad poética para representar una circunstancia histórica. En las ideas que desarrolla en su introducción y en la escritura del poema “Mi canto”, Mendizábal reconoce la realidad que define el estado de las cosas en su país con relación al abandono social del negro y una postura moral oponiéndose a dicha práctica. Es también importante destacar que el poeta accede a reconocerse a sí mismo cuando escribe “En medio de mi pueblo estoy aislado”, para sugerir esa identificación que existe entre la voz poética y el protagonista de los versos. Mediante este recurso poético, la expresión hablada que aparece en esta estrofa favorece a que el lector asimile la experiencia de la opresión racial que describe Mendizábal. Asimismo, el poema constituye una escritura emancipadora que recupera la dignidad humana de quienes, aún siendo ciudadanos libres, permanecen relegados a la idea de una nación que no los reconoce. Mendizábal cuestiona la condición política en Argentina al examinar lo qué puede ser un país, ¿cómo se concibe la idea de la patria si excluye a una parte de sus ciudadanos? El poeta denuncia que el país no puede existir como entidad política si no involucra en su colectividad a la totalidad de sus habitantes. Mendizábal no sólo describe una continuidad histórica, sino que cuestiona y pone en evidencia a quienes la siguen haciendo posible. El escritor representa una apreciación más real de esa vertiente de la historia argentina que limita la existencia de sus ciudadanos afroargentinos a una circunstancia social predeterminada. En su libro

*After Virtue*, Alasdair MacIntyre expresa que existe una noción de responsabilidad histórica mancomunada a la propia razón de narrar la historia. MacIntyre apunta que ambos fenómenos están estrechamente relacionados porque forman parte del discernimiento de nuestra identidad ética. Según el filósofo, al establecer una teoría moral de las virtudes humanas, existe una diferenciación axiológica entre contar y cuestionar la historia, ya que ésta ejerce un compromiso ético en el ser, que por ende se extiende a la colectividad social a la que pertenece. MacIntyre escribe,

The virtues therefore are to be understood as those dispositions which will not only sustain practices and enable us to achieve the goods internal to practices, but which will also sustain us in the relevant kind of quest for the good, by enabling us to overcome the harms, dangers, temptations, and distractions which we encounter, and which will furnish us with increasing self-knowledge and increasing knowledge of the good. The catalogue of the virtues will therefore include the virtues required to sustain the kind of households and the kind of political communities in which men and women can seek for the good together and the virtues necessary for the philosophical enquiry about the character of the good (219).

En la sociedad, el individuo político debe ser capaz de indagar, cuestionar y separarse de las presiones externas que limiten su autonomía personal. Las denominadas virtudes éticas, como las define MacIntyre, forman parte de un proceso de discernimiento moral que estimula la motivación del cambio social en el sujeto en cuanto al espacio colectivo que habita. Dicho juicio ético le permite transformar el contexto social de esos espacios, perfeccionando las relaciones humanas que allí se dan. La poesía de Mendizábal expresa ese cuestionamiento de la realidad social del afroargentino. El poeta escribe para dejar testimonio de la disparidad que enfrenta en su país, que admite sólo al afrodescendiente en sus ámbitos más restringidos. El poema distingue la virtud ética de integrar socialmente al negro como un ciudadano más en la nación a la que pertenece.

Más importante, Mendizábal presenta una introspección conciliadora ante el poder político existente, para advertir que el afroargentino es una pieza substancial en la idea fundacional de esa Argentina ideada por sus próceres. El poema de Mendizábal es una dialéctica espontánea que expresa una posición intelectual que dialoga con el poder político en la época fundacional de su nación. Si estadistas como Sarmiento y Alberdi pensaban el país como espacio propicio para el progreso como resultado de la inmigración europea, con su poema Mendizábal entra en un diálogo que les recuerda que no puede existir progreso manteniendo una idea desfasada del afroargentino. La imagen lírica que presenta el poeta contradice y ataca esas ideas y pensamientos de progreso opuestas a la inclusión del afrodescendiente en la naciente república.

Mendizábal utiliza las ideas del aislamiento, el desprecio social y el sacrificio por la patria, como nociones encontradas de una realidad, que aunque por más absurda que parezca, pertenece a la cotidianidad del afroargentino. Presenta, por una parte la suerte cruel de su condición de negro en ese ámbito social que lo relega, pero por otra expresa la dignidad de aceptar dicha suerte, no como una contingencia pesimista, sino con la agudeza de quien presenta un dilema ético por medio de su propio discurso poético.

Siguiendo esta línea de pensamiento y, para profundizar aún más en el análisis de la literatura afroargentina en el siglo XIX, debe examinarse la poesía de un poeta como Casildo Thompson. Considero a este poeta por dos razones esenciales: primero, porque intenta representar una historia detallada de la agonía existencial del afrodescendiente en su nación. Y segundo, porque la crítica especializada analiza la obra de este poeta desde la perspectiva conceptual de la noción filosófica de negritud. Thompson publica en La Juventud en 1877 una parte esencial de su poema “Canto al África”, que no sólo condena

la esclavitud, sino que presenta una sólida declaración ética contra la política desigual entre blancos y negros en los primeros años de la república. Siendo el poema publicado en un periódico como *La Juventud*, la mayoría de sus lectores fueron los mismos afrodescendientes que tenían acceso a la tirada del diario, quienes valoraban la proyección estética del poeta. En sus versos Thompson representa una crónica histórica que resume la existencia del negro antes y después del flagelo de la esclavitud. El poeta escribe,

Hay una tierra virgen que fue cuna  
 Por duelo o por fortuna  
 De una raza que es mártir por su historia,  
 Raza digna de gloria  
 Porque es noble y activa  
 Como el león que entre la selva mora.  
 Y que en acerba hora  
 Arrastróla al abismo de la infamia.  
 Ah! sin temblar la fraticida mano  
 De un bárbaro Caín, cruel, inhumano...  
 (Thompson en De Estrada, 135)

Thompson introduce una visión crítica del flagelo histórico de la esclavitud, al hacer un recuento del legado social negro en Argentina. El poeta emplea la oposición semiótica de *locus amoenus* y *locus horridus*, tan usados en la literatura para simbolizar la idea de una distinción de espacios en los versos. Paola Giacomoni apunta sobre el primero de estos conceptos que “[i]s envisioned as a retreat and a place on meditation amidst the natural elements; a shady and pleasing environment, made cool and gratifying by a fruitful and welcoming source that stirs philosophical reflection or poetic inspiration in a safe and shielding environment” (Giacomoni, 83). Como una característica de su poema, Thompson destaca a África como un *locus amoenus* donde existe esa pureza

natural en la que el hombre existe en su propio entorno, un lugar destacado por su paz y su belleza. El poeta escribe,

Bajo un cielo fulgente  
De límpido color, con blancas nubes  
Como tejidas alas de querubes  
Cielo con millones de luceros  
Que refulgen en noche de embeleso  
Con amante porfía  
Cariciando (sic) la tierra con su beso.  
(Thompson en De Estrada, 135)

Thompson revierte ese sentido colonial de pensar en África como un lugar salvaje y la representa con una connotación de espacio inmaculado. El poeta utiliza ese sentido del *locus amoenus* usado por los autores del romanticismo latinoamericano para representar a África en un estado idílico. El romanticismo literario, como lo explican Jane Moore y John Strachan viene a ser la búsqueda de la paz interior en la pureza natural del mundo exterior y en la expresión sublime del ideal humano en la representación poética (3-5). Cabe destacar que los autores latinoamericanos de mediados del siglo XIX formulan el romanticismo para representar el progreso de las naciones en el continente. En cuanto a esto, Rafael Ocasio afirma que *María* (1867) de Jorge Isaacs (1837-1895) es una novela esencial para entender este fenómeno. El crítico apunta que “The Romantic movement also created bucolic scenery of great beauty that appeared later in the sentimental novel” (41). Añadiendo que en la novela “The beautiful and powerful Latin American landscape (richly depicted by both Spanish and native chroniclers) is the backdrop for the tragic love story of two young protagonists (41). Y a su vez concluye que, “Echoes of the medieval *locus amoenus*, that special place created for love are strongly evident in Isaac’s novel” (Ocasio, 41). Por otra parte, Ksenija Bilbija añade que

“[J]orge Isaacs recrea el *locus amoenus* alrededor de la memoria de la casa paterna a través de la casta y virginal (y difunta también) imagen de María...” (27) Sería entonces adecuado pensar que el ideal romántico que Thompson manifiesta, se representa de igual manera, sólo que las metáforas de la “belleza natural”, la “casa”, el “poder del paisaje”, la “castidad” y lo “virginal” se hacen presente en cada detalle simbólico que este poeta escribe sobre el continente africano.

En el poema de Thompson existe una transmutación simbólica que define a África en un antes y un después en la historia que él relata en sus propios versos. Dicha transformación está definida por el uso del *locus amoenus* para describir el continente en su etapa pre-colonial (antes de la llegada del hombre blanco) y por la representación del *locus horridus* con el fenómeno de la posterior colonización del continente. Según se observa en el poema, no es hasta que el blanco pisa el continente, para emprender la total explotación de sus recursos naturales y la correspondiente trata negrera, que este espacio natural se convierte entonces en *locus horridus*. En el poema aparece una paz natural que es devastada por la llegada de la esclavitud. El poeta describe en sus versos,

De la africana selva,  
Cayó al golpe del hacha del verdugo  
Y porque así éste plugo  
Entre ¡ayes! salió el niño y la doncella  
De labios de color y ojos de fuego  
De chispeante mirar y voz de ruego  
Y universal clamor se oyó en los aires  
Que atravesó la nube y llegó al cielo  
Demandando piedad para aquel suelo;  
(Thompson en De Estrada, 137)

Si los escritores románticos latinoamericanos tenían una idea sobre el *locus amoenus* que definía el paisaje del nuevo continente en transición, como definen Ocasio y



Bilbija, en Thompson esa idea se trasmuta hacia una África impoluta que por la colonización se convierte en un *locus horridus*. Giacomoni puntualiza sobre este otro concepto que,

Wild, irrational and menacing nature, characteristic of the *locus horridus*, which in fact in ancient times was considered to be almost taboo and totally extraneous to the habitat and culture of men. These places are not for serene meditation, but rather for reproaching fierceness, for rediscovering a primary and antisocial ferocity. (84)

Thompson escribe sobre esas nociones de incivilidad, violencia, esclavitud y muerte en esa representación que las imágenes transmiten de la colonización de África. El poeta trastoca en un mismo espacio de representación las imágenes de lo ameno por lo hórrido para resaltar el cambio histórico que sufre el continente africano y sus habitantes. El poema relata también la sucesión de estos eventos para explicar el origen y expansión de una herencia cultural como elemento imprescindible de la identidad nacional de Argentina. Los versos señalan los efectos del colonialismo, pero después proponen la cuestión de la hermandad universal entre blancos y negros.

Muy poco se ha escrito sobre la jerarquía de Thompson en el devenir socio-cultural afrodescendiente en la nación; no obstante, su poema "Canto al África" se examina en cuanto a una perspectiva analítica que considero ininteligible. Por ejemplo, Marvin A. Lewis asocia la noción de negritud con la poesía Thompson; el crítico vincula la representación poética del autor con lo que sugiere en su análisis como una postura razonable contra la discriminación racial en Argentina. En el capítulo titulado, "Casildo Thompson and the Failure of *Negritud*", plantea que Thompson comunica en su poema un anhelo alegórico muy particular sobre lo que representa África, añadiendo que "Canto al África" es "a negritudist expression,"(52). Con su argumento, Lewis establece un

análisis del poema desde la posición especulativa de lo que deduce como una sensibilidad ingenuamente telúrica en el poeta, asociando la negritud del poeta con una lectura crítica que lo circunscribe a la descripción del continente africano. Lewis presenta su análisis sin citar las fuentes primarias que idearon la noción filosófica de negritud: Senghor, Damas y Césaire, añadiendo que: "Canto al África, "first published in 1877, is one of the most overt indictments of racism by an Argentine poet." (52) Ciertamente, "Canto al África" es un manifiesto contra la dominación racial en la época. No obstante, el error teórico de Lewis consiste en analizar el poema desde la perspectiva de prefijar sentimientos diaspóricos en el poeta. El crítico interpreta la representación del continente africano en el poema asumiendo que Thompson es un individuo sin lugar propio en su país. Y añade además que el poema es "rhetorical rather than real, and as stated presents this continent as a *nomen*, an idea that the poet does not comprehend fully." (66) Planteo que Lewis no se percata de que la relevancia del poema de Thompson radica en desafiar a la mayoría política argentina, en una época en que intelectuales como Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi consideraban la inmigración europea como la salvación social del país. No obstante, en referencia a esa idea de numen, Thompson escribe en su Canto:

Y es el amor el numen  
Do va a beber la inspiración divina  
Que, cual voz de sirena peregrina,  
Traiga a los seres en el mundo extraños  
A la región de luz do el odio cesa  
Y de fraternidad la aurora empieza. (139)

¿Por qué la noción de *numen* es problemática para Lewis? Queda claro que Thompson representa la idea del amor fraterno como fuente del conocimiento humano, pero mucho más importante como una agencia poética muy personal que desafía el

estado actual de la nación en su propia contemporaneidad. El poema recrea, por medio del discurso simbólico que el poeta escribe, la idea de un espacio común para los intelectuales negros en el siglo XIX. Contrario a lo que Lewis observa, Thompson no alude a África desde una perspectiva idealista, sino que hurga en el origen histórico de los afroargentinos hacia un futuro de entendimiento y compromiso mutuo con intelectuales homólogos como Alberdi y Sarmiento en el país. Lewis califica el poema de Thompson como un fracaso de la negritud; sin embargo, la voz poética que prevalece en el poema, pretende reformular esa idea política de “barbarie” expresada por Sarmiento, rectificando ese criterio poscolonial influido por todos los intelectuales que pensaban en la inmigración europea como una solución para la nación. Podríamos preguntar entonces, ¿puede la representación de un único poema incluir todo el fundamento filosófico de la negritud? El poeta y pensador Aimé Césaire apunta en su “Discourse on African Art” (1966) que el valor de un creador artístico no reside en un perfil delimitado, sino en la totalidad de representaciones estéticas que difunden su conciliación con el mundo en que le toca vivir. Es la creación artística la que reclama la intervención de un equilibrio que repare aquello que otros imaginan discordante. El pensador martiniqueño escribe...

“Through art, the reified world becomes again the human world, the world of living realities, the world of communication and participation. From a collection of things, poetry and art remake the world, a world which is whole, which is total and harmonious.” (Thébia-Melsan, 21) Césaire indica que la aserción personal del creador surge del diálogo que las artes mantienen con un mundo inflexible y conservador. Asimismo, Césaire agrega que esos elementos de la intransigencia social, se derrumban por la propia influencia y vitalidad de la representación estética de la creación artística.

De la misma manera, al explicar Senghor las bases filosóficas de la negritud, el pensador apunta que el individuo establece un cambio social que derroca la intolerancia racial existente. Senghor expresa que el artista debe convertirse en un ente autónomo que declare su proyección ética mediante el proceso de su creación artística, “by being freer and freer within an interdependent community.” (1993, 19) El poema de Thompson es parte fundamental de un manifiesto poético que declara una problemática histórica y política que pretende apelar por la integración universal de todos los ciudadanos en Argentina. Así lo define Manuel T. Posadas en *La Juventud* cuando escribe sobre el poema de Thompson,

[e]stos versos llevarán a la memoria de los que sufrieron tan cruel humillación el triste y doloroso recuerdo de su injusto como bárbaro martirio, cierto es también q’ aquellos q’ (sic) de su varonil raza descendemos, nos sentimos por ellos demasiado fuertes para maldecir mil veces la tiranía, y cantar otras tantas a la libertad (Posadas en Cirio, 131).

El poema de Thompson es una propuesta de igualdad con un discurso que integra la historia y la cultura afrodescendiente en vías de una posición que incorpore al afrodescendiente en la sociedad argentina. En 1929, Senghor, Cesaire y Damas resaltan que la negritud es un pensamiento filosófico, político y estético que establece el valor de la reafirmación negra en un mundo universalmente politizado y blanco. En su momento, esa noción de negritud era la muestra de una conciencia negra para dar respuesta a la pregunta: ¿cómo expresarnos y progresar en este mundo? Asimismo, presentaba un análisis de repensar el tema de lo negro en su propia realidad histórica. La negritud establecía una ontología de la reafirmación de los valores del afrodescendiente. Existe un vínculo entre la representación poética de los escritores negros argentinos y la noción filosófica de negritud. El enlace está en la representación estética de un problema ético,

manifestando las virtudes morales de una posición que busca un diálogo con el poder y asimismo propagar el valor de su cultura. Sería incoherente asociar la producción de los escritores afroargentinos con la noción ininteligible de un sentimiento diaspórico que evoca a África como una herencia inconmensurable y lejana. Los poetas afrodescendientes rectifican la noción política de una Argentina necesitada de lo europeo presente en el discurso de los llamados “fundadores de la república”. La poesía de Thompson y Mendizábal expone una realidad que le permite al lector revalorar y reconocer la herencia cultural afroargentina y su constante disposición de mostrar su valor socio-cultural. En su representación poética, la escritura de ambos poetas también reclama la presencia histórica del negro en la conformación nacional del país. Considero que Thompson y Mendizábal establecen la alternativa de un diálogo espontáneo que aboga por reconducir el análisis de la historia argentina, así presenciamos que la propuesta estética de ambos nos permite distinguir un trasfondo ético discursivo que reforma la cultura y las tradiciones de la nación.

Como he apuntado, otro intelectual y artista afroargentino, que desarrolla su carrera difundiendo las tradiciones populares nacionales, es el payador afrodescendiente Gabino Ezeiza. Este payador se destaca por su amplia trayectoria artística y su espontaneidad para tratar aspectos de índole social desde la perspectiva propia de su creación musical. Existe un vínculo estrecho entre Ezeiza y su espontaneidad creativa por acercar las tradiciones de negros y gauchos a la cultura popular de la payada y su difusión (Castro, 9). Antes del apogeo del tango a principios del siglo XX, ya Ezeiza componía música para milongas con una espontánea influencia afroargentina incorporando temas como la guerra independentista, la naturaleza de la pampa y, mediante la expresión

propia de la payada, también perfeccionó la improvisación en dicha manifestación. No obstante, Ezeiza fue también un cantautor de enfoque social al presentar, además de la guerra, temas como el de la esclavitud de manera perspicaz. En este último punto quiero enfocarme, ya que hasta ahora no se ha examinado este enfoque en el payador afroargentino; críticos como Castro, Solomianski y Lewis han expuesto el valor de Ezeiza para la cultura argentina, planteo que no han examinado la proyección social de los temas que él expone en los versos de sus canciones. Ezeiza publicó frecuentemente la letra de sus canciones en escritura versificada, los versos de sus payadas reflejan una aproximación a temas populares que representan la vida cotidiana del pueblo rural y urbano en Argentina. En *Cantares criollos* (1893) Ezeiza escribe en “El esclavo”

Yo ví una vez un esclavo  
Lamentar su ingrata suerte;  
Pedir á gritos la muerte  
Y ella no querer venir;  
Entre cortados sollozos  
Balbucear algunas frases,  
Que todas ellas capaces  
Del hombre insensible herir (21)

La voz testimonial que narra los versos se identifica con la condición del esclavo y se reconoce como agente ético que critica la condición de este ser humano. Ezeiza prosigue,

De dos hijos que tenia (sic)  
Los dos esclavos nacieron,  
Y mis amos los vendieron  
¿Dónde los encontraré?  
En qué podré protegerlos  
Si adolescentes apenas,  
Van arrastrando cadenas  
Como yo las llevo al pié, (22)

Escritas en octavillas, las estrofas de arte menor que compone Ezeiza para sus canciones, hacen más fácil la tarea de cantarlas; como por ejemplo, al igual que las sextetas del *Martín Fierro*, para expresar así mejor los temas que el payador compone. Una vez más, en esta estrofa la voz del esclavo es repetida por el testimonio de quien describe la circunstancia en la que se encuentra el protagonista del poema. En este caso, la voz poética se convierte en agente de transmisión que no sólo condena el problema moral y social de la esclavitud, sino que la censura. Cabe destacar que estas payadas se cantaban en actos públicos, en funciones musicales, así como en teatros y estaban acompañadas únicamente por la guitarra. Este instrumento musical aportaba un ritmo trovadoresco a la actuación del payador. A las funciones asistía todo tipo de público, desde el obrero de clase baja, hasta personas de clase influyente, la cuales en su mayoría recibían las letras de las canciones como una muestra del folclore popular.

En “El esclavo” existe una posición contestataria que recuerda una historia colonial y la práctica de la esclavitud. Las imágenes de los versos marcan la deshumanización a la que se somete a las personas humilladas por este sistema burgués. En clara condición de pérdida personal la voz del esclavo narra sus infortunios y transfiere su adversidad a la propia existencia que sufren sus hijos. Una vez más, el uso de la anagnórisis como recurso poético es importante para entender la situación existencial que el poema representa. Al separar las dos voces en los versos: la testimonial y la protagónica, el payador se presenta, desde su perspectiva de afroargentino como testigo esencial de una realidad no muy lejana en el pasado, también manifiesta de manera directa una circunstancia en la que hace al lector reconsiderar y reinterpretar la realidad de la esclavitud como deterioro moral para la propia sociedad. El crítico alemán

Helmut Müller-Sievers escribe al comentar el sentido de la anagnórisis en la poesía romántica germana, “[a]*nagnorisis* does not originate artificially from the outside and does not circumscribe and limit the text, but is rather generated and overcome internally, then the previous insurmountable borders that divide literature from non literature would crumble (45). [*Énfasis del autor*] Al reflejar la esclavitud como una presencia fresca en la memoria argentina, Ezeiza incorpora un enfoque personal en el poema para que el lector descubra, mediante su propia exégesis, el problema moral que presentan el alegato del esclavo y el testimonio del que narra los hechos. El payador narra una historia en su poema que no está alejada del pasado colonial que experimentó el afroargentino y de un presente republicano que asimismo lo fustiga.

Habría que añadir que Ezeiza no sólo destacó por su fama como improvisador y músico folclórico, sino que también abordó temas que reflejaban una posición comprometida con los acontecimientos del devenir político y social de la nación argentina. *Cantares criollos* es un texto que refleja historias y problemáticas sociales sobre las condiciones en que se encontraban los sectores más pobres de la población nacional. En poemas como “El Sabiá” o “La Caridad” el payador representa la precariedad de la vida campestre del gaucho, “Llegué á la humilde morada / Donde el gaucho americano / Tiende al viajero la mano / Sin orgullo y con lealtad.” (8), o la muerte repentina del padre y la circunstancia de la orfandad y la viudez repentinas para una madre y sus hijos, “Esa madre de rodillas / Llenó de angustias su pecho” (16). Ezeiza el payador es un trovador popular que refleja en sus versos la imagen vívida de la Argentina marginal y de las periferias. Con su obra, el payador rememora la existencia cotidiana del pueblo argentino y además de alcanzar fama nacional por su estilo de



improvisación en el canto, también se convierte en una suerte de divulgador musical de la circunstancia popular de los que no tienen manera de contar sus vicisitudes y contingencias existenciales. Es por eso que concluyo aquí con la obra de Ezeiza, ya que ningún otro artista se acercó a representar estos temas como él desde una posición que difundía las historias populares de la gente.

Únicamente ahora en lo que se conoce como el período de la posmodernidad argentina existe un autor que excediéndose en representar una perspectiva lúdica y caricaturesca de la existencia periférica en esos barrios que bordean a Buenos Aires, retoma dicha perspectiva. Paso entonces a examinar en el próximo acápite la obra de Washington Cucurto para explicar su escritura paródica sobre la realidad del afrodescendiente en Argentina a finales del siglo XX.

#### **IV. Posmodernidad e inmigración en Argentina: la estética de lo popular y el sentido distintivo de la negritud en el *realismo atolondrado* de Washington Cucurto**

Al leer la novela *Cosa de negros* (2003) de Washington Cucurto nos enfrentamos a una avalancha de vulgaridad desmedida en los relatos que este autor desarrolla en el texto. Sin embargo, no debemos tomar a la ligera la escritura de su *realismo atolondrado*, para reconocer entonces la dimensión de los significados que se ocultan en esa representación exagerada de lo prosaico. Concerniente a esto último, Beatriz Sarlo apunta que, “[l]os libros de Cucurto ponen el cuerpo antes que la cabeza y prefieren la vulgaridad del goce a la distinción aristocrática del deseo sin objeto” (5). Sarlo además considera que en las novelas de Cucurto existe lo que ella denomina un “narrador

sumergido” que establece la función de revelar lo inminente para que el lector encuentre un “mundo táctil” libre de subjetividades en la narración. Cucurto somete al lector a la incomodidad de la lectura para que comprenda que Argentina no es la utopía de una nación esencialmente europea. Debe considerarse que la narrativa cucurtiana aparece después de un amplio hiato en el que el tema del afrodescendiente es imperceptible como personaje central en la literatura argentina. En cuanto a lo anterior, Solomianski apunta que, “[C]on el avance del siglo XX la ‘negritud’ pasa a ser entonces, en las escasas manifestaciones que la enfocan un tema de ‘blancos’” (231). Esa escasez de temas y manifestaciones sobre el negro argentino permea el siglo XX. Poetas, artistas e intelectuales como Ezeiza, Mendizábal, Rolón y Thompson nutren el pensamiento afroargentino en el XIX; sin embargo en la posteridad, la afroargentinidad pasa a ser análisis de intelectuales como De Estrada y Rossi, o de escritores como Marrero y Moya. Habría entonces que entender a Cucurto como un escritor que se adjudica un tema y una representación, adueñándose de una identidad de la que él se apodera como autor y personaje para comunicar una circunstancia más real sobre el estado de Argentina en el siglo XXI. Cucurto exhibe en su narrativa que existen otros márgenes sociales en un Buenos Aires que ha sido blanqueado por la negación del otro, circunstancia que ha venido ocurriendo con el paso del tiempo en la propia formación de la identidad nacional. En esto radica la principal diferencia entre la narrativa de Cucurto y los poetas e intelectuales argentinos del siglo XIX y principios del XX, Cucurto es un escritor que mediante la ironía y la mordacidad en su narrativa, trata un tema que no había tenido la atención de escritores y críticos. No es hasta Cucurto que el negro obtiene una posición substancial en la literatura del siglo XXI, si bien desde una proyección sarcástica, como

punta de lanza de una presencia bufa que se burla de todas las convenidas reglas sociales y literarias. Este autor toma la expresión popular peyorativa: “eso es cosa de negros”—que da título a su libro y a la segunda parte de éste—para sumergirnos en el universo de inmigrantes dominicanos, paraguayos, bolivianos y peruanos que subsiste en los barrios obreros y populares de la capital rioplatense de los años noventa— aún en el “boom” económico del neoliberalismo que refleja ese período.

En cuanto a la cuestión de la diversidad que aflora en la narrativa cucurtiana habría que considerar que popularmente en Argentina “negros” son aquellos que no tienen una directa descendencia europea. Así lo explican críticos como Solomianski, “[P]ara el mismo significante ‘negro’ se ha desplazado el significado y el concepto ya no remite a africanidad sino a autoctonía americana, a ‘raza roja’” (256), por su parte, Mónica Bernabé apunta que “Desde los 90, la xenofobia viene delineando un complejo entramado social que apunta a la estigmatización del pobre y a una progresiva criminalización de la pobreza. Pobre, negro, vago y ladrón son los términos de la ecuación dominante” (118). La Buenos Aires de Cucurto es una ciudad tomada por una multitud de sujetos que provienen de varios lugares de la misma Argentina y América Latina. La representación de estos inmigrantes nacionales y foráneos en la obra de Cucurto trae a colación la expansión globalizada de un mundo “real” cuya transformación pertenece a tales desplazamientos. El método literario de Cucurto, su ficción, diseña una visión paródica del mundo poblado por gentes a las que no se les da un valor equitativo en la sociedad. Asimismo, Bernabé opina que en la representación de estos sujetos por Cucurto “Los personajes de sus poemas y novelas son dominicanos, paraguayos, tucumanos, bolivianos, correntinos, peruanos que vienen a formar el abstracto “negros”

bajo el que se imagina a los habitantes del conurbano (sic) bonaerense o a los inquilinos de los conventillos de la Capital Federal (“yotibencos” en lengua cucurtera)” (Bernabé, 118). El protagonista de *Cosa* es un famoso cantautor y saxofonista dominicano, llamado también Washington Cucurto, que llega a la capital para conmemorar el aniversario de los quinientos años de ésta, así como también para celebrar el onomástico del presidente de la república. La presencia del artista en Buenos Aires recrea, mediante lo paródico y lo extravagante de las aventuras que allí le suceden, un razonamiento tocante a esa noción tácita de una Argentina sin una presencia negra. Cucurto se burla de la ideología fundacional de la nación que concibió el rechazo de aquello que no se ajustaba con su discurso de la civilización. La novela de Cucurto es un juego irónico y narrativo con la vulgaridad, que intenta incomodar, pero también es burlarse de la idea ilógica de una Argentina exclusivamente blanca. En cuanto a ese problema, Alejandro Solomianski hace un análisis que examina las circunstancias socio-históricas del mismo. El crítico escribe,

Considero que esta tendencia a la negación del componente poblacional afroargentino (tan generalizada y permanente que se evidencia, como hemos visto, aun en las versiones históricas que lo registran, ya sea en los comienzos de su decrecimiento como en la última década del siglo XIX), constituye uno más de los correlatos, efectos y procedimientos del principio constructivo que ha regido la configuración del imaginario de la identidad nacional. Dicho principio constructivo puede sintetizarse como la operativa del blanqueamiento simbólico (“civilización”, europeización) de un espacio “inferior”, supuestamente “desértico” (dotado de “objetos” o “sujetos” degradados cuya idiosincrasia es la falta) y “anacrónico” (detenido o instalado en una etapa “pasada” de “el itinerario evolutivo ‘universal’ del género humano”). (24-25)

Solomianski examina el problema de la negación del afrodescendiente en la sociedad argentina. Un proyecto ideológico que inundó el pensamiento de los llamados a fundar y gobernar la república después de su independencia. Tocante a esa negación

histórica, *Cosa de negros* revierte el proyecto político de ese blanqueamiento propuesto por los “próceres” para representar a un Buenos Aires inundado con una presencia negra vibrante. Al leer la novela de Cucurto, son esos anacrónicos sujetos los que irrumpen en la narración para mostrar una noción diferente de argentinidad en la “condición posmoderna” de la nación. Es importante entender que Cucurto relaciona su obra con esa crisis de la posmodernidad que sufre Argentina después de los problemas políticos, económicos y sociales que enfrenta en el siglo XXI. Cucurto es un escritor, pero también un emprendedor literario. Debo puntualizar que después de esa crisis argentina en el 2001, él organizó y fundó “Eloísa cartonera”, la primera editorial cartonera en el país en el año 2003, en la que se publican libros hechos de manera artesanal y rudimentaria con el cartón que se recoge en las calles o que se le compra por un mejor precio a los vendedores callejeros de este material. “Eloísa cartonera” fue la primera iniciativa de este tipo en Latinoamérica y aún imprime textos de autores conocidos y poco conocidos para divulgar la literatura en los diversos frentes sociales de Buenos Aires. Cucurto plantea la idea de llevar la literatura a aquellos que no tienen el privilegio de comprar libros por sus elevados precios. Además, él también publica sus libros en *Interzona Editores*, una editorial independiente fundada en el 2002. Tanto con la literatura como con el activismo cultural de Cucurto se observa a un autor neurálgico e inmiscuido en la labor de extender la literatura a esos espacios que más la necesitan.

Asimismo, en la novela *Cosa de negros* no existen márgenes que limiten la existencia de todo aquel individuo que sea polémico por su condición racial, migratoria o social. Cucurto permite que encontremos otras fronteras sociales en la contemporaneidad rioplatense. El novelista enhebra su propio proyecto de negritud en la narración para

convertirlo en una aglomeración desordenada entre argentinos e inmigrantes. Argentina para Cucurto es un país *mélange*, como su propia novela. El autor de *Cosa de negros* invierte la noción de un Buenos Aires blanqueado por la historia al resaltar la toma de la ciudad por esos relegados que están ahí para salir adelante no sólo con su trabajo, sino con sus aportes de toda índole a esa sociedad que los rechaza. Analizando al Cucurto personaje en *Cosa de negros*, advertimos como aparece siendo el foco de una imagen subversiva de la cultura popular nacional y de aquellos que habitan los barrios pobres en la ciudad de Buenos Aires. El relato de las peripecias del Cucurto personaje es una travesura literaria que representa la asimilación espontánea de nuevas influencias culturales en una nueva etapa de la historia social argentina. En *Cosa de negros* presenciamos el fenómeno de una identidad bonaerense más heterogénea e interdependiente. El autor saca lo subrepticamente popular que existe en esos barrios periféricos de la marginalidad bonaerense para remover los velos que encierran esos ambientes citadinos encubiertos por tendencias elitistas, el invariable *marketing* político que presenta a la nación como el oasis europeo del Cono Sur y la intolerancia social. Cucurto aprovecha sus personajes nacionales con sus voces, su música, su vibrante desenvolvimiento y su condición existencial, para presentar una ciudad caótica, rítmica y popular justo al lado de ese mito aparente de una Buenos Aires europeizada. Así apunta,

Y en esta noche inolvidable en la vida de todos nosotros...oche que compartimos con la más sagrada admiración...¡500 años cumplimos todos! Pobres y ricos, argentinos y paraguayos, coreanos y dominicanos. Tanos y gallegos, turcos y árabes. ¡Rincón del litoral, palacio de la cumbia paraguaya, casa de todos ustedes, no podía quedar afuera de la fiesta!...(114-115)

Leer *Cosa de negros* es penetrar en un ámbito diverso, conocer los ritmos, entender los lenguajes, la manera de vivir, bailar y gozar de ese mundo que significa la voluble identidad argentina. Es allí, en ese espacio que se deduce chabacano, que Cucurto representa una transformación en los polos identitarios del país, de momento el tango se trueca por la cumbia, la ciudad es una mezcolanza rítmica de lugares y gente que vibra regenerándose de manera cotidiana en una fiesta vulgar interminable. La gente sobre todo pertenece a una muchedumbre mezclada de identidades nacionales que proviene de los numerosos inmigrantes que llegan a Buenos Aires para quedarse. Al escribir sobre la estética de la negritud Senghor señala,

It is not a symmetry that engenders monotony; rhythm is alive, it is free. For reprise is not redundancy, or repetition. The theme is reprised at another place, on another level, in another combination, in a variation. And it produces something like another tone, another timbre, another accent. And the general effect is intensified by this, not without nuances. (1964, 296)

Con esos matices de lo variopinto, el relato cucurtiano se expande para presentar lo popular como el advenimiento de una nueva tendencia que se adueña de los espacios de la capital rioplatense. El análisis estético que Senghor propone, es intervenido por la literatura irónica cucurtiana. Una literatura que manifiesta la diversidad multicultural bonaerense como el desquite más irónico ante esa imagen fabricada por la historia argentina. En la novela de Cucurto la toma de la ciudad por los negros dominicanos es la circunstancia perfecta que transforma y redefine la capital rioplatense. La novela nos muestra una idiosincrasia excedida por la vulgarización de lo popular, para definir a Buenos Aires desde la propia perspectiva de su heterogeneidad social. Al leer *Cosa de*

*negros*, el lector se hace cómplice de una ciudad de ambientes prosaicos y festinados. El autor escribe,

Comenzó El Sofocador cantando una balada puertorriqueña que hizo suspirar a unas 500.000 conchitas. Mil Pilas, siguiendo el olor, le hizo los coros. La gente aplaudía enfervorizada. Sin dudas, en este tramo del espectáculo se daba una muestra de la increíble devoción del público por el gran artista dominicano. Ni el dominicano, ni el colombiano, ni la gran cantidad de latinos en Nueva York, lugares en los cuales Cucurto había cantado, ninguno de todos esos se ruborizaba tanto con sus canciones como el público argentino-paraguayo. (131)

Las escenas de sexo, la embriaguez masiva, la práctica desenfrenadamente vulgar del baile, lo ofensivo del lenguaje, la representación de lo lascivo y extravagante, se manifiestan en la narración para mostrarnos ámbitos insospechados de una realidad bonaerense que apenas se comenta o se conoce. Resulta extravagante que un cantautor dominicano toque una balada puertorriqueña en la Buenos Aires del tango y el lunfardo para erotizar furtivamente nada menos que a quinientas mil muchachas. Planteo que dicha extravagancia es el artefacto narrativo de la ironía cucurtiana para mostrar la transformación del paisaje bonaerense y presentar el cambio cultural que la ciudad experimenta con los nuevos tiempos. Notamos también en el fragmento que Cucurto mezcla satíricamente los orígenes argentino y paraguayos al acoplar en una sola palabra la distinción étnica de su público. Haciendo esto, el autor proyecta una composición social más contemporánea con el estado actual de lo que se piensa como “argentinidad”, según escribe Verónica Dema en *La Nación*, para el final del siglo XX, la inmigración en Buenos Aires representa el 13% de la población general de la ciudad (Dema). Refiriéndose a esa mezcla en su novela, Cucurto presenta, mediante ese uso del guión entre ambos gentilicios, la asociación de lo argentino con lo paraguayo en



correspondencia con la cumbia, el merengue y el boliche marginal, definiendo a esa identidad esencial que existe en la ciudad. Ese uso de fundir dos nacionalidades en una, para representar la audiencia del músico, nos hace pensar en el axioma equivalente de “la vida en el ‘hyphen’”— en el guión—que propone Gustavo Pérez Firmat cuando examina esos polos idiosincrásicos que definen a la llamada cultura cubano-americana. En cuanto a esto Pérez Firmat plantea que una nueva identidad emerge como resultado propio de la mezcla de prácticas sociales, ideas y costumbres que existe del intercambio entre una cultura y otra. El crítico escribe,

As a fascinating mixture of class and crass, of *kitsch* and *caché*, it honors consumers over creators; or rather it treats consumption as a creative act. You will find Cuban America not only in museums, concerts and book fairs, but also, and perhaps primarily, in shopping malls, restaurants, and discotheques. Cuban America defines itself by a way of dressing and dancing and driving; it expresses itself not only in novels and plays, but in fashion and food, in jewelry and jacuzzis, in advertising slogans, and in popular music. (Firmat, 12)

Nominalmente, existe una práctica de lo chabacano definida por la aceptación cultural y la tipificación de ciertos patrones que definen una manera de ser, una conducta social generalizada. La observación de Firmat propone que la exacerbación de ciertas costumbres, llámense populares, se extiende en la posmodernidad por su aproximación a ese flujo de intercambios globales que existe en los espacios metropolitanos. La asociación por el guión entre argentinos y paraguayos que muestra Cucurto en el relato, ratifica la asociación popular por el consumo de la música dominicana como amalgama de lo uno con lo otro, de lo oriundo con lo transgresor. En *Cosa de negros* se avista ese universo de lo vulgar como referencia icónica de la existencia marginal de bailarinas, borrachos, travestis, músicos y malhechores que escapan de sus barrios hacia un

espectáculo que ilustra la auténtica extensión del rostro quizá más oscuro de Buenos Aires. El itinerario cucurtiano reconoce encontrar otra ciudad, explorando las barriadas guaraníes, la sexualidad de las mujeres dominicanas y paraguayas, la subsistencia en los conventillos y los buscavidas que los habitan. La imagen del negro dominicano que canta para ese público diverso y disperso llega para unificar a los habitantes de esos trasfondos barriobajeros y mostrar la debacle de una ciudad que se nutre de una inmigración diferente. La novela de Cucurto es una revancha posmoderna, una burla que nos hace pensar en la funcionalidad de su ficción como transformación de una realidad que, aunque se muestre fidedigna, permanece maquillada en la propia cotidianeidad argentina. El novelista escribe,

La engañadora Buenos Aires se vedeteaba de lo lindo; siempre viva y majestuosa, repleta del linaje más extravagante, poblada hasta la testa de un bicherío fenomenal. Acá está, dispuesta a encandilarte con sus guirnaldas de colores embaucagiles, acá está con todo su arte, con toda su destreza para envolver pescados. [o]bservá los culones que viven bien, rodeados de lujos y caprichos; y ahí no más, a la par el bicho vulgar de la existencia respirando el mismo aire; [...] Ésta es Buenos Aires, la Trola del Plata; respirala, mamala (sic), Mr. Washington Cucurto, pues lo que verás ahora no lo volverás a encontrar en otro lugar del mundo. Sí, Buenos Aires linda y querida, pero también tétrica y mortuoria, la que a un paso tiene la fama y el dinero o un colchón debajo de un puente. ¡Salute, rey dominicano, salute paraguas, bolis, perucas, dominicas, croatas rusitos, ucranianos y serbios del mundo, salute, éste es el himen donde sus sémenes se mezclan. (72-73)

Cucurto exterioriza en la narración esa broma suya comprometida con la crisis de la Argentina de finales del siglo XX y principios del XXI. El personaje y el escritor se encuentran ante una anagnórisis que describe la condición del recién llegado músico dominicano y la reflexión sobre una realidad de quien ya conoce los destinos de Buenos

Aires. En una entrevista realizada por Álvaro Bernal para la revista *Destiempos*, Cucurto afirma,

Mis libros van a quedar... Cuando alguien vea una dominicana caminando en Buenos Aires por ejemplo, tal vez se acuerde de mí. Yo quiero que cuando un lector vaya a Paraguay o al barrio Once aquí en Buenos Aires se acuerde de mi mundo, eso ya sería para mí un honor, algo muy lindo. Yo quería reinventar ese mundo, el ser más latinoamericano en Argentina, lo que nosotros somos, eso se ha negado mucho aquí, jamás se ha valorado. (Bernal)

Ese compromiso que el autor expresa para enseñarnos su realidad de querer “latinoamericanizar” la ciudad responde a la cuestión ontológica de una perspectiva más real de lo que es Argentina. Para el novelista la ciudad es un “mundo”, un espacio de transgresión cultural que se reinventa, que se remodifica por la influencia musical, lingüística y metamórfica de sus inmigrantes en la era post-Menem. La realidad que representa el autor de *Cosa de negros* y el estado de ese Buenos Aires periférico y contemporáneo son asequibles porque ambos, realidad novelada y ciudad, comparten la estética de una colectividad que se hace presente al expresar su transformación barriobajera. En la novela, los ambientes socialmente rechazados de la ciudad se convierten en motivo de homenaje, el festejo vulgar es palabra y agencia de orden para representar ese mundo que no se desea comentar. La novela de Cucurto desenmascara el sentido de lo que es ser negro en Argentina, sin importar si es dominicano, peruano o paraguayo; porque eso que se considera intocable y aflora en el relato para destacar la contemporaneidad posmoderna de la ciudad. El autor exagera lo pedestre para burlar cualquier tipificación elitista que pudiera hacerse sobre una realidad que es aparente y que se oculta. La narración de Cucurto enfatiza en esa significación—como explican Bernabé y Solomianski—de la palabra “negro” que designa a aquel que no tenga

ascendencia europea en Argentina para inmiscuir socialmente a esas personas que condenan el racismo imperante en la nación. Cucurto se adueña de esa lógica peyorativa para devolverla como una broma que toma revancha de aquellos que mantienen una superioridad social. Cabe destacar que esa burla es por extensión narrativa una ironía estética del estado actual de un Buenos Aires que siempre ha sido una ciudad multicultural y heterogénea. En *Cosa de negros* lo vulgar se incorpora a la narración manifestando eso que Lyotard explica como impresentable. Para el francés este concepto es sumamente importante porque explica la expansión de significados que posee el valor estético del arte en la posmodernidad. Lyotard escribe,

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable. (81)

Lo impresentable en *Cosa de negros* es crear—ya con la propuesta de su título, que se origina en esa expresión peyorativa que manifiesta la idea racista de rebajar al afrodescendiente y sus costumbres a una condición inferior—un ámbito catártico y de sátira que nos hace reflexionar sobre las absurdas contradicciones que existen en la historia cultural argentina. La revancha paródica de *Cosa de negros* es su final. Buenos Aires es sitiada e invadida por la fuerza aérea dominicana amenazando con bombardear la ciudad. Esta alusión a una invasión militar lleva por consiguiente que el Cucurto músico y dominicano sea secuestrado, a punta de pistola, por el vicepresidente del gobierno argentino para que intervenga en la situación entre los dos países, enfatizando la ironía cucurtiana de la isla invadiendo al continente. Es la sátira atolondrada de quien se

desquita con la idea inverosímil de esta alusión bélica, que accede para reseñar esa fábula del pequeño venciendo al gigante. En cuanto a ese sarcasmo rampante y tan típico en la narrativa cucurtiana Beatriz Sarlo apunta,

En el abanico de opciones posibles, Cucurto coloca su literatura en un más allá populista. Digamos, un populismo posmoderno, que celebra no la verdad del Pueblo (sic) sino su capacidad para cojer, bailar cumbia, enamorarse y girar toda la noche. Abandona toda cautela entre lo que puede decirse y lo que no puede decirse y, sobre todo, no da al narrador una lengua distinta en nada a la de sus personajes. (5)

*Cosa de negros* es una novela donde se abandona toda esa cautela escrituraria sobre la cual Sarlo argumenta en su ensayo. El personaje protagónico—Cucurto—es secuestrado porque su novia Arielina, una argentina que dice después ser paraguaya—he aquí otro uso de esa inserción expresa que hace Cucurto sobre la extensión semántica de la palabra “negro” que arriba explico—ha sido raptada por unos desconocidos y permanece desaparecida. En la ficción que recrea el autor de *Cosa*, la muchacha es nada menos que la supuesta nieta de Perseo Benúa, después la trama revela que es verdaderamente la hija de éste, el mayordomo de Juan Domingo Perón, un negro dominicano que fue amante del general presidente y también de Evita durante el gobierno del mandatario. La parodia ficcional de Cucurto se extiende para relacionar la transformación de Arielina con una historia inventada sobre el matrimonio Perón, en la cual el personaje de Perseo, el padre de Arielina, se convierte en concubino de ambas figuras históricas para que el escritor se burle así de esa preponderante legitimidad histórica que tienen el general-presidente y su esposa Evita. En la narración, Arielina es, por ende, hija ilegítima de la unión carnal entre Evita y el mayordomo. Para representar este dilema Cucurto escribe,

Perseo Benúa es el padre y no el abuelo, como cree el mundo, de Arielina Benúa. Benúa fue el amante de Eva Perón durante quince años y tuvieron una hija: Arielina. Nosotros, que somos peronistas, guardamos ese secreto a rajatabla. Benúa era el mayordomo de Juan Perón, El General lo conoció en un viaje a la República Dominicana, en un pueblito de playas y frutas exóticas llamado San Juan de la Maguana. Benúa trabajaba en una singadera, prostíbulo de hombres, al cual el General asistía todas las noches con su comitiva, junto a otras personalidades de la época y amigos personales como Lezama Lima y López Rega. (159)

El aguijonazo sarcástico de Cucurto cuestiona la honorabilidad masculina e histórica de la imagen del caudillo de la nación rioplatense. Asimismo, introduce el elemento paródico de una descendiente de los Perón que es mulata, dominicana y paraguaya; una muchacha que se transforma múltiples veces en la novela para jugar con la idea irónica de esa Evita impoluta que es un mito argentino, para identificar esa extensa imagen racista de lo “negro” con el popular matrimonio entre Evita y Perón.

Doris Sommer plantea, al hacer crítica de *1810, La Revolución de mayo vivida por los negros* que el novelista intenta “colorear” Buenos Aires con esa inclinación a escribir sobre el efecto migratorio que poseen las minorías paraguayas, dominicanas, peruanas y bolivianas en el Buenos Aires contemporáneo (8). Mi lectura de Cucurto me separa del argumento de Sommer y pienso que más que “colorear”, el autor de *Cosa de negros* le asigna valor a una nueva forma de argentinidad. En *1810, La Revolución de mayo vivida por los negros*, esa revolución es igualmente una fiesta de matices heterogéneos que aparece para narrar la incidencia de la cultura y presencia negra en Argentina. La ficción cucurtiana restituye el universo de lo popular en una Argentina en crisis en la posmodernidad. Por medio de su literatura, un escritor como Cucurto representa el ambiente oculto de una ciudad multifacética en su heterogeneidad. En este caso, el inmigrante pasa a ser el elemento que le da vida y fuerza a Buenos Aires. Los

afrodescendientes en la novela de este autor se convierten en la agencia transformativa que distingue a una cultura. Asimismo, el inmigrante dominicano, peruano o paraguayo, en la función que ocupan en el relato, representan una historia tergiversada en Argentina. El tema de la existencia de “el negro” en la obra de este novelista representa una circunstancia social que, con sus juegos literarios *atolondrados*, resguarda la esencia vital de un segmento de la cultura argentina.

## **V. Conclusiones del capítulo**

La representación del afroargentino por los poetas y narradores nacionales y, en el caso de Cucurto, por su identificación sarcástica con la identidad afrodescendiente en el Buenos Aires del siglo XX, revela una ética de la transgresión, un proceso que transforma el contexto moral y social de la colectividad nacional en la nación rioplatense. La narrativa y la poesía de estos autores establece un intercambio discursivo con los mecanismos del poder; al leer sobre la existencia de los afrodescendientes en Argentina, nos acercamos a una dialéctica sobre una cultura que aboga por encontrar su espacio en esa realidad que rechaza su idiosincrasia. Dicha representación maneja lo estético para aportar la memoria de una identidad y, por ende, el texto se convierte en dispositivo artístico de esa presencia. Es en ese sentido de explicar su recorrido histórico que se manifiesta la obra de los poetas y escritores que escriben sobre la idea de la afroargentinidad, ya que esa manifestación literaria representa la condición existencial del afrodescendiente en relación con la historia. Al analizar “la desmitificación de las fronteras en el arte” Néstor García Canclini explica que, desde el siglo XIX, existe un

sentido de “disensión” en el artista que lo conduce a romper aquellos límites que se oponen a su misión estética. (2-3) En cuanto a esto, el antropólogo argentino apunta que el análisis de la importancia de la obra artística debe pensarse concerniente a las condiciones sociales y culturales en las que se produce. Asimismo, agrega que el arte revela esa manifestación propia que lo hace prevalecer la política, la religión, los mercados y los medios de comunicación. Considero que poetas afroargentinos, como Mendizábal y Thomson y, escritores como Cucurto—que en su caso se apropia de esa lógica discrepante del significante de la palabra “negro” en la cultura popular bonaerense del siglo XXI—penetran en ese espacio de “disensión” que plantea Canclini. La estética literaria de estos autores recupera la existencia de una colectividad social que se reafirma por su discurso. La presencia histórica de la negritud argentina es una consecuencia auténtica que recupera la cultura de lo propio, es la proyección de un discurso que reconstruye lo ideológicamente fragmentado. La cuestión del afrodescendiente desde sus múltiples facetas literarias es la invitación a mirar a una Argentina más auténtica, más genuina en su identidad de nación latinoamericana.



## **Capítulo 2. Imágenes ficcionales e históricas de los afrodescendientes en Chile: el afrochileno entre la representación y la historiografía literarias**

### **I. El afrodescendiente y la cuestión de su supuesta inexistencia en Chile: el caso de la negación y los testimonios femeninos de una recuperación**

El escenario intelectual chileno actual incorpora el legado del afrodescendiente en la cultura nacional de la nación. Con referencia a esto que menciono, están, por ejemplo, los estudios sobre la presencia afrochilena en Arica que aportan Giselle I. Duconge y Menara Lube Guizardi y el análisis que hace Paulina Barrenechea sobre la cuestión del afrodescendiente y la literatura chilena. Dicha incorporación está marcada por el rescate de la memoria histórica de los afrochilenos y de su identidad. Lo que distingo arriba como “actual”, involucra el período de los primeros diecisiete años del siglo XXI, desde el año 2000 hasta el presente 2017, ya que en este lapso se destaca un advenimiento de estudios históricos y literarios sobre los afrodescendientes en Chile. Dichos aportes, aunque todavía no son numerosos, rescatan la influencia y la huella cultural del afrochileno en el contexto de la historia nacional.

Para considerar el legado afrodescendiente en el país pienso que debe empezarse por examinar la proyección social que tiene la frase “en Chile no hay negros”, expresión muy común en las diversas esferas que componen el acervo cultural de la nación (Candina Polomer, 256-258). Chile es un país que se piensa a sí mismo como el “más blanco del Cono Sur”, explica Óscar Contardo cuando analiza modalidades lingüísticas como *siútico*, *roto*, *pijo*, que en el habla popular se usan para definir las clases sociales

chilenas (59-66). Este país se presenta como el “más blanqueado” por el uso de un discurso racialmente tipológico que opera en la sociedad y así elimina la presencia del afrodescendiente en toda la extensión que él ocupa en la cultura y la geografía de la República de Chile (desde su fundación en 1818 hasta la actualidad). En este caso, la práctica de ese discurso social en Chile, siendo oficial o un rumor popular, está estructurada sobre la noción de “tipología”<sup>3</sup> que expresa una idealización racial que inadecuadamente conforma al país. El uso en Chile de esa idea de “tipología” es ininteligible, aun después de probarse que no existe variedad genética suficiente para determinar la diferenciación racial entre los seres humanos, como lo especifica el destacado antropólogo Robert Wald Sussman en *The Myth of Race: The Troubling Persistence of an Unscientific Idea* (2014). Sussman indica que las ciencias exactas y sociales han avanzado discernimientos lógicos sobre diferentes procesos físicos, naturales y culturales, pero aun así existen criterios irracionales como la división tipológica sobre las razas. Indico que en Chile ese uso proviene de una presentación prejuiciada que se le otorga al país “como el más blanco” para distinguirlo entre los demás de Latinoamérica. De igual forma, pienso que esa distinción es doblemente incoherente, porque no representa ciertamente a la nación y por ende es una falacia. Más allá de esa perspectiva postcolonialista sobre la diferencia de razas presente en la cultura chilena, existe la idea de que la comunidad afrodescendiente no pudo enraizarse en la sociedad. La idea funciona en Chile como una modalidad de organización social, puesto que la presencia del afrodescendiente en el país está determinada por la paradójica explicación sobre su supuesta ausencia. La frase “en Chile no hay negros”, es expresada por los ciudadanos

---

<sup>3</sup> Noción esta que ilustra el *Diccionario de la Real Academia* en su definición antropológica, “sobre los distintos tipos de raza que conforman la especie humana” (RAE).

que hacen hincapié en tener descendencia europea—excluyéndose del evidente mestizaje que existe en Latinoamérica y en el propio país. Hay una colectividad chilena que se auto identifica como mayoría y explica que no hay una traza histórica del afrochileno en el acervo cultural de la nación, para hacer única esa leyenda de una *blanquedad* nacional. Esa propuesta de una supuesta “blancura social” está influida por el supuesto ocaso de la comunidad afrodescendiente. El consenso social chileno favorece la idea de una desaparición total del “negro” y la disminución de la presencia de otras comunidades étnicas en el país. Por ejemplo, el cardenal Raúl Silva Henríquez, arzobispo de Chile, comenta sobre este tipo de “atipicidad” chilena en la V Semana de Estudios Teológicos, celebrada en Toledo, España, en el año 1974,

Chile es un país de América Latina que tiene una personalidad muy propia. Desde luego pertenece a la América Latina blanca. ¿Por qué digo esto? Por una cosa que nosotros conocemos y que no todos conocen aquí. En Chile los españoles encontraron una raza indómita, guerrera, y mantuvieron con ella una guerra de siglos. La dominación de Arauco vino a realizarse en tiempos de la República. Debido a esto España mantuvo en Chile un contingente militar muy grande, tuvo hasta 15, 000 soldados en Chile en tiempos de la colonia, de ahí que nuestra raza, que es en su mayoría de origen español, es blanca; el número de mestizos es pequeñísimo, el número de indios es pequeño y es absorbido por los blancos en una unión muy fácil sin ninguna dificultad; *en Chile no hay negros* (329). [*Énfasis mío*]

Quizás las palabras del prelado estén exentas de prejuicio; sin embargo, su inocencia histórica lo hace víctima de una falacia moral que expresa la superioridad social de unos sobre otros, distinguiendo a Chile de otros países en Latinoamérica por esa idea del “blanqueamiento histórico”. Es indiscutible que la dicotomía entre civilización-barbarie *sarmentiana*, que examino antes en el primer capítulo de esta disertación, inunda también el pensamiento social en Chile, incidiendo al mismo tiempo como un discurso

apócrifo que se usa para comentar y escribir sobre la nación. Domingo Faustino Sarmiento publica por primera vez su libro *Civilización y barbarie* en Chile en 1845, en el periódico *El Progreso*, y su lectura atrae la admiración de los chilenos, así como de los argentinos que escapaban del gobierno federalista de Rosas (Collier, 168). Pienso que este discurso en la actualidad aún no está agotado ya que tiene una preponderancia ideológica en la cultura chilena. Pasa, de ser una idea preexistente en la cultura política de Argentina de mediados del siglo XIX a un concepto reciclado de exclusión en la actualidad. Evidentemente ese reciclaje ideológico encuentra lugar en esos discursos hegemónicos que describen la nación. Sobre el binarismo ilógico y su particularidad social se escribe en Chile,

Hasta fecha reciente, la connotación negativa de la herencia indígena y el enaltecimiento de las virtudes de la inmigración europea –particularmente la nórdica— fueron la tendencia dominante en nuestros estudios culturales y políticos. La dicotomía entre civilización y barbarie, fuertemente sostenida durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX, fue muy a menudo la dicotomía entre lo «blanco» y lo «indio». [...] Según un estudio realizado en 1997 por la Fundación Ideas y el departamento de Sociología de la Universidad de Chile, el 21,4 por ciento de los chilenos estaba de acuerdo con que Chile es un país «más avanzado que otros porque no hay negros» (Candina Polomer, 258)

Así se reproduce un juicio general que asume que el mestizaje en el país es parte de una herencia genealógica europea y no de cualquier otra, eliminando así la posibilidad de una diversidad genética más heterogénea. El sociólogo chileno Alejandro Lipschutz clasifica como “pigmentocracia” el concepto que él mismo define en correspondencia con la clasificación de un sistema de fenotipos catalogado en Latinoamérica (75). Sin embargo, en el caso de Chile este concepto se exagera, porque la frase “en Chile no hay negros” se transmuta desde el rumor a ser una característica social que distingue al país. La “pigmentocracia” existe como el concepto que excluye de manera iterativa aquello

que debe desecharse de la sociedad. El rumor pasa a ser una realidad cultural, que define a la nación por medio de ese designio oral falseado sobre la historia y la identidad nacional. En su legado postcolonial, el entorno cultural chileno asume este rumor y cimienta una estructura social que borra una parte de la historia del país y presenta una identidad poco fidedigna sobre su composición social.

Para investigar esa serie de particularidades que manifiesto anteriormente, confronto primero la repetida ausencia que se habla sobre el afrodescendiente en Chile, aun cuando su idiosincrasia se plasma en la representación literaria, en documentos históricos y en testimonios que detallan la impronta cultural de éste en la nación. Creo esencial, además, incorporar el rol de la mujer afrochilena y su producción de una escritura testimonial que rescata la idiosincrasia cultural del afrodescendiente en el país. El rol testimonial de la escritura femenina afrochilena fundamenta una pauta histórica en la representación y propagación de la cultura afrodescendiente en la nación. Diferenciándose así, por ejemplo de las escritoras afrouruguayas por tener esa evidencia testimonial inmediata que asume una posición que recupera la historia de su identidad. Segundo, también me interesa investigar el rol ambiguo que tiene la representación del afrodescendiente en las leyendas populares chilenas; en específico, el personaje de “el mulato Taguada” y su conexión con la payada en Chile. Tercero, analizo el cuento “El camino de los esclavos” (1816) de Joaquín Díaz Garcés—seudónimo de Ángel Pino, (1877-1921) conjuntamente con la novela *El mulato Riquelme* (1951) de Fernando Santiván (1886–1973); ambos escritores de ascendencia europea, ya que distingo la representación del negro y del mulato en estos textos como una crítica a los esquemas sociales discriminatorios que constituyen la sociedad chilena del siglo XX. Considero que

el cuento de Díaz Garcés es una crítica directa a la historia de la trata negrera en Chile y la novela de Santiván es una parodia sobre las falsas convenciones sociales que existen en la sociedad y la cultura del país. Mi objetivo es cotejar esa crónica de la historia social chilena para analizar fenomenológicamente la negación paradójica que ocurre con el afrodescendiente. Por último, contraste historia, oralidad y performance que se exterioriza sobre el afrochileno, para exponer una contracorriente reciente que recupera esta identidad historiográfica. Por ello, examino la obra de teatro *Afrochileno* (2014) del colectivo artístico *Tryo Teatro Banda* para analizar ese aporte de recuperación que se lleva a cabo en las tablas.

Como he indicado, un hecho innegable en la cultura popular chilena la refutación de la traza social del afrodescendiente; no obstante, desde su fundación en 1541, la Capitanía General del Reino de Chile importó un gran número considerable de esclavos negros. El arribo de los esclavos africanos continuó hasta principios del siglo XVIII para suplir la escasa mano de obra en el país. El historiador Rolando Mellafe indica sobre la trata forzada de esclavos africanos,

Queda, con todo, aclarado que ya desde 1600 la cantidad de negros del reino de Chile, era mayor que la de españoles y criollos, al mismo tiempo que alcanzaba aproximadamente a la mitad de todas las categorías étnicas y sociales, sin tomar en cuenta, naturalmente, a la población indígena (226).

Como dato histórico, Mellafe explica que Chile importó en el siglo XVII un número significativo de esclavos africanos, cuyo número dobla en unos pocos años al de los colonizadores españoles. El historiador añade que existe además un extenso registro de mulatos como producto de la unión entre españoles y africanos. Mellafe escribe que entre los siglos XVII y XVIII la importación de esclavos negros en Chile fue sustancial

ya que se utilizaban en una amplia gama de labores y funciones que incluían el trabajo doméstico, el agrícola, además de emplearse como soldados en las guerras contra los indios y trabajar en oficios de herrería, talabartería, cerrajería, etc. (218 -219). El historiador especifica además que la trata esclavista contribuyó al fomento de la colonia española porque muchos de los habitantes originarios del territorio chileno (mapuches, aimaras, atacameños, etc.) mantenían una guerra persistente con los españoles. Con el tiempo, los africanos se fueron adaptando a la nueva vida, no sin enfrentar las rígidas experiencias de la esclavitud y sus castigos, pero siendo capaces de formar sus propias comunidades con la anuencia del colonizador español.

Asimismo, el destacado crítico literario chileno Cedomil Goic, explica que negros y mulatos dejaron testimonio de su existencia e incorporación a la sociedad colonial del país al establecer cofradías religiosas, mayormente católicas, y además de escribir testamentos en favor de sus familias (*Letras del reino*, 315-316). En este período que demarca los siglos XVII al XVIII, tanto el esclavo importado de África como sus descendientes afrochilenos son parte fundamental de la economía, la pequeña industria y el comercio interno en la nación, dejando una clara huella en la sociedad colonial del país. Algo muy característico de la incorporación del afrodescendiente al legado colonial de Chile es que, desde el comienzo de la trata, se aboga constantemente por la importación del esclavo negro para la construcción paulatina de la colonización del territorio (Mellafe, 63-65). Los colonos españoles requerían la importación de los esclavos africanos por la escasa mano de obra nativa que existía.

Sin embargo, con el logro de la independencia de España la impronta del afrodescendiente desaparece con la nueva República. Cae víctima de ese discurso que

anula al afrochileno, por razón de una autoridad discursiva del poder. Existe un impasse entre el ciudadano oriundo que cree conocer la historia del país y aquellos fundamentos que él mismo cita de esa discursiva errónea que se tiene de Chile. Los afrochilenos siempre han existido en el acervo de tradiciones, representaciones e idiosincrasia de esta nación. Ese legado ha estado vetado por el entramado social que se ha construido en el país. Este acontecimiento en particular, que defino como una contradicción cultural, le impone una ausencia prejuiciada al afrochileno, desnaturalizándolo de su posición histórico-social, aun siendo parte esencial de las propias tradiciones identitarias del país. Dicha contradicción está definida en la actualidad por una supuesta exclusividad eurocéntrica, así lo explica Óscar Contardo al apuntar que “La fantasía blanca es social y biográfica. Echa mano de mantras supuestamente históricos e inofensivos, como que en Chile no hubo negros (el mito es que no se acostumbraban al clima) [...]” (66). Existe una narrativa que saca al afrochileno del *continuum* histórico nacional por la reiteración de pretextos, rumores sobre el escaso número de esclavos importados y falacias sobre guerras exterminadoras que propiamente construyeron ese mito absurdo sobre el ocaso del afrodescendiente en la historia nacional. Por ejemplo, como respuesta lógica a esa falacia de la no adaptación al clima, alguien puede sugerir que Suráfrica tiene un clima tan austral como el de Chile—al compartir un mismo paralelo geográfico. En esta zona del continente africano habitan personas desde mucho antes de que llegaran los tratantes europeos a finales del siglo XV. Esos discursos anulan la presencia del afrochileno en Chile, convirtiéndolo por esa marcada negación en un ciudadano inexistente. Lo transforma en un ser anulado víctima de ese rumor extendido que manipula a la otredad afrochilena. Ese mismo discurso dicotómico que ocurre en otras naciones del Cono Sur



como Argentina y Uruguay, se hace aún más presente en Chile. Sobre esta controvertida manera de negar aquello que es diferente el sociólogo Fernando Calderón Gutiérrez apunta,

Esta cultura de la negación de la diferencia ha sido el principal límite a la otredad y por ende de la democracia en América Latina, pues impidió tanto el reconocimiento del individuo o la comunidad —que necesariamente se tienen que construir en relación al “otro”—, como también el enfrentamiento pleno y auténtico de los avatares de la razón moderna (72).

En el caso particular de Chile, la “otredad” se nulifica fenomenológicamente como resultado de un lenguaje disyuntivo que establece patrones iterativos sobre la existencia de otros grupos sociales. La comunidad afrochilena es descalificada por ese discurso hegemónico que transforma el itinerario de la historia cultural del país a su propia conveniencia. Existe una interpretación ilógica sobre la identidad nacional. Dándose un falso juicio aclarativo, que desautoriza aquello que rechaza, el afrochileno es calificado como una entidad disímil en esa realidad preestablecida, aun siendo una realidad truncada. Establece una afirmación ininteligible sobre la propia cultura histórica de la nación. Existe esa manipulación perpetuada de la identidad nacional, existen ciertos valores que son parte de ella, pero no se añaden por el peso de los prejuicios. Al investigar este problema fenomenológico en la sociedad, el filósofo Richard Kearney escribe,

A society may work to establish a sense of intersubjective solidarity among its members by falsely attributing responsibility for all that is considered ‘evil’ in that society – war, economic scarcity, disease, famine, revolt etc.— to a collectively identified scapegoat. In this way, an ostensible sense of harmonious belonging and social community is created by negating some solitary outcast or minority group (e.g. Jews, negroes, communists, dissidents and so on) which the ‘established’ society is *not*. The members thus feel at one by nature of their shared hatred of the

outsider; they participate in a common *consciousness for it-self* negating a common *object in it-self*. (68) [*Énfasis del autor*]

El argumento de Kearney me permite explicar ese proceso de “socialización cultural” que ha permeado el discurso de clases en Chile, que informa esa interpretación falseada del contexto histórico del país. Existe una racionalización absurda de la realidad nacional, ya que convierte al afrodescendiente en ese *objeto en sí-mismo*, rechazado por una supuesta mayoría eurocéntrica. La negación persistente del afrodescendiente se convierte en modelo de irracionalidad cultural, se repite siendo el producto de esa interpretación diferente, de la supuesta realidad social chilena y los discursos erróneos que la construyen. Ese proceso de negación se convierte en el falso ideario que descalifica la identidad afrodescendiente. Al no dársele atención a la comunidad afrochilena, ésta desaparece entonces del mapa social chileno, aun cuando paradójicamente se mantiene activa en el país.

Un incidente que manifiesta esta ilógica cultural, pero que impulsa la reconsideración histórica del afrodescendiente, concierne que en el año 2000 se organizó un evento en la capital del país, cuyo nombre fue “Conferencia Santiago +5”, establecido con fines de tratar asuntos aún pendientes en el ideario social chileno. El marco teórico de esta conferencia abordó temas como el racismo, la xenofobia y la discriminación en el país. Al preguntársele al presidente chileno de turno, Ricardo Lagos Escobar (1938), sobre la impronta del afrodescendiente en la nación, su respuesta fue negar la existencia de ellos. Comenta la afrochilena Marta Salgado Henríquez que, ante la negación del mandatario, en ese mismo instante fueron exhortados a levantarse los afrodescendientes que asistían a la conferencia para demostrar la evidente ignorancia del gobernante

invitado (*Memoria viva*, 121). El testimonio de Salgado Henríquez es relevante porque marca dos hechos importantes en el reconocimiento histórico del afrochileno: primero porque, después de concluido el congreso “Conferencia Santiago +5”, se crea la asociación de afrodescendientes Oro Negro, cuya presidenta actualmente es ella, y segundo porque Salgado Henríquez se dedica a escribir su propio testimonio personal e histórico sobre la realidad del afrochileno en la nación. En las páginas que escribe, Salgado Henríquez se dedica a dejar evidencia sobre la existencia y el sentido social de la comunidad afrodescendiente. Del mismo modo, entrelaza su relato personal con la experiencia del colectivo afrochileno cuando escribe,

Por muchos años tuve que luchar por el hecho de ser diferente. Mi cabello, mi color de piel, me hacían ver distinta a la gente de mi ciudad y, por supuesto, al resto de mi entorno social, mi escuela, la población en que vivía. En el transcurso de mi vida, soporté las risas burlescas de los que me llamaban “negra”, como si mi color fuese algo malo o algo que no era normal en las personas, hasta hoy que estoy en el grupo que se denomina la tercera edad (*El legado africano*, 225).

El testimonio de ella posee una carga moral de emancipación, porque emplaza a la mujer afrodescendiente en una posición jerárquica, desde una perspectiva única de rescatarla en la nación frente a esa hegemonía adulterada que decreta los discursos de rechazo. Con su testimonio, Salgado Henríquez contrapone una tendencia nacional que expresa la burla contra el afrochileno. En su función más elaborada, señala el predominio oficial que determina la negación del afrodescendiente y su cultura. El peso de su testimonio acierta no sólo a recuperar, sino a reescribir la historia de su país. La posición de Salgado Henríquez aparece como exponente alternativo a un discurso de cambio social que también estimula el testimonio de otras mujeres afrodescendientes en Chile. Con la proyección de su escritura, Salgado Henríquez construye una historiografía auténtica e

inicia un género literario testimonial que es extraordinario en el contexto chileno. La experiencia de esta afrochilena reflejada en su testimonio, se transforma en la reivindicación de una historia e identidad que la posicionan con una proyección moral incontrastable. De una manera espontánea, esa autoridad moral aparece en la escritura de Salgado Henríquez como un reclamo que aboga por el afrodescendiente y su espacio en la cultura chilena. Es una escritura de proyección ética. Al estudiar el impacto de la literatura testimonial el crítico literario George Yúdice apunta,

[t]estimonial writing may be defined as an authentic narrative, told by a witness who is moved to narrate by the urgency of a situation (e.g., war, oppression, revolution, etc.). Emphasizing popular, oral discourse, the witness portrays his or her own experience as an agent (rather than a representative) of a collective memory and identity. Truth is summoned in the cause of denouncing a present situation of exploitation and oppression or in exorcising and setting aright official history (17).

En este caso, una perspectiva personal como la de Salgado Henríquez se convierte en narración determinante e historia puntual de la experiencia afrochilena. Con el criterio de legitimidad que aflora en las vivencias, los testimonios, datos, fechas y la exposición de hechos inequívocos que ella ofrece, Salgado Henríquez presenta una historiografía que ratifica la identidad del afrochileno en esa historia social del país que comienza a revisarse. Asimismo, estimula una conducta análoga de reivindicación que aparece también en otras afrochilenas. Mujeres que comienzan a escribir su historia personal y contribuyen a esa misma historiografía testimonial. Son las afrodescendientes las que se hacen de una agencia moral que narra el testimonio de su identidad. Escriben desde una perspectiva que recupere no sólo la voz histórica de la comunidad, sino que también coloca a la mujer con un poder social identificable. Por ejemplo, Camila Rivera Tapia escribe sobre el tema,

Soy mujer, afrodescendiente, joven, estudiante, novia e hija. Conjuguar todas estas condiciones no es fácil, encontrar tu identidad y poder vivir conforme a ella, es el objetivo de mi vida. Ser mujer afrodescendiente en Chile no es fácil, estamos pero no somos reconocidas, saben que existimos pero no estamos contados (sic), nos conocen pero nos ocultan (Rivera Tapia, 42).

El testimonio de Rivera Tapia contiene un mensaje esclarecedor de la realidad que enfrenta la mujer afrodescendiente en Chile. Siendo una persona joven, como se autodenomina a sí misma, proyecta su discurso hacia la visión futura de encontrar un espacio de inclusión reconocible para la mujer afrochilena. En este caso, Rivera Tapia escribe para dar inteligibilidad a la existencia de su legado cultural. Con una determinada agencia documental sitúa el rol activo de la mujer afrochilena, siendo elemento de cambio para la futura democratización de la circunstancia de su género y su existencia personal. De la misma manera, prosigue,

Sin embargo sé que tengo algo distinto a las demás, mi piel, mi caminar hacen que la vida tome un sentido diferente (sic). Auto determinarse es uno de los grandes desafíos del ser humano, y aquí en Chile, específicamente en Arica donde la multiculturalidad es una de las características principales, sigue siendo complicado ya que hay una parte de la historia de mi país que no ha sido contada, una historia que en la memoria colectiva se encuentra pero que en las escuelas no se enseña, una historia que se ve reflejada en la cultura pero que no se reconoce. Esa historia es mi historia, la de mi familia, la de mis ancestros (42).

Como Rivera Tapia comenta, su “piel” y su “caminar” le confieren un significado exclusivo a su apariencia afrochilena. Por una parte, su “piel” la caracteriza como un ente extraño en esa perspectiva afectada que exterioriza la sociedad en el país. Su “tez” es timbre de un estereotipo condenado en el propio sistema de relaciones que existe en la cultura social “blanqueada” del país. Por otra parte, su “caminar”, del cual tomo la significación simbólica y no concreta del verbo, es la expresión de una circunstancia

embarazosa y además compleja, porque evidencia el recorrido de la joven afrochilena ante los arduos avatares que experimenta como mujer y también como afrodescendiente. Ese “caminar” delata además el peso de una herencia colonial, la cual le impone una estampa a la voluptuosidad femenina, como objeto de deseo y de rechazo por la mirada del hombre en el poder—quien como he dicho antes, estipula además la idea de una sociedad chilena “blanqueada”. Cabe destacar que el censo que se hace en entre agosto y noviembre del año 2013 se encuentra que existen 8.415 personas autorreconocidas como afrodescendientes en Arica (Bertín), siendo el 4.7 por ciento de la población nacional. En cuanto a esto, añado que la comunidad afrodescendiente tuvo que protestar pública y oficialmente para ser integrada al registro nacional, ya que el gobierno chileno no reconocía su procedencia étnica y comunitaria. En el censo oficial del año 2012 el Instituto Nacional de Estadísticas (INE) niega la incorporación al mismo de los afrochilenos, pero son las protestas de la comunidad las que hacen que el INE cambie su decisión. (Alarcón López).

La realidad testimonial que aflora en los escritos de estas mujeres tiene un peso característico, ya que ser mujer en Chile conlleva a tener que objetar la imposición de una desventaja social y, siendo además afrodescendiente, cargar un estigma. Chile es un país donde el divorcio estuvo prohibido hasta el año 2004, cuando fue aprobado por el presidente Ricardo Lagos en la nueva ley del Derecho Civil. Al respecto, informa *BBC Mundo* que el país, “Era una de las últimas democracias en el mundo donde no se había legislado sobre el tema” (“Chile: promulgan ley”). Sobre esta cuestión ya se venían elaborando propuestas desde el año 1997, durante el gobierno de Eduardo Frei (1911-1982) se aprueba una propuesta de ley que empieza a revisar el tema del divorcio. El

aborto tampoco no se aprueba hasta el año 2016 durante el gobierno de Michelle Bachelet (1951). En el diario *El País*, la periodista Rocío Montes apunta que “Chile es uno de los pocos países del mundo donde el aborto está prohibido en todas sus causales. Fue una de las leyes de amarre que la dictadura de Augusto Pinochet decretó poco antes de entregar el poder, en 1989, porque hasta entonces el aborto terapéutico no estaba penalizado” (Montes). La realidad de la mujer chilena en el país se ve afectada por el estado y los mecanismos patriarcales que imponen una serie de condiciones sociales desfavorables con respecto a la igualdad de género. La socióloga argentina Verónica Giordano propone que existe una característica muy peculiar que describe la situación de las mujeres en los países del Cono Sur (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay), en la región las mujeres históricamente han sido percibidas como “ciudadanas incapaces”. Sobre el caso particular de Chile, Giordano escribe que en ese país las mujeres no alcanzan un reconocimiento civil pleno hasta muy tarde en la última mitad del siglo XX, “[c]on un decreto relativo al Nuevo Estatuto de la Mujer (Ley N.º 18.802) del 23 de mayo de 1989, poco antes de convocadas las elecciones que definieron la transición de la dictadura institucional, personalizada por el general Augusto Pinochet, a un régimen democrático “incompleto” (18). Lo que manifiesta a fondo esta circunstancia es el ciclo de abusos sociales que agrava la situación de la mujer en Chile y concretamente en el período de diecisiete años (1973-1990) que comienza con el golpe de Augusto Pinochet (1973-2006) y derroca al presidente constitucional Salvador Allende (1970-1973).

Para entender este período de la dictadura y con particular referencia a la situación social de la mujer en Chile, hay que mencionar la novela *Lumpérica* (1984), de la escritora Diamela Eltit (1949). Un libro que tiene tintes del género testimonial y que

además se publica en los años que el gobierno de Pinochet controla el país. La novela de Eltit funciona como una metáfora sincrónica que refleja no sólo los acontecimientos que experimenta su protagonista, sino también las contingencias y circunstancias del contexto político-social chileno. La autora produce un lenguaje metafórico que transforma la realidad de L. Iluminada—protagonista del relato—logrando que esas metáforas exterioricen también una ilustración propia de Chile—de su patria, de la nación—como símil metafórico de una mujer abandonada y acosada por una existencia tiránica y dominante. Al respecto Eva Klein escribe que “hay una dimensión más que teje relaciones entre *Lumpérica* y las diversas modalidades de (auto)representación: la cercanía de su discurso a la modalidad autobiográfica de los llamados testimonios” (26). En su novela Eltit nos remite a una mujer desprovista, abandonada por acción propia de un lenguaje descriptivo de su realidad y de la esencia que la caracteriza. Eltit escribe, “Saquéanla (sic) de todo referente & más que luz de la plaza, aguarda el lumpérico juicio/ del toda inexpresable en su derruida continental extirpe” (176). La autora representa una circunstancia abstracta que le impone a la mujer esa condición de abandono que explico anteriormente. En este fragmento en particular Eltit presenta la imposibilidad referencial que resalta la existencia antagónica que experimenta la protagonista y por ende su patria. La novelista nos obliga a pensar en una realidad hostigada, que a su vez es indescriptible o *referencialmente* irrepresentable por medio del lenguaje. La ironía de Eltit radica en la precisión de su propia representación literaria, de una imagen que es el referente oportuno de la realidad nacional chilena por las grafías propias de su escritura. Pienso que *Lumpérica* es la transformación de una realidad en otra, desde una escritura donde el lenguaje funciona como paradigma que expresa lo que tiene que ser dicho o escrito de



manera solapada. Eltit elabora una literatura que manifiesta el estado general de las circunstancias de su nación y de la mujer como objeto de una política patriarcal. Al analizar el fragmento, “[a]guarda el lumpérico juicio/ del toda inexpresable en su derruida continental extirpe” (176)., se percibe esa transmutación de sentidos que le conceden a la protagonista, el peso metafórico de la mujer chilena en su circunstancia.

Recapitulando, es por eso que anteriormente explico que el testimonio de las mujeres afrodescendientes chilenas tiene un peso cultural que funciona desde la perspectiva categórica de una ética irrefutable. El testimonio de las afrochilenas es un documento literario que incluye la circunstancia redimida de la cultura afrodescendiente ante el entramado social que pretende desfavorecerla y anularla. Además, dicho documento refleja la aproximación a un problema moral que es parte de la identidad chilena, se convierte en categoría ética y por ende anexa nuevos análisis, nuevas perspectivas sobre la construcción de la nación y su legado actual. Igualmente, la mujer afrochilena se posiciona como ente de cambio, con una agencia determinada para restituir los derechos civiles propios de su comunidad. Al examinar el impacto teológico del discurso femenino testimonial, de autoras e intelectuales en la tradición del cristianismo, Wietske de Jong-Kumru destaca que este tipo de escritura se convierte en mediación insubordinada que se opone a otros tipos de lenguajes que dominan la sociedad capitalista. La crítica escribe,

[p]ostcolonial feminist theology is not an independent discourse. It knows no single, coherent methodology nor a strictly confined object of study. It has continuities with earlier as well as future discourses. Discourses that allow real life to interfere with textual and tradition-oriented attitudes and constructs. Discourses that develop an ethic of intellectual study that also translates into an ethic of daily life, both of which take serious challenges of difference (de Jong-Kumru, 177).

El argumento de Jong-Kumru me permite distinguir el discurso de la mujer afrochilena como una ética sobre la vida, donde el sentido que obtiene esa cotidianeidad transmite una relación de insubordinación, en cuanto a esa diferencia que existe entre las comunidades en la geografía social del país. De esta manera, las mujeres afrodescendientes en Chile escriben con una noción clara de inclusión que las sitúa en correspondencia exacta con los demás integrantes de la sociedad en que existen. Más que abogar por un espacio, la mujer afrochilena lo encuentra por sí misma al exteriorizar una filosofía ética de la existencia que las define y las empodera en ese sistema alterado que pretende retocar la cultura social de la nación. Como lo expresa Azeneth Báez Rio,

El aporte de la mujer ha sido súper importante y va a seguir siendo importante. Somos las mujeres las que hemos ido visibilizando el tema afro, primero en las comparsas, en los bailes que son los que enganchan. Nosotras más allá de tocar y bailar, como mujeres, hemos ido tomando la bandera de lucha de la no discriminación, a poner en valor nuestras creencias que nos transmitieron nuestros ancestros (Báez Rio, 128).

Entre la historia y el testimonio, la mujer afrochilena logra un espacio propio con su “caminar” y su discurso para agenciarse una influencia social independiente que la reconozca, también para traer a colación la historia de su herencia cultural. Siguiendo las palabras de Báez Rio, “hacer visible el tema afro”, conlleva un performance en las comparsas que rescata una sensibilidad. Ese performance es una revelación más tangible e inmediata que la voz *lumpérica* que representa a L. Iluminada en la novela de Eltit. Báez Rio presenta la historia recuperada de un grupo que, al hacer acto de presencia en “las comparsas”, rescata con su naturaleza femenina las circunstancias en que ha existido su colectividad. El performance y su testimonio, poseen esa fuerza transcendental que deviene una estrategia, proteger la herencia ancestral del pueblo afrochileno. El recuento

de esa realidad testimonial, como dispositivo literario, elabora una recopilación histórica delimitada y contiene además el imperativo ético que proyecta la conciencia colectiva de las mujeres afrochilenas.

Pasaré a examinar ahora cómo la representación del afrodescendiente aparece en la ficción y la poesía chilena. Dicha representación la distingo con características peyorativas cuando incorpora la figura del mulato al describirlo como sujeto de una realidad tergiversada. Advierto además que la representación histórica del “negro” en la literatura chilena revela prejuicios similares a los que ya existen en la sociedad. Ambos, el mulato y el negro aparecen detallados como entes raros, descalificados por sus características personales. Paso a examinar esta manera de representarlos porque considero necesario emplazar la imagen del afrodescendiente en esa tradición literaria que calca la caracterización que ellos tienen en la sociedad.

## **II. Los personajes afrodescendientes y su contexto histórico en la literatura chilena: una representación forzada en la poesía y la ficción**

Continuando con el tema del afrochileno en la cultura literaria del país, pienso que debe destacarse la obra en la que el afrochileno aparece representado por primera vez en la literatura nacional. En este caso en particular, historia y literatura aparecen juntas en el poema *La araucana* (1569) de Alonso de Ercilla (1533-1594). Obra épica que detalla la colonización de Chile por España, considerada el texto literario fundacional del país, como apunta Cedomil Goic al ilustrar que ante la mirada “[c]rítica, de espíritu nacionalista, es la sorprendente epopeya que acompaña el nacimiento de una nación

moderna...” (5). En este poema, en el canto XXXIV, que destaca la muerte de Caupolicán, aparece la figura del afrodescendiente envuelto en una situación polémica.

Ercilla escribe,

Luego llegó el verdugo diligente,  
que era un *negro gelofo* mal vestido,  
el cual viéndole el bárbaro presente  
para darle muerte prevenido,  
bien con que rostro y ánimo paciente  
las afrentas de más había sufrido,  
sufrir no pudo aquélla, aunque postrera,  
diciendo en voz alta desta manera;

«¿Cómo que en christiandad y pecho honrados (sic)  
cabe cosa tan fuera de medida,  
que a un hombre como yo tan señalado  
le dé muerte una mano así abatida?  
Basta, basta morir al más culpado,  
que al fin todo se paga con la vida;  
y es usar deste término conmigo  
inhumana venganza y no castigo (902) [*Énfasis mío*].

El personaje del verdugo, en este caso el *negro gelofo*—calificativo antiguo que denota a la comunidad senegalesa wólof—es el encargado de ajusticiar al cacique Caupolicán. Considero trascendental que Ercilla presente en estas estrofas el dilema mediante el cual el líder mapuche se niegue a ser ajusticiado por el mencionado verdugo. La voz narrativa del poema califica la misión del *negro gelofo* como una “afrenta” que no puede pasar por alto el cacique, siendo la última ofensa que recibe Caupolicán antes de su fallecimiento. Como el héroe mapuche explica, es “inhumana venganza” que “le dé muerte una mano así abatida”; en estas dos estrofas observo que Caupolicán se niega a ser ajusticiado por un esclavo y no por un oficial español, estimando el rango militar y la

posición social que ocupa en el ejército indígena que él dirige. En relación con el análisis que aquí expongo, Mellafe escribe

Ya hemos dicho en otro lugar cómo el primer contacto entre indios y negros fue funesto para ambos, especialmente para los primeros. En un comienzo los indios no distinguieron a los conquistadores y a sus esclavos nada más que por el color, pero pronto se dieron cuenta que el color negro significaba una condición servil y desencadenaron contra éstos una guerra refinadamente cruel, junto al más profundo desprecio (95).

Creo esencial explicar que la voz del líder indígena en el poema lo sitúa con una preponderancia igualada a la de los oficiales españoles, algo que la voz narrativa en el poema—Alonso de Ercilla en este caso—le otorga sólo para ridiculizar su discurso. Hay que pensar que Caupolicán nunca es esclavo de los invasores europeos, sino el líder militar de una insurrección numerosa y que es hecho prisionero como producto de la guerra entre ambos. Su condición, la que él mismo se adjudica y la que le es otorgada, lo sitúa como el paladín de los araucanos, y como tal, rehúsa morir a manos de un esclavo africano, no por una noción prejuiciosa sino por un decoro castrense.

Existe, por ejemplo, otra interpretación analítica que propone el crítico literario Jean-Pierre Tardieu. Él apunta que al ser bautizado el líder mapuche, Ercilla le concede por el bautismo los dones cristianos de los españoles, ergo su desprecio racial para con el verdugo. Siguiendo este argumento escribe,

La reacción del cacique araucano se enmarcaba en una espontánea regeneración suscitada por el bautismo que acababa de recibir, el cual en el acto plasmó su mentalidad a imitación de la de sus vencedores. No le pareció nada inverosímil al autor prestarle al “gran general Caupolicano” sentimientos que tan solo podía experimentar un enemigo suyo (Tardieu, 139).

Sin embargo, sin descartar este análisis que propone Tardieu, encuentro más lógico pensar que Caupolicán no quiera ser ajusticiado por esa “mano así abatida”, por ser precisamente alguien de una condición oficial mucho menor que la suya. Creo además que, pensar en un desprecio racial desde la perspectiva del líder indígena es acaso entrar en un error metodológico sobre la interpretación textual del poema. El argumento que Tardieu propone sobre la “virtud espontánea del bautizo” en Caupolicán no se observa de manera inteligible en este pasaje de *La Araucana*. Pienso que Tardieu equivoca su análisis al cometer una reducción lógica sobre la personalidad de Caupolicán, transformada en este caso por el bautizo español en su contexto más figurativo. En las estrofas que relatan los momentos antes de la muerte del héroe, Ercilla lo describe con igual reiteración del aborigen salvaje como lo hace desde el comienzo. No por esto desecho la observación de Tardieu; sin embargo, es necesario entender que en la misma estrofa Ercilla repite el calificativo de “bárbaro” al referirse al cacique mapuche. Aunque Caupolicán ya es bautizado antes de su ajusticiamiento, pienso que es más interesante que en una obra tan emblemática para Chile aparezca la figura del afrodescendiente con un protagonismo, aunque efímero, que lo sitúa en el propio legado colonial de la nación. En su análisis, Tardieu reconoce que Ercilla no renuncia a denigrar a los indígenas en el poema (136). Mi observación sobre este fragmento propone que *La Araucana* es un poema que se escribe como la epopeya sobre la conquista de Chile, pero que deja constancia sobre la impronta del afrodescendiente en la cultura social de la nación desde su fundación. Posteriormente, esa constancia se ve anulada por el rumor de ese “blanqueamiento” que aparece en el país. Hay un problema con la auto-reflexión sobre la cultura chilena, es más transcendental entender la presencia del *negro gelofó* como

evidencia de que el afrodescendiente está inmerso en la historia social chilena desde el período inicial de la colonización española. En esto enfoco mi análisis crítico, el personaje del afrochileno en la literatura del país debe entenderse como la traza que existe y que merece ser incorporada siendo parte ya de esa fundación nacional que comienza con *La Araucana*.

Muchas veces la representación del afrodescendiente conlleva la circunstancia problemática de descalificar su individualidad en la literatura y en la historia. El afrodescendiente aparece dotado de características negativas que reducen su personalidad en cuanto a la conveniencia de aquellos prejuicios sociales que se erigen con el paso del tiempo y las opiniones que se van formando. Sobre esta particularidad la crítica literaria Paulina Barrenechea comenta que,

Es fundamental consignar que la historia de la literatura chilena ofrece una cantidad importante de obras que testimonian la presencia negra en nuestro país. Desde personajes centrales de una trama narrativa hasta figuraciones secundarias o simples decorados dentro de la escena literaria, estas representaciones remiten a un entramado textual que imagina la nación, la moldea y prefigura según el proyecto moderno. El discurso literario nacional, dominado por la pulsión etnófaga, muestra al indio y al negro, pero los convierte en focos de signos negativos, en tanto cuerpos abyectos y voces clausuradas (“Cuerpo, emociones”, 71).

Como he explicado anteriormente, existe un problema ético en cuanto a la ignorancia sobre la presencia del afrodescendiente en la cultura chilena. Sin embargo, también se le ha proporcionado una imagen en la literatura nacional que le incorpora una representación abyecta—no siendo el caso de escritores como Santiván y Joaquín Díaz Garcés (Ángel Pino) (1877-1921), cuya obra examinaré más adelante. La observación que presento de Barrenechea me permite examinar que aún en la literatura que se escribe en el país, el afrochileno sufre el peso arbitrario de una relegación. Esa representación del

afrodescendiente aparece en Chile con una perspectiva trucada, ya que se disimula su identidad. Un ejemplo de ello es el caso de la representación de “el mulato Taguada”. La leyenda de Taguada lo describe como un payador popular al que se le reconoce como el mejor, hasta que tiene un duelo con un “señorito hacendado”, don Javier de la Rosa. Antes de examinar este ejemplo, quiero acotar que en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Sebastián de Covarrubias y Orozco (1539-1613) define la palabra “MVLATO, el que es hijo de negra y de hobre blanco, (sic) o al reues, y por fer mezcla extraordinaria la compararon a la naturaleza del mulo” (558). Cito la definición de Covarrubias desde una perspectiva referencial, ya que me ayuda a analizar ese segmento de la payada popular chilena que reseña el controversial contrapunto entre don Javier y Taguada.

Aunque no existen documentos oficiales que fijen la fecha exacta y, por otra parte, si el contrapunto es verídico, hay numerosas opiniones respecto a la leyenda de Taguada. Como apunta Enrique Bunster (1912-1976) en su cuento “El mulato Taguada contra don Javier de la Rosa”, “según Encina, Curicó a fines del siglo XVIII; según Acevedo Hernández (y lo confirman los versos), San Vicente de Tagua -Tagua hacia 1830” (“El mulato Taguada...”). Del mismo modo, Mariano Latorre (1886-1955) escribe, “Existe el manuscrito de una célebre palla (sic) entre el joven hacendado don Javier de la Rosa y un mulato, Taguada, que puede situarse más o menos en la primera mitad del siglo XIX” (279). Lo cierto es que no hay un manuscrito histórico exacto que marque la evidencia del duelo entre los dos payadores; aunque el acontecimiento se ha mencionado como lo hacen Bunster y Latorre. Lo sugerente de este episodio es que ambos escritores definen al “mulato Taguada” como indio y no hagan uso de la definición que ya establece



Covarrubias en 1611. Entender esta controversia es fundamental, para observar cómo la idea de ese “blanqueamiento” inunda incluso la representación del afrodescendiente en la literatura chilena.

Ambos autores, Bunster y Latorre, citan directamente en sus textos la connotada controversia entre Taguada y don Javier, según la recoge y transcribe en el siglo XIX el poeta chileno Nicasio García (1829-1920). Sobre Taguada, Bunster presenta una imagen en la que el mulato pasa a ser un indio chileno tipificado en cuya representación no aparece su identidad real. El escritor escribe que Taguada es “chico, no muy joven, hijo de india y español” siendo “mulato del Maule” (“El mulato Taguada...”). En esta descripción que hace el autor, el mulato emerge como un personaje trucado, el cual es maquillado por la extraña razón que lo define. El mulato es despojado de su herencia genética al revertírsele el origen de su mestizaje, aunque el propio Taguada es referido en la historia con apelativos que designan la “oscuridad” y los “murciélagos”. Bunster transcribe de manera directa en su relato el contrapunto entre los dos contrincantes, reflejando así en su historia el duelo entre los dos payadores. Así escribe acerca el saludo que le da don Javier a Taguada en el comienzo del duelo,

Si fueras a Copequén, allá en mi casa verías  
cómo tienen los murciélagos (sic)  
un puesto de lechería (“El mulato  
Taguada...”).

El mulato en el poema es indirectamente llamado “murciélagos” haciendo referencia a su condición inferior y también a su color. Esa descripción se da con esa proyección ideológica del “blanqueamiento” que existe en la sociedad chilena. No culpo a Bunster de prejuicio; sin embargo, distingo que existe esa idea de eliminar

puntualmente la impronta del afrodescendiente. Paulina Barrenechea plantea que existe una liminalidad que define ese espacio que ocupa el afrochileno, la investigadora escribe que es, “Un personaje del “entre” que, efectivamente, deambula como mestizo, se confunde con los indígenas o queda situado en los intersticios de la sociedad sin pertenecer a ninguna de ellas” (“La figuración del negro”, 199). El personaje del mulato Taguada irrumpe en el ámbito de su representación con la desventaja única de no ser quien verdaderamente es. La imagen del mulato se pierde en esa leyenda de la no existencia de su herencia cultural en la historia chilena. Latorre escribe sobre él,

Se le llama mulato, en mi concepto no porque tenga algo de negro, sino por el color oscuro de la piel, muy frecuente en los campesinos de origen indígena de la cordillera de la costa, donde el mulato no fue común ni constituyó un tipo racial como en Aconcagua y en Santiago, abundante en cuarterones y octavones llamados *pardos* y *canallas* por el pueblo (280).

La descripción personal que hace Latorre demuestra un conocimiento escaso de la identidad nacional de su país. Es un hecho histórico que para el siglo XVII la región del Maule, cuyo nombre adopta por el río homónimo, estaba habitada por españoles, indios, negros y mulatos (Mellafe, 104). Al examinar la idea que Latorre expone, percibo que no sólo existe una tendencia a desconocer la historia chilena desde la perspectiva de sublimar aquello no conveniente con la tradición nacional; sino que también se omiten los datos escritos sobre otras identidades que son parte del país, en este caso la afrochilena. Por ejemplo, el padre Alonso de Ovalle escribe que “los españoles, indios y negros que habitaban las riberas y valles de este río [Maule], que son muchos, divididos en varios lugares, que son como aldeas y se llaman estancias” (38-39). Ambos, Bunster y Latorre, ubican a Taguada en la región del Maule; sin embargo, caen en la contradicción lógica de no especificar el verdadero origen mestizo del personaje. De igual manera,

aclarar—como explico anteriormente en mi análisis sobre Bunster— que tampoco debe culparse a Latorre de prejuicio social. Pienso que el error consiste en el tratamiento de la cuestión del afrochileno con la perspectiva inadecuada de su reiterada negación en la cultura popular. Considero que en esa idea de “concepto” que indica Latorre en el fragmento citado, existe ese sentido de pigmentocracia que ilustra Lipschutz sobre las diferentes modalidades raciales del cruce genético entre las personas de Latinoamérica; ergo los denominativos “cuarterón” y “octavón”. Con esta calificación, Latorre cita el criterio popular que encasilla como infrecuente a un individuo por el color de su piel en Chile. Esta es una norma social que aparece en la ficción como parte de esa generalidad que niega la historia del mestizaje en el país. De igual manera en su relato, Latorre compara al mulato con un pájaro cuando dice que “la figura del payador mestizo Taguá, Taguao o Taguada, que alude al color oscuro de su piel, el mismo de la tagüita de las lagunas y remansos de los ríos de Chile” (280), acaso en la escritura el autor no prevé la absurda comparación entre el color del pájaro y el prejuicio de ser mulato en un país como Chile. Taguada no es sólo examinado como algo incompleto, al cambiársele su origen, sino que también es simplemente animalizado en la descripción que hace este autor sobre él en el texto.

Otro aspecto que asoma en la observación que hacen los escritores chilenos sobre el contrapunto entre Taguada y don Javier es la adulación que se confiere al intelecto del señorito, distinguiendo a éste de la jerga dicharachera y popular del mulato. Si bien el análisis que se conduce está fundamentado en una apreciación que destaca las virtudes de ambos payadores, las de Taguada se ven disminuidas ante el juicio que se expone sobre don Javier. Por ejemplo, Fernando Alegría apunta,

Porque aun cuando en apariencia se trata de una lucha de inteligencia, en el fondo, tanto el mulato como el caballero desean probar que el mundo que ellos representan es integralmente superior, más fuerte y más sabio, mejor acondicionado, en suma, para sobrevivir y mandar. Es más que un duelo entre el *caballero* y el *roto*: es la rivalidad entre dos concepciones de la vida. Una, la del mulato, arraigada en esa sabiduría tradicional y primitiva que era la herencia del indio y del misionero, hecha a base de creencias mágicas, verdades proverbiales y supersticiones más o menos elaboradas. La otra, del ciudadano enriquecido en el ocio, viajado por Europa, rebotante de ese optimismo que las doctrinas liberales francesas y los primeros descubrimientos científicos de la edad moderna habían hecho nacer en la burguesía floreciente (143-144) [*Énfasis del autor*].

La observación de Alegría proyecta un desajuste evidente al colocar a ambos payadores en dos extremos opuestos. Aunque reconoce las virtudes del mulato, le asigna la condición de *roto* y *primitivo*, asociándolo con “creencias mágicas” y “supersticiones,” mientras que, al *caballero*, si bien lo asocia con el ocio, lo describe como alguien que tiene una cultura “europea”, “científica” y “moderna”. En su ensayo Alegría continúa describiendo a Taguada como un “animal” con un “genio hosco que provee de la tierra” (143), obviamente afectando al mulato en su comparación con don Javier. La descripción que hace sobre Taguada sufre de una parcialidad que evoca al concepto de *barbarie*. Aunque se advierte una simpatía al resaltar la vida del mulato, Alegría ya por adelantado le otorga la evidencia del porqué de su derrota en la payada con el *caballero*. Claramente el autor no observa su imprecisa arbitrariedad en cuanto a esa imagen que presenta sobre ambos contendientes. Quizás Alegría no reflexiona sobre lo que podría replicarle otro tipo de posición crítica. Por ejemplo, podría refutarse la argumentación de Alegría con mencionar que existen igualmente “creencias mágicas” y “supersticiones” en la misma clase social de don Javier. Bastaría con explicarle al escritor que existen personas que aseveran que una virgen engendró al Mesías, o que una cruz de ceniza en la frente les

recuerda que un dios creó al hombre del polvo. Es evidente que los ejemplos que presenta Alegría sobre Taguada son arbitrarios al enfatizar la inferioridad del mulato. Por ende, el afrodescendiente en Chile es marginado aún en esos espacios literarios que intentan escribir la cultura nacional. En la literatura, el afrochileno sufre también una estigmatización que lo transforma y lo concibe como una representación abyecta de su propia personalidad.

A pesar de esta imagen inexacta que ciertos escritores proyectan de la figura del afrochileno, hay otros autores que plasman una imagen diferente del afrodescendiente para rescatar la dimensión cultural de éste en el entorno social del país. Por ejemplo, considero que la representación de autores como Díaz Garcés y Santiván concibe una imagen más fidedigna de la nación. Pasaré entonces a examinar a continuación esa otra literatura que plasma una perspectiva diferente del negro y el mulato, haciendo énfasis en la novela de Santiván.

### **III. Otras imágenes sobre “el negro” y “el mulato” en la ficción chilena**

El historiador Greg Grandin comenta que Joaquín Díaz Garcés publica en 1916, en la revista *Pacífico* el cuento “El camino de los esclavos”, relato en el que narra la travesía por los Andes de un grupo de africanos forzados por la trata negrera (297). El relato del escritor chileno está basado en el hecho histórico de una rebelión de esclavos a bordo del buque *La prueba* en 1804, en la costa de Valparaíso, Chile. Los eventos reales de la insurrección en el navío comprenden el motín de los esclavos al tomar *La prueba*, después de asesinar a casi el setenta y cinco por ciento de los tripulantes españoles. La

rebelión concluye cuando, al acabarse las provisiones en el buque, los esclavos someten al capitán español Benito Cereno para que negocie el suministro de provisiones con un barco norteamericano. Amasa Delano, el capitán estadounidense, se percata de la rebelión por un ardid inesperado de Cereno, por lo que retoma con sus hombres el poder del buque, dándole nuevamente el mando a su homólogo español y ajusticiando a los líderes de la insurrección (Grandin, 281-282; Leslie, 54). El cuento “El camino de los esclavos” de Díaz Garcés, aunque publicado en 1916 refleja una crítica antiesclavista. Ya en su primera publicación el autor comenta,

En los momentos en que la única voz levantada en la prensa chilena, para señalar el retroceso histórico que significa la deportación de los civiles de un país invadido, ha quedado sin eco alguno, sea lícito al escritor hacer revivir a los ojos indiferentes de los chilenos la epopeya de la esclavitud africana que, durante muchos años, lanzó también sus caravanas dolientes al través (sic) de nuestro territorio (75).

Las palabras introductorias que escribe Díaz Garcés a su relato muestran un sentido de responsabilidad con la historia de Chile y con ese silencio que hay en la nación en cuanto a la historia esclavista que tiene. El autor critica asimismo el embotamiento social que existe en el país con respecto a la expatriación de refugiados con motivo de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Asimismo, para recordar la separación y el alejamiento que sufrieron los africanos al ser extraídos de sus lugares de origen. El fragmento utiliza expresiones como “retroceso histórico” y “ojos indiferentes” como recursos en el cuento que ayudan a entender la ignominia de la esclavitud y su huella en el acervo social chileno. El relato está narrado con un sentido realista que describe la travesía desde el continente africano hasta Valparaíso, incluyendo el cruce del Atlántico y la cordillera andina. El autor mezcla el aspecto realista de su escritura con imágenes

vernáculos que incorpora en el lenguaje de los personajes, como también en la geografía y los entornos sociales que detalla. Al analizar la obra de este escritor, Juan Antonio Massone escribe,

En Joaquín Díaz Garcés descubrimos a un “descubridor”. La historia le atrae, pero su simpatía es, sin perder un ápice de su información, novelesca, recreadora, íntima. Está vista desde el interior de las almas y, por eso mismo, logra el prodigio de trasladarnos al pretérito sin salirnos del presente, manejando con certeza el “tempo” histórico y literario, en que un hábil contrapunto entreteje dos ritmos y dos planos melódicos diferentes pero de entrañada y emergente coincidencia (22).

La reflexión de Massone describe la aproximación simbólica con que Díaz Garcés combina la historia y la ficción en su escritura. Asimismo, ese carácter “descubridor” que el crítico le otorga al escritor, está presente en la manera en la que el narrador reivindica en su cuento la presencia del afrodescendiente y su trayectoria social en Chile. El relato “El camino de los esclavos” presenta una dicotomía clara entre el negrero, un español de nombre Martín Delfín y el personaje de Mure un africano que el esclavista compra en África junto a otros “[d]oscientos veinte negros varones, sin contar algunas mujeres encintas y niños que entraban de favor” (Díaz Garcés, 80). El cuento establece un antagonismo directo entre ambos personajes, estructurado de una manera en que el personaje de Martín individualmente se degenera. El español pierde sus cualidades morales a medida que avanza la travesía. Al contrario, el autor humaniza al personaje de Mure, enfatizando la nobleza de espíritu que tiene el esclavo. Díaz Garcés escribe,

Delfín quería saber cuáles eran las protestas del negro y ordenó dejarlo libre para que formulara sus quejas. Mure se dirigió resueltamente al negrero y con palabras y acciones, mostrando el corral de popa, llevándose la mano al corazón y señalando una imagen que estaba a la cabecera del lecho del traficante, parecía decir bien claro que las mujeres debían serles devueltas, que eran las suyas, que una religión buena no podía permitir que se separara al hombre de su hembra, que serían sumisos si no se les

vejaba hasta ese extremo, pero que su ira no reconocería límites si se les negaba toda justicia (80).

El autor muestra en este párrafo cómo el personaje de Mure aboga por la unidad de hombres y mujeres al apelar a esa regla de oro sobre la bondad religiosa. Del mismo modo, el esclavo proyecta un sentido digno de su personalidad al buscar la comprensión del negrero y además amenaza con rebelarse si no se le reconoce el contenido humano de su demanda. Díaz Garcés crea una cierta reticencia al presentar al español con un grado de buena voluntad al escuchar la propuesta del esclavo. Esta estrategia narrativa establece un precedente a la acción posterior que refleja la verdadera personalidad de Martín Delfín, quien va aumentando el maltrato a los esclavos a medida que transcurre la historia. En el transcurso de la narración, el español pierde su condición moral en la descripción que hace el autor sobre su personalidad, aparece enfatizado como un hombre cruel e inhumano. Siguiendo esta característica en el relato Díaz Garcés escribe,

Pero entonces los criados pensaron que era conveniente completar la obra preventiva de pacificación y buscaron en el corral de popa a la mujer que más gemía por Mure, y era una esclava tan alta como éste, de ojos muy grandes y alargados, de abierta boca rasgada en puro carmín, con una corrida de blanquísimas perlas por dientes. Y la azotaron delante del caudillo hasta hacerla caer también (82).

El cuento de Díaz Garcés expresa detalles humanistas en la representación de los hechos históricos que narra. El autor menciona una referencia directa al castigo para así manejar la facultad ética que señala el proceso de la esclavitud en Chile y su relación con la realidad histórica del período colonial español. Para entender esta idea que expreso, el filósofo Richard Gaskin propone que el humanismo literario tiene una cualidad estética que nos pone en contacto con situaciones, circunstancias y generalidades, que son



referenciales en la narración sobre el mundo exterior, para ayudarnos a entender nuestra propia realidad desde la perspectiva del género ficcional de la literatura (23-24). Gaskin puntualiza,

My literary humanist asserts that works of literature have a determinate, objective meaning, fixed at the time of their production, that they may have a cognitive value which is part and parcel of their aesthetic value, if they do have it, depends essentially on their referring to, and making true statements, about the world (viii).

Retomando el planteamiento filosófico de Gaskin, hay entonces una característica en la literatura que proyecta la representación de una realidad palpablemente objetiva. En tal caso dicha manera de narrar la ficción es coherente con eventos incuestionables que forman parte de la experiencia humana. Del mismo modo, la representación utiliza símbolos, lenguajes y metáforas cuyos contenidos manifiestan un sentido epistemológico de ese mundo que se exterioriza en la escritura del autor. Ese sentido está determinado por lo que Gaskin define como “humanismo literario”, en el que hay una conexión entre la representación de un relato y el conocimiento que emerge del mismo (moral, histórico, epistémico, etc.) como enlace a la realidad. Por lo tanto, la reproducción literaria da sentido a una posterior interpretación de los procesos de la existencia, más allá de lo representado en el texto. Gaskin formula que las categorías de sentido-representación y ficción-realidad no tienen que estar separadas por la intervención de la literatura, sino que es ella una herramienta viable para asociar el conocimiento del mundo con las imágenes que se crean.

La aproximación filosófica que hace Gaskin me acerca a entender la narración de “El camino de los esclavos” como una reinterpretación comprometida con la historia de Chile. Díaz Garcés se toma la libertad creativa de escribir sobre un evento real para

esclarecer parte de la identidad histórica de la nación. Este autor escribe con la convicción de estimular que el relato suprima la referida indiferencia que le adjudica al pueblo chileno en su nota introductoria. Asimismo, existen dos elementos asociados en el relato de Díaz Garcés: uno es la representación de un evento de la historia nacional y el otro es la resonancia ética que posee la descripción literaria de ese acontecimiento.

Ambos están unidos por un sentido hermenéutico que le confiere el autor, al exteriorizar en el relato—así como en su exordio—la repercusión moral de la esclavitud, la guerra y el desplazamiento forzado de las personas afectadas por ambos flagelos. Pienso que “El camino de los esclavos” debe concebirse como la representación que confiere otra perspectiva respecto a la presencia del afrodescendiente en Chile. El autor también traza la estampa de la trata negrera como el proceso que desafía esas falsas controversias sobre una historia nacional en el país. Bernard Harrison plantea que la ficción es un proceso en el que los sentidos que emergen en la representación organizan el conocimiento de una “práctica social” que nos conduce a la introspección. El filósofo apunta,

Literary fiction, I propose, works by deploying words against a background of imagined circumstances in such a way as to allows to focus on the roots in social practice, with all of its inherent ambiguities and stresses, of the meanings through which we are accustomed to represent our world and ourselves. That proposal suggests a mechanism in terms of which to conceive how it may be possible for literature to discharge the function attributed to it by the humanist tradition: of disclosing aspects of the human condition—considered not solely as determined by nature, but as something made, something we create as well as suffer—in such a way as to bring them before the bar of critical scrutiny and self-examination (2).

Es en ese recinto creativo de circunstancias imaginadas que explica Harrison, donde el lenguaje literario exterioriza múltiples peculiaridades de la condición humana, que permite reexaminar las experiencias históricas, morales, existenciales y epistémicas

de una realidad que es retocada por la ficción. Harrison explica que la función de la literatura es estimular, mediante un escrutinio pragmático, la introspección de los eventos reales que afloran en la escritura. La historia que cuenta Díaz Garcés en “El camino...” crea ese recinto, ya que estimula la exégesis sobre la relación histórica del esclavismo y sus ramificaciones emocionales. El cuento tiene un fundamento ético, precisa la asimilación de un problema moral por la utilidad de los eventos que aparecen en su narración. Díaz Garcés es un autor que proyecta esa especificidad, esa práctica ética en la extensión de su relato.

Hay otro escritor en Chile, Fernando Santiván, que igualmente trata el tema de la esclavitud y el problema del afrodescendiente en la cultura social de la nación. Siendo un escritor que se preocupa por representar temas sociales, Santiván tiene además un interés ávido por destacar las condiciones de la vida rural del país. Por su escritura sobre la realidad nacional y por su interés en rescatar varias generalidades sobre la historia social chilena, Santiván obtiene el Premio nacional de literatura de Chile en el año 1952. La crítica lo ve como un escritor que proyecta la literatura del país fuera de las fronteras nacionales, “who established the Chilean novel and the short story and raised them to international importance” (Valenzuela, 440). Asimismo, Berta López Morales añade que la obra del escritor denuncia, a cada paso, la injusticia social, las desigualdades económicas, la posición de dependencia de la mujer en la familia y en la sociedad (Su obra). Sin embargo, pienso que en La novela *El mulato Riquelme*, Santiván construye una narración paródica que va entrelazando la vida del protagonista, el mulato, con la familia de Bernardo O’Higgins (1778-1842), una de las familias más importantes en la historia del país. De esta manera, el autor escribe sobre una realidad chilena que pretende no

conocerse y se aproxima a ella desde una perspectiva que se burla de esa falsa concepción de *blanquedad* en el país. Así aparece especificado en la novela,

Es muy posible que el mulato Riquelme fuese hijo o sobrino de don Simón Riquelme, padre de doña Isabel. En este caso el mulato habría sido hermano o primo de la madre de Bernardo O'Higgins, y, por consiguiente, tío del prócer; y tío bastante joven, por lo demás, como para parecer hermano mayor (Santiván, 15).

En los eventos de la novela, se menciona la consanguineidad entre el mulato y el patricio chileno, cuyo segundo apellido es también Riquelme. Este recurso desdobra un advenimiento paródico en la narración, ya que indica el parentesco afrodescendiente que tiene uno de los héroes nacionales más glorificados de la historia nacional. En cuanto a ese uso de la parodia que propongo, la crítica literaria Linda Hutcheon explica que en el siglo XX la parodia tiene una complicidad política porque radica en la revisión histórica y la reinterpretación de los procesos nacionales, “[i]t has a hermeneutic function with both cultural and even ideological implications” (2). Pienso que es en esa proyección hermenéutica que Santiván trabaja con la revisión de una cultura social en el continuum histórico del afrodescendiente y su presencia en Chile. Al presentar a estos dos personajes como familia, uno histórico y otro ficcional, Santiván mezcla el relato personal de Riquelme emparentado con el héroe chileno y la biografía textual que el mulato hace de O'Higgins. De esta manera, sugiere una revisión de los procesos nacionales en cuanto a la circunstancia social del afrodescendiente en el país. Para hacer esto, el autor crea dos historias paralelas, una acerca de la infancia de O'Higgins y sus posteriores años de formación en Europa y, otra sobre las adversidades sociales que el mulato confronta, hasta que encuentra una posición honorable como amanuense, en el marco de una sociedad chilena intolerante. Otro personaje que actúa en la novela es “el editor” y es la

persona que encuentra una serie de manuscritos, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, que son la historia de Gregorio “Goyo” Riquelme. Este personaje del “editor” se dispone a arreglar y corregir las faltas que pueda tener el mulato y también se dedica a escribir intervenciones, en toda la extensión del texto por sobre la propia narración que va haciendo el protagonista. Así, por ejemplo, opina sobre el denominado parentesco entre Riquelme y O’Higgins,

Fue uno de los familiares de O’Higgins. No era precisamente un criado; quién sabe si algo más. Pero tampoco era un pariente, aunque acaso, lo fuera. En aquellos tiempos en que los hacendados chilenos actuaban como señores de horca y cuchillo, era frecuente, y mirando por los contemporáneos como algo normal en las costumbres, que el amo cobrase derecho de pernada a esclavos y criadas bonitas. Eran asuntos sin importancia para ellos, admitidos con absoluta naturalidad hasta por las esposas. De esta manera se iba formando la población del país, bastante necesitada de ella (15).

En esa misma acotación que hace “el editor” se percibe el distanciamiento social que establece su propia voz con las características del mulato. Según él considera, Riquelme debe ser producto de la relación controversial de un hacendado con sus esclavas y criadas, tomando como derecho su elevada posición social para llevar a cabo tal intercambio sexual. De la misma manera, vemos como se establece una indudable incertidumbre en su comentario sobre el parentesco entre Riquelme y O’Higgins, ¿era un familiar?, pero ¿tampoco era un pariente? Aunque después lo considera tío directo del prócer, el personaje del “editor” interfiere para dar su punto de vista sobre la relación consanguínea que existe entre el héroe nacional y el mulato protagonista. Con respecto a esa introducción que hace en la novela, el lector está ante una crónica doble que expande el significado de esa escritura encontrada que es biografía, testimonio y ficción, una escritura que maneja los límites de la verdad y la imaginación literaria. Marta Dvorak

escribe mientras examina el sentido que tienen las biografías poscoloniales en la posmodernidad canadiense,

[t]he self-reflexive one of postmodern writers who not only blur the factual and the fictional, but also blend artistic modes of representation with the exegetical art of dismantling a text, and who chose to function within the modes of ambiguity and liminality, consolidates the postmodern notion that all perception and articulation are socially construed. (40)

La observación de Dvorak me remite a ese espacio liminal y ambiguo que se construye alrededor de la figura de Riquelme. No opino por esto que Santiván sea un escritor posmoderno, pero sí que escribe una novela que profundiza en esos intersticios que distorsionan la realidad histórica y adecuan la ficción para exteriorizar temas liminales como el mestizaje y su interpretación social en Chile. Al trabajar esa idea de una biografía y el testimonio en la novela, el mulato se convierte en fuente propia de la escritura, él es el origen de una crónica personal que se entrelaza con el curso de la realidad nacional e histórica del país. *El mulato Riquelme* pertenece a esa idoneidad extravagante de utilizar al protagonista con una voz doble al narrar la historia de Chile: enunciando, por una parte, el posible mestizaje de uno de los padres de la patria y por otra, transmitiendo la realidad discriminatoria de una sociedad despectiva. Las vicisitudes que enfrenta el mulato se transforman en la narración para resaltar un patrimonio nacional discordante, asimismo conforman una imagen que reivindica a los olvidados con un cierto lugar necesario en la cultura e historia social de Chile.

Pienso que por eso el personaje del “editor” es clave para entender esa voz que censura y que a la vez establece una jerarquía escrituraria por sobre la historia que cuenta Riquelme. Sin escrúpulos “el editor” funciona como un interlocutor entre el mulato y el lector, es una especie de expositor parcializado que no oculta su tenacidad crítica con la

historia de Riquelme. Anuncia a propósito su rechazo por la escritura y las cualidades personales del mulato. Así escribe,

Otra cosa, que debo advertir a los lectores de estas Memorias, es que me he permitido agregar por mi cuenta, a manera de notas de editor, algunos comentarios a las ideas y hechos presentados por el memorialista. El mulato se deja arrastrar a menudo por la imaginación pedantesca o por su irrasmisible (sic) tendencia a la mentira y, quizás sin pretenderlo, desfigura los hechos históricos (17).

Pienso que esta, es una astucia narrativa que utiliza Santiván para ayudar a percibir la figura del “editor” como esa individualidad específica chilena que tiende a negar la traza afrodescendiente en la cultura social del país. En la ficción que escribe Santiván “el editor” existe como un personaje antagónico que no es parte del relato del mulato, pero que está presentado como el adversario crítico de la escritura biográfica que concibe el protagonista. Ya en esa acción de corregir y de asentar su opinión como válida por encima de Riquelme, “el editor” funciona como la metáfora de ese rechazo social a la presencia del afrodescendiente en Chile. Cabe destacar que la estructura de la novela no presenta capítulos, sino relatos donde “habla el mulato” y por consiguiente “habla el editor”. Pienso que ese coloquio que presenta Santiván entre la ficción y lo editorial profundiza más en la categorización del rechazo que existe con la cultura afrochilena en el país. Considero que este es un ardid dialéctico oportuno, ya que el autor presenta fragmentos de la comunidad afrochilena por el protagonismo de Riquelme en la novela y asimismo la censura que esta cultura social enfrenta. De esa manera, se descubre la esencia afrochilena y esa contraparte que se propone negarla. Santiván se aproxima a una escritura realista, al contrastar el artificio del manuscrito encontrado con la apreciación crítica que “el editor” va haciendo del mismo.

El afrochileno aparece representado en la literatura que escriben los escritores criollos de ascendencia europea en el país. Algunos de estos escritores lo representan con una imagen inexacta de su identidad, otros como Díaz Garcés o Santiván lo hacen desde perspectivas más humanas y reales. No existe aún, salvo la publicación de los testimonios de las mujeres afrodescendientes chilenas una literatura escrita por afrodescendientes. Sin embargo, en relación con esos lapsos de la ficción que intentan manifestar la realidad, en el año 2008 en el valle de Azapa, en la región de Arica, al norte de Chile, se descubre un manuscrito escrito por un afrochileno con poesías, relatos, crónicas sociales, testimonios, etc., denominado “Documento Baluarte”. El texto, está escrito por Pedro Baluarte, a principios del siglo XX, en una libreta de contabilidad y aún no ha sido publicado.

Explica Paulina Barrenechea que la composición del cuaderno es muy variada, porque contiene literatura escrita por el autor, así como también valeses, décimas, cartas y cálculos de contabilidad hechos por Baluarte (“Patrimonio, narrativas racializadas”, 16).

De este suceso, tomo la incidencia histórica del manuscrito que se encuentra y que además refleja parte de la vida de un afrodescendiente en Chile, así como también el hecho que sea Pedro Baluarte un poeta dedicado a escribirle los documentos a sus homólogos afrodescendientes. Así comenta Barrenechea, “En un entorno predominantemente analfabeto, muchos de los poetas populares funcionaban como escritores por encargo, como una especie de amanuense, y que en este caso es coherente con la gran cantidad de cartas con distintos destinatarios y con remitentes diversos” (18).

Lejos de preestablecer coincidencias, existe una aproximación escrituraria entre Riquelme, como protagonista de la ficción de Santiván y la ocupación que ejerce Baluarte en la realidad. Pienso que dicha aproximación se acerca al principio ético de hacer valer



un servicio en favor de una historia social; ambos, Riquelme y Baluarte son elementos en función de una comunidad. Por diferentes razones y desde presentaciones disímiles, ambos tienen la valencia de un tipo de prestación que expande la concepción del afrochileno. La relación entre el personaje del mulato Riquelme y la existencia real de Pedro Baluarte puede asimilarse desde la implicación histórica que tiene la comunidad afrodescendiente chilena, ya por su representación recuperada en la ficción, o por el azar de expresar una escritura personal. En su novela, Santiván trae a colación el recuento ficcional de una historia subvertida por la cultura social chilena. En su crónica testimonial, Baluarte la hace accesible por razón de sus memorias y apuntes. En cuanto a esa función del documento encontrado como recurso en la literatura, Ascensión Rivas Hernández comenta que el realismo se conforma por el uso de la supuesta transcripción en la ficción de los supuestos manuscritos que son encontrados (164). En el caso particular de esos dos manuscritos encontrados que se conforman, en la ficción a Riquelme y en la historia social a Baluarte, propongo que su transcripción es una redención de la comunidad afrochilena.

Pienso que Santiván inserta al personaje del “editor” no para presentar una crítica directa del mulato, sino para poner en tela de juicio ese concepto incompleto que se tiene de la historia social chilena. Por ende, la opinión que ejerce “el editor” en la novela no está exenta de revisión ya que él mismo se auto adjudica una percepción superior de la historia de su país. Así lo manifiesta cuando escribe,

Yo me concreto, entonces, a confrontar los manuscritos con la historia escrita por serios investigadores, tales como Barros Arana, Amunátegui, Vicuña Mackenna, Eyzaguirre, Orrego Vicuña, etc., corrigiendo estos defectos y dejando las cosas en su justo término” (17).

Sin embargo, aun cuando él edita a Riquelme, presenta su propia perspectiva personal por sobre los hechos históricos. Amén de no citar a ninguno de los historiadores que menciona e igualmente produce diálogos y pensamientos de su propia improvisación en los personajes que son parte previa del relato que escribe Riquelme. De esta manera, el autor elabora una ficción en la que el mulato toma posesión de su historia. El autor va develando el personaje protagónico con una conciencia propia del entorno social en que él existe. En los relatos que escribe sobre sí mismo y la relación que tiene con la familia O'Higgins, Riquelme constantemente esconde su esencia humana, camuflando su mestizaje, acondicionando su intelecto y sus buenos modales para lograr su beneficio personal y pecuniario. Santiván presenta al mulato con una perspicacia que manipula su habilidad de escribir para ganar los favores de las esposas de los terratenientes y obtener la simpatía de los trabajadores domésticos y esclavos en las casas que trabaja y visita. Al escribir cartas y peticiones para estas personas, Riquelme se convierte en el confidente y ayudante de muchos de ellos; así va progresando socialmente, por los servicios escriturarios que ofrece y por el dinero que obtiene. En ese curso de los acontecimientos, Riquelme se transforma de escribidor de correspondencia al escritor de su propia vida y la de Bernardo O'Higgins. En cuanto a esto, el autor presenta la oportunidad que tiene Riquelme de aprender a escribir como algo insólito para él en el período colonial que le corresponde vivir. Es un sacerdote, el padre Venancio, quien se encarga de enseñar a Riquelme. Al ser reubicado en otra iglesia Venancio le habla al despedirse de él,

Tienes ya dieciocho años, conoces un poco de latín, sabes algo de matemáticas, de física, de literatura, y hasta posees algunas nociones de filosofía y teología. Es posible que mi buen amigo, mi señor don Simón, te dé el consentimiento y los recursos para continuar tus estudios y entonces..., podrías ser, con el tiempo, un hombre de leyes o de iglesia (21).

La ayuda que recibe el joven Riquelme del padre Venancio marca ese hecho inusual, en que un afrodescendiente, a finales del siglo XVIII en Chile, puede obtener ese tipo de conocimiento. El sacerdote aparece como una figura paterna que se encarga de enseñar al mulato, al impartirle lecciones en diferentes materias para incentivar su educación. En este fragmento se percibe la evidente posición privilegiada que ostenta Riquelme, deduciéndose así su vínculo sanguíneo con la familia O'Higgins—en particular con don Simón Riquelme. Por otra parte, presenta además una contradicción sujeta al propio progreso educativo del mulato, ya que es don Simón quien tiene que dar el visto bueno para la futura progresión académica del mismo. En la progresión de la historia, el permiso de seguir estudiando no le es vedado a Riquelme, pero tampoco se lo da su “dueño”. En este caso, don Simón lo envía a trabajar con otro hacendado, don Juan de Dios, para que aprenda comercio y agricultura. Son esos vericuetos de la ficción de Santiván los que van guiando la historia para que Riquelme se convierta en redactor de cartas y así se inserte en la sociedad pueblerina donde vive y pueda narrar las historias de las haciendas que visita. Creo que si el mulato hubiese cursado otros estudios quizá no tendría esa afición por contar las intimidades de la sociedad rural chilena como lo hace. Por ejemplo, es por medio de Riquelme que se presenta en la novela el conflicto social que rodea a la figura de Bernardo O'Higgins, siendo hijo ilegítimo, producto del romance entre Isabelita Riquelme y el capitán irlandés Ambrosio O'Higgins. La agudeza paródica de Santiván no sólo incluye el evento real sobre el nacimiento—fuera del matrimonio—del patricio chileno, sino que integra a Riquelme como elemento de cohesión en la propia estructura de la narración para expandir el desarrollo de ésta. Pienso que la ocurrencia de este evento en el texto, y que también sea un afrochileno partícipe de ese evento en

particular, es una estrategia paródica que elabora Santiván para narrar un hecho real de la historia de Chile. Linda Hutcheon apunta que el uso pragmático de la parodia destaca una auto reflexión crítica sobre los discursos del pasado. Con esta perspectiva, la parodia retoma el sentido que tienen las tradiciones en la cultura para reexaminarlas desde esa diferencia que establece como género literario. Sobre esto Hutcheon escribe, “[t]he kind of parody upon which I wish to focus is an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting, and “trans-contextualizing” previous works of art” (11). Esa idea que plantea Hutcheon de revisión y también de retomar la literatura como una nueva contextualización para acercarnos a entender el pasado está presente en la novela de Santiván. El uso paródico del manuscrito encontrado, como recurso de la narración literaria, permite que la narración de Riquelme muestre esos vericuetos históricos que deben ser reexaminados para entender la impronta del afrodescendiente en Chile y también sus avatares sociales. Asimismo, el uso de cuestiones paródicas en el texto socava la perspectiva blanqueada que se tiene de la cultura histórica chilena—al burlarse de la sociedad y de esa idea de una supuesta ausencia que le asigna al afrodescendiente.

Pienso que Díaz Garcés y Santiván se acercan a representar una literatura sobre el afrodescendiente chileno, incluyéndolo como ente social de la historia cultural de la nación. Usando diferentes acercamientos literarios y estrategias narrativas, ambos autores muestran el tema de la impronta afrochilena para exponer ideas que permanecen vedadas en esa categorización social que Chile experimenta en el siglo XX. El cuento de Garcés y la novela de Santiván pertenecen a una creación literaria que expresa la obligación de recuperar espacios, rememorar tradiciones y posicionar sujetos que, aunque superficialmente vetados, son parte de un acervo más inclusivo y real de lo chileno.

#### IV. La obra de teatro *Afrochileno*: un acercamiento gestual para recuperar la historia

Escrita y dirigida por Francisco Sánchez, la obra *Afrochileno* se estrenó en el Festival Internacional Teatro a Mil de Santiago de Chile en el año 2014. La puesta en escena la llevó a cabo la compañía *Tryo Teatro Banda*, dirigida por el mismo Sánchez. Aunque con un parlamento corto<sup>4</sup>, la obra destaca con la participación de cinco actores, que tocan además música africana con instrumentos típicos de este continente. Así lo expresa Marcelo Padilla, actor y músico de la compañía, en un video promocional en el canal *YouTube* (*Afrochileno*). Después de presentarse en Santiago, *Afrochileno* también se pone en escena en el interior del país con denotado éxito. Como explica Felipe Gómez Gálvez,

La obra, que fue parte del Festival Internacional Santiago a Mil 2014, hoy se encuentra realizando presentaciones en distintas partes del país en el marco de la Gira Teatro a Mil. El pasado 9 y 10 de noviembre, la obra se presentó en las ciudades de Valdivia y Lautaro, respectivamente ([fundacionteatroamil.cl](http://fundacionteatroamil.cl)).

La propuesta teatral presenta una mirada al pasado colonial chileno con la perspectiva de enfatizar en la esclavitud y su incidencia en Chile. Opino que existe una similitud entre la obra y el cuento de Díaz Garcés desde la perspectiva de recuperar esa impronta original del afrodescendiente en los procesos fundacionales de la nación.

Utilizando esa perspectiva, *Tryo* es una compañía de teatro destinada a promover la

---

<sup>4</sup> Aprovecho para señalar que el manuscrito de la obra aún no ha sido publicado, me fue enviado en un correo electrónico por Carolina González Iturriaga, productora ejecutiva de la compañía, e Ignacia Goycoolea, asistente de producción.

educación histórica de esos sucesos que forman parte de la cultura chilena. La compañía usa la puesta en escena de las obras que crea para llevar dichos sucesos históricos al público y también a las escuelas. Así lo especifica un folleto confeccionado para la obra que aparece en el sitio electrónico del grupo,

Este material tiene por objetivo proveer al docente de actividades para desarrollar en el aula, orientadas a enriquecer la experiencia y reflexión en torno a la obra *Afrochileno*. Son recursos diseñados desde una mirada formativa amplia, que complementan el currículum escolar (tryoteatrobanda.cl).

Pienso que esa idea de desplegar una propuesta teatral sobre la revisión de un acontecimiento histórico y que su representación tenga el propósito de educar, me permite examinar esos márgenes entre representación e intencionalidad didáctica. Ya que en este caso el teatro viaja de las tablas, como expresión y representación, hacia el propio dominio de la experiencia, para además comunicar y estimular el conocimiento de un problema nacional. Como expresa Santiago Trancón, “La presencia de la didáctica en el teatro es, como la de la lírica, un hecho tan frecuente y evidente que nadie pone en duda” (230). Concordando con el crítico teatral, creo que también funciona como una discursiva oral, puesto que el mensaje de la obra llega al público en el teatro, pero de igual manera se esparce para justamente recapacitar sobre ese contenido que se presenta como historia. En el caso de *Afrochileno*, su puesta en escena no sólo repercute en un espacio determinado por la función de los actores, sino que su mensaje se propaga para llegar a otros sitios donde igualmente es necesaria. Trancón añade que,

Si es la verdad lo que está en juego, el texto didáctico no puede ser ficticio, ni necesita usar la ficción para alcanzar sus fines. La narración, por supuesto, puede ser utilizada, lo mismo que la dramatización y hasta la poesía, pero siempre será con una función «demostrativa», o sea, para

lograr mejor la persuasión y el convencimiento de los receptores. El texto retórico-didáctico habla de verdad en torno a la verdad (230).

Aclaro que la observación que hace el crítico se refiere al parlamento escrito de la obra; sin embargo, adapto ese análisis que hace porque en el caso de *Afrochileno* existe esa doble función entre el parlamento de los actores y el folleto educativo que se entrega con las funciones. Pienso que transporta ese sentido de lo “didáctico” que propone Trancón a un nivel superior de conocimiento. La obra está concebida con una intencionalidad que sugiere el acercamiento a la historia desde la introspección, sobre un dilema moral de la identidad chilena. La puesta en escena de *Afrochileno* proyecta las experiencias personales de un esclavo al enfrentar las travesías atlántica y andina que lo conducen a Chile. El protagonista de la obra, Bebelumba llega a Santiago de Chile después de ser comprado ilegalmente en África y rematado en el mercado de esclavos de Buenos Aires en los primeros años del siglo XVII. Bebelumba experimenta una serie de cambios ásperos en su vida, porque de ser un adolescente libre en Angola, pasa a ser esclavo de trabajo forzado, para después participar en la guerra de independencia chilena y finalmente obtener su libertad y la ciudadanía chilena. El protagonista deviene símbolo que concentra la historia personal de su vida y la soberanía que obtiene al participar en las contiendas libertadoras chilenas. Pienso que debe considerarse como la obra presenta a Bebelumba como pieza indiscutible en la gesta fundacional de la nación chilena. Así aparece destacado en el parlamento de la obra,

-P: muera Chile.

-A: viva Chile.

-P: monarquía.

-A: independencia.

-P y A: ¡guerra, guerra, guerra!

-A: ¡un regalo!

-P: ¡¡¡preparen!!!  
 -A: Bebelumba, si tú me ayudas a ganar la guerra de  
 independencia y ganamos,  
 -P: ¡¡¡apunten!!!  
 -A: te juro que te daré la libertad y serás ciudadano  
 chileno.  
 -TODOS: ¡gooooooool!  
 -A y W: ¡ganamos!  
 -W: ¡soy libre!  
 -A: aquí tienes tu certificado de libertad (Sánchez, s. p.).

En este fragmento se puede apreciar que Bebelumba es en sí mismo una estampa en el progreso social que acarrea la independencia y la posterior liberación de los esclavos. El protagonista es parte de una epopeya de la que es partícipe por su propia elección y heroicidad. Esa representación que se proyecta de Bebelumba lo convierte en cómplice elemental de los procesos patrios que conforman la historia social de Chile.

Analizando este fragmento, pienso que la obra, además de rescatar la historia de la esclavitud en Chile, abre la perspectiva de entender al afrochileno como un ciudadano más que se emplaza en la construcción de la sociedad y la cultura chilenas. La idea de representar las diferentes circunstancias que enfrenta Bebelumba muestra esa necesaria incorporación, desde el entendimiento de su presencia como partícipe de la construcción nacional. El afrodescendiente es un ciudadano más en la acumulación de eventos que conforman lo chileno. La propuesta de la obra proyecta que la idiosincrasia de la nación no puede estar separada de la presencia del afrodescendiente en el extenso cúmulo de sus avatares históricos. He ahí que encuentro una distinción representativa que distingue la obra como expresión de una escritura intencional didáctica, siendo fidedigna en cuanto a esa deuda moral que tiene Chile con la comunidad afrodescendiente. La obra toca el dilema de la descalificación social del “negro” y el “mulato” en la cultura chilena, con



una proyección que los ubica como individuos de una realidad que expresa una identidad más inequívoca. Así concluye el parlamento de la obra,

-TODOS: caramba, ya soy libre en esta tierra  
 caramba, me despido de mi amo, si, ay ay ay  
 Caramba, ahora sí que soy chileno  
 Caramba, ya no soy un negro esclavo, si, ay, ay, ay  
 Con mi negra querida apuro el paso  
 Y nos vamos p'a Arica, que allá me caso, si, ay, ay, ay  
 Que allá me caso, si, echo raíces  
 Y en esta tierra libre somos felices, si, ay, ay, ay  
 Afrochileno soy y ya me voy (Sánchez, s.p.).

El final de la obra muestra el logro mutuo del matrimonio entre Bebelumba y Kora, único personaje femenino y esposa del protagonista. Con la boda viene la posibilidad de “echar raíces” en Arica; sin duda una cuestión interesante, porque esta es la región donde habita la mayoría afrodescendiente chilena y donde existe además un movimiento para que se reconozca su comunidad. Duconge y Guizardi comentan que en esta región, “[l]os colectivos afroarriqueños vienen enunciando su lucha en pos del reconocimiento formal de la etnicidad afrochilena” (129). Hecho significativo este, porque Bebelumba y Kora hacen el viaje de un lugar en el que quizás no se hallan cómodos, hasta esa región donde encuentran una comunidad con sus homólogos afrochilenos. Pienso que este evento en particular de la obra debe tomarse en cuenta porque enfatiza en Arica como modelo identitario de lo afrochileno.

*Afrochileno* tiene la significación de unir pasado y presente, presenta la oportunidad de entender más a Chile como nación desde el conocimiento de su cultura histórica. Considero que la obra tiene un dinamismo conceptual, une la representación y puesta en escena con la intención didáctica de su mensaje. Asimismo, triunfa con la disposición de incorporar al afrodescendiente chileno como ente participativo de una

historia que no concluye con la independencia de la nación, sino que continúa con el reconocimiento de su incidencia en la sociedad. Del mismo modo, creo que también presenta al afrochileno como un elemento que aparece para reconocer a Chile como un país sin diferencias notables con otras naciones en Latinoamérica. En este caso, el teatro se pone en función de una historia nacional, pero más que recuperar, destaca por ese emplazamiento apropiado que consigue la participación del afrodescendiente en la universalidad identitaria de lo chileno. Para finalizar, quisiera añadir que la obra ha tenido un éxito rotundo en Santiago de Chile y en otras regiones, así especifica el blog *soyarica*, “Una gran recepción tuvo la obra Afrochileno que se presentó ayer en la tarde en la población Juan Noé...” (Una obra de teatro..). Asimismo, Felipe Gómez Gálvez indica que al terminar la función el público se queda para dialogar con los actores sobre la proyección histórica de la obra. El periodista explica que el director Francisco Sánchez<sup>5</sup> está sorprendido sobre cómo la gente se acerca a entender esta característica de la historia chilena, así escribe, “Respecto a la presentación de la obra, Sánchez agradece la posibilidad de hablar con el público después de ofrecer el montaje” (fundaciónteatroamil.cl). Es evidente que *Afrochileno* tiene esa otra dimensión educativa que llega al público para comunicar una realidad histórica necesaria para la identidad chilena.

---

<sup>5</sup> Pese a haber contactado a la producción de la obra no pude hacerlo con su director Francisco Sánchez. Debo aclarar que González Iturriaga y Goycoolea me comunicaron que el colectivo *Tryo* estaba de vacaciones.

## V. Conclusiones del capítulo

El caso del afrodescendiente en Chile tiene la particularidad ilógica de una negación. Este problema se acentúa por una descalificación moral que termina descomponiendo la fábrica histórica de la sociedad chilena. Sin embargo, el afrochileno existe, está presente en la nación como un ciudadano más que aporta su cultura, su idiosincrasia y su testimonio a la ordenación integral que define esa universalidad de lo nacional. Es por eso que explico cómo esa descalificación impregna la representación literaria del afrodescendiente en la ficción, la poesía y cómo se recupera en la propuesta de escritores como Díaz Garcés y Santiván y el teatro que se hace a partir del año 2012 en el país.

Aún en la primera mitad del siglo XX, existen escritores como Díaz Garcés y Santiván que presentan una recuperación de la imagen del afrochileno, para asimismo poner en tela de juicio la opinión obcecada de la inexistencia de éste en la cultura chilena. Más reciente, la labor testimonial de las mujeres afrochilenas ha echado a andar una propuesta política y activista que no sólo pronuncia a la mujer como fuerza capaz de recuperar lo ancestral y lo espiritual de su identidad, sino que también propone la agencia moral de situar a su cultura ante los mecanismos de poder que intentan desacreditarla. Al evaluar la cuestión de género en la escritura autobiográfica de la mujer, la crítica Estelle Jelinek escribe,

Likewise, the identity image is similar throughout women's autobiographies. In contrast to the self-confident, one-dimensional self-image that men usually project, women often depict a multidimensional, fragmented self-image colored by a sense of inadequacy and alienation, of being outsiders or "other"; they feel the need for authentication, to prove their self-worth. At the same time, and paradoxically, they project self-

confidence and a positive sense of accomplishment in having overcome many obstacles to their success—whether is personal or professional (14).

Es desde esta perspectiva que escribe la mujer afrochilena. El argumento de Jelinek me acerca a pensar que, la cuestión de género en la escritura testimonial de las afrodescendientes chilenas aparece para mostrar que aun siendo parte de ese “otro”, estas mujeres logran ocupar un valor en la fábrica social del país. La escritura de la mujer afrochilena es una proyección ética que trabaja desde la responsabilidad y el deber para la comunidad afrodescendiente y la nación. Ya que recupera, no sólo una identidad sino el dominio ético que la mujer tiene para ocupar un lugar merecido en los procesos históricos y culturales que comprenden la esencia de lo chileno.

En el caso de la obra *Afrochileno* ese sentido de comunidad aparece con la incorporación del afrodescendiente como pieza fundamental de la conformación fundacional de la historia chilena. Sin embargo, la propuesta de Sánchez se diferencia de *El mulato Riquelme* porque trata la presencia histórica del afrochileno desde la perspectiva de una recuperación. La obra está orientada al discernimiento de los avatares que experimenta Bebelumba como representación de una verdad que concierne al público nacional. La representación de Bebelumba es la expresión incontrastable del afrochileno como ciudadano activo en la patria que también le pertenece.

### **Capítulo 3. Los afrouuguayos y su razón de ser: cultura, candombe, ficción y poesía**

#### **I. Voces y tradiciones que el tambor engrandeció**

Una de las vertientes menos estudiadas de la literatura uruguaya es la concerniente a la producción del afrodescendiente; la escritura del afrouuguayo sobre sí mismo y sobre su cultura trasmite una imagen específica en la representación de las letras del país y en el Cono Sur, al nutrirse de diversos elementos populares entre los que destaca el tambor de origen africano. Muchos textos claves, escritos por afrouuguayos explican la situación de esta comunidad en el ámbito cultural de su nación. El presente capítulo se concentra en ellos, teniendo en cuenta la producción de varios escritores y escritoras afrouuguayos; se analizan en este capítulo las obras de Virginia Brindis de Salas (1908-1958), Marta Gularte (1919 - 2002), Juan Julio Arrascaeta (1923 - 1988), Héctor Raúl Mene (1934), Beatriz Santos Arrascaeta (1947), Miguel Ángel Duarte López (1951), Jorge Chagas (1957) y Cristina Rodríguez Cabral (1959).

Es improbable tener una imagen íntegra de la producción literaria de los afrodescendientes en Uruguay sin remitirse a la impronta que deja el tambor africano en su cultura. El tambor es un instrumento que en Latinoamérica ha tomado posesión del universo social en el continente, permeando a su vez la amplia gama de manifestaciones sacro-populares que involucra su emblemática percusión. Hay áreas geográficas en donde su uso es ostensible debido a la interacción que domina en las actividades sociales de la comunidad—específicamente en toda la extensión del Mar Caribe, Argentina, Brasil y

Uruguay (Chasteen, 91-93). En este último país, el tambor toma un espacio imprescindible en la comunidad, donde resalta la práctica del *candombe*, manifestación cultural que por similitud lingüística pueden confundirse con el *candomblé* y su influencia tan predominante en Brasil. Aunque se trata de prácticas diferentes en cuanto a la identidad y tradiciones que transmiten, el *candombe* denomina, en su concepción más simple, la expresión musical y festiva de una celebración de carnaval: “La fiesta folklórica [...] era una ceremonia de carácter profano, típica de los descendientes del África que sacaron obligada carta de ciudadanía en la Argentina y en el Uruguay” (Ortiz Oderigo, 17). Por su parte, el *candomblé* es método y práctica de un sistema religioso en Brasil que proviene de influencias religiosas también africanas, “[C]andomblé’s formation as a religion proper, as a set of practices joined to a collective of practitioners...” (Johnson, 18). En cuanto a esta última manifestación, debe decirse que el *candomblé* es un sistema en el que además existe una amplia interpretación de hechos naturales y espirituales; funciona asimismo como dispositivo social que organiza la vida de sus acólitos. Rachel E. Harding lo explica al examinar la progresión religiosa que esta manifestación comprende,

Candomblé became a collectivizing force through which subjugated people organized an alternative meaning of their lives and identities that countered the disaggregation and the imposed subalterity to which they were subjected by the dominant social structure (1).

Ambos, *candombe* y *candomblé*—más allá de esa asociación léxica relativa—definen un entramado de relaciones e intercambios culturales que diseminan la esencia africana en sus respectivas geografías sociales. Asimismo ellos se han transformado de acontecimientos importados, como consecuencia inmediata de la trata negrera y la

esclavitud, a idiosincrasias irreducibles en ambos países. Ambos tienen la impronta musical y social del tambor.

En el caso de Uruguay, el candombe ocupa un lugar transcendental en el patrimonio cultural nacional, ostentando además una influencia característica en la sociedad. En lo que se conoce como la región del Cono Sur, Uruguay cuenta con una población afrodescendiente significativa. El historiador George Reid Andrews apunta que “El censo de 1805 dio como resultado 9400 personas viviendo en la ciudad, de las cuales más de un tercio (3300) eran africanos o afrouruguayos” (42). Hoy en día la mayor concentración de afrodescendientes se encuentra en Montevideo, la capital del país, a pesar de que en las provincias del noreste, por su proximidad a la frontera con Brasil, existe también una presencia abundante de esta colectividad (Reid Andrews, 22-23). Los ancestros de los afrodescendientes traen de África a Uruguay una amplia gama de tradiciones que van incorporándose, durante la trayectoria de su influencia social, a la nueva nación que pertenecen. Un elemento en común entre estas tradiciones es el uso y toque del tambor, de ahí que éste sea el foco para que ellas se agrupen en el continuum histórico-cultural de la nación y que por ende den origen al candombe. La esencia del afrouruguayo está definida por el tambor, por el sonido de su toque, por su indeleble traza histórica en la identidad de su pueblo. Ambas cosas, tambor y comunidad son inseparables en cuanto a la creación del candombe como ritmo identitario del afrodescendiente en Uruguay. El tambor en África es un dispositivo para la transmisión del lenguaje común, no solo es un instrumento que ejerce la labor musical típica de animar una determinada reunión comunitaria (fiesta, velorio, efeméride, culto, etc.), sino que es también una herramienta que propaga el habla habitual de los miembros de la comunidad.

Los tamboreros africanos son capaces de reproducir frases lingüísticas, con sus toques y con el ritmo del tambor, que son perfectamente comprendidas por las personas que forman parte de la congregación donde se está tocando. Así lo puntualiza, por ejemplo, Ruth Finnegan cuando escribe sobre el empleo de los tambores por el pueblo Akan en Gana,

In the West African forests there are panegyrics, historical poems, dirges, and extended poetic proverbs, all commonly performed on the drums. In one Akan example, from Ghana, the chief is saluted and ushered to his seat in a panegyric poem performed solely in drum language, on the famous Akan ‘talking drums’ (Finnegan, 120).

El ritmo de la percusión es también una manera de expresar el lenguaje hablado que se usa para motivar a la gente a identificarse unos con otros y estrechar sus vínculos comunitarios. Dicha particularidad acentúa que la música, con su propio lenguaje, incorpore el habla popular que se utiliza cotidianamente (dichos, ocurrencias, frases de doble sentido, sucesos, rumores, etc.). De la misma manera, la investigadora Amanda Villepastour explica sobre esta expresión y su identidad en el pueblo Yoruba de Nigeria, con referencia a la reproducción de la poesía oral—popularmente denominada *oríkì*—por los tambores batá, “The master drummer constructs each rendering by making split-second decisions about which phrase will follow another. For example, there is a substantial repertoire of segments of texts that describe and praise the *òrìṣà Àyàn*” (40) [*Énfasis de la autora*]. Esta forma de identidad pasa de África a la práctica de los tamboreros latinoamericanos y a los creadores y músicos del candombe en Uruguay. El tambor funciona como instrumento de comunicación e integración en la cultura uruguaya después de la llegada de los primeros esclavos africanos al país, a comienzos del siglo XVIII (Reid Andrews, 43). Este instrumento se reafirma con un nuevo lenguaje: la voz



del candombe, expresada por el tambor, pasa a ocupar una posición en la colectividad afrodescendiente del país. Ese fundamento está determinado por la esencia primaria de lo que simboliza el candombe; de ser una motivación para celebrar el carnaval, es también un recurso que permea la poesía del afrodescendiente en Uruguay. Desde la creación más elemental del candombe, el tambor establece ese juego entre ritmo y lenguaje que primero va adueñándose de la esencia musical de su entorno, para pasar después a ser el emblema de una oralidad que distingue su jerarquía comunitaria. Desde un principio, lo que se conoce como “llamadas” es el catalizador de ese lenguaje que se va fraguando y extendiéndose para representar su pertenencia cultural. Las denominadas “llamadas” son el fundamento inicial para la organización comunitaria que se va gestando. Por su forma característica de toque, las llamadas generan una conciencia de pertenecer a la esencia afrouruguaya. El afrodescendiente responde a la llamada como invitación a congregarse y existir entre los rigores sociales que confronta en su propia nación. Sobre la noción histórica de “las llamadas” escribe Francisco M. Merino,

En la pequeña ciudad amurallada, cada grupo iba “llamando” a sus compañeros, los que salían de las casas de sus amos, y se reunían con quienes los “LLAMABAN” desde la calle o desde la canchita. La llamada se hacía con el tamboril (“tangó” = “tambor” en la media lengua bozal de los africanos). Es probable que cada grupo tuviera pequeños matices de ritmo o sonoridad para que los llamados lo identificaran (18) [*Énfasis del autor*].

La llamada hecha (tocada) por el tambor pasa a ser fundamento de un pueblo que utiliza la fiesta para fortalecer su identidad en cuanto a la historia que le toca sobrellevar. Por razón de la llamada, aparecen patrones de organización y cohesión en la comunidad que a su vez pasan a transmitir una memoria con su toque. Así lo refleja en su poema “Tamboril” el poeta Miguel Ángel Duarte López,

Donde las llamadas nos  
esperan, nuestros padres  
primos, tíos, abuelos mamás  
viejas, nietos, y bisnietos  
de toda una raza.

Hoy es tu día tamboril,  
has que toda esa raza  
vibre al son del chico,  
repique, piano y bombo.  
Salud hermanos (81).

El poema de Duarte López representa esa situación en la que el presente conmemora una práctica reiterada que llega desde un pasado no distante. La representación de “las llamadas” en los versos de Duarte López une esa secuencia donde las generaciones se reúnen al son del tambor y legitiman su presencia. La gente y sus ancestros son parte de la celebración que invoca a vivos y muertos para enfatizar la comunión que tiene el pueblo afrouruguayo. El toque de la llamada convoca a la comunidad al acto de escuchar y ser parte de ese diálogo entre el tambor y la memoria ancestral del pueblo. La llamada es un símbolo de la historia afrouruguaya, el tambor es el objeto que intercede para convocar a la gente y también llamar a los antepasados.

Ese sentido de lo que es la “llamada” reafirma los lazos sociales que todos comparten en la comunidad—historia y presente son emparejados por la intervención del tambor. En este poema el candombe tiene un vuelco en su representación poética, ya que se convierte en el símbolo que engrandece la existencia de lo afrouruguayo. Asimismo, el tambor se transforma de instrumento a elemento discursivo, representado en la poesía afrouruguaya como precursor rítmico del candombe. Al referirse al vínculo del tambor en la poesía ghanesa, como metáfora de la identidad comunitaria en la nación, Kofi Anyidoho escribe,

Perhaps, more than any other single cultural artifact, the drum stands out as a fundamental point of communication and of *communitas*. There are not too many rites of passage in the life of individuals, communities, as well as of the nation as a whole that are marked without the central presence of the drum (12) [*Énfasis del autor*].

Existe un tránsito evidente, un viaje del tambor africano a Latinoamérica, ese movimiento no se da solamente por la fabricación del instrumento en las nuevas tierras que lo acogen, sino que también se expresa en el sentido idiosincrático que desarrolla al representar una cultura fluida que progresa hasta nuestra contemporaneidad. El tambor tiene una representación exclusiva en la poesía afrouruguaya y funciona como ese *artefacto* al que se refiere Anyidoho; más que ser un producto secundario, personifica la identidad histórica que llega de África con los ancestros de los afrouruguayos. Si bien existen obras de teatro que expresan el sentir del afrouruguayo y la manifestación del candombe como Carnaval de los lubolos (1966) de Andrés Castillo (1920 – 2004) y Raúl Mené (1934), el tambor ocupa una posición en la poesía del afrodescendiente uruguayo que simboliza la fundación y posterior extensión de una cultura y su historia. El tambor y el candombe son elementos indelebles de la cultura material histórica de los afrodescendientes en Uruguay. Ambos, uno con su ritmo y el otro con su poesía popular, representan la esencia de una nueva identidad y asimismo enriquecen las tradiciones culturales de la nación. Esa representación poética, reflejada en la confluencia entre candombe y tambor, manifiesta al afrouruguayo afirmando su agencia histórica en la cultura general del país.

## II. Convergencias del afrodescendiente uruguayo en la poesía y la cultura nacional: el candombe y su representación

En la actualidad, al convertirse el candombe en particularidad del patrimonio nacional y del legado afrodescendiente en Uruguay, su idiosincrasia se destaca por hacer el salto de la representación musical y bailada a la literaria. Siendo un aspecto de la cultura nacional uruguaya, el candombe no sólo es motivo del carnaval montevideano, sino que existe además como un arte diseminado, que aporta su cadencia y la trasmite a la poesía, a la plástica y al teatro: “[E]l carnaval y el candombe uruguayo, desde el principio, fueron impregnando la teatralidad callejera...” (Cordones-Cook, 24). De esta manera, el candombe se convierte en el atributo de una experiencia colectiva en las artes uruguayas. Con el transcurso de los años se incorpora a la cultura histórica del país prosperando en el pensamiento poético e intelectual del afrodescendiente.

Existen dos investigadores contemporáneos que han examinado el tema del candombe: uno es el historiador George Reid Andrews y el otro el crítico literario Marvin Lewis. El primero hace un examen sobre la progresión histórica que el candombe ha tenido en la sociedad uruguaya. Reid Andrews considera que el impacto que éste ha tenido en la cultura del país se evidencia en la progresión social de la comunidad afrodescendiente—examinando sus vicisitudes y logros. Para el historiador, el candombe es un regreso a las raíces, pero también es una manera de expresar una forma consciente de vivir y actuar en la contemporaneidad, “Otra forma de volver a África es invocar no su pasado sino su presente” (185). Por otra parte, Marvin Lewis analiza el candombe como la manifestación de una herencia que está presente en la poesía y la literatura al ilustrar

un acervo cultural en su performance. Para el crítico, el tambor es el elemento natural de esa manifestación que se reproduce en la literatura y la poesía. Lewis apunta que “[I]t is a mythic symbol, a cultural identity marker, with clear linkage to ancestral origins, but with deeper meaning” (48). Concuerdo con Reid Andrews y con Lewis que el candombe es una historia con un proyecto de avance social y es también un vínculo mítico con los orígenes de una identidad; por otra parte considero que el candombe adquiere un salto estético en las artes literarias uruguayas que no se advierte. Hay una penetración, un predominio incomparable del candombe que influye en la poesía del afrodescendiente. En esa faceta, se separa de la tendencia festiva del carnaval, de su historia y de su exacta alusión a lo africano para convertirse en un discurso poético. Así actúa como la noción de rizoma establecida por Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guatari (1930-1962)—inundando el pensamiento uruguayo con una estética que manipula el binomio representación-interpretación. Es en esa polaridad que el candombe reproduce su sentido. Pasa a ser en su representación la imagen directa de una poética de la identidad, ensalzando sus particularidades para engrandecer la existencia afrouruguaya. Su interpretación está definida por la complejidad de sentidos que emanan de su lenguaje poético, obteniendo así nuevas dimensiones perceptuales, nuevas asociaciones del lenguaje. Deleuze y Guatari explican, “[t]he rhizome connects any point to any other point, and its traits are not necessarily linked to traits of the same nature; it brings into play very different regimes of signs, and even nonsign states” (23). Desde sus inicios, el candombe acapara toda la extensión cultural en el acervo popular, por su esencia rítmica y creativa, impactando así la historia social uruguaya y su progresión popular. Sin embargo, al entrar en ese nuevo juego del discurso poético, la representación del

candombe se adueña de esa cualidad rizomática para transmitir nuevas ideas, nuevas propuestas. Lo que quizás podría asimilarse como simple, en cuanto a esa pertenencia con el carnaval, pasa a lo complejo por el nuevo uso que obtiene en el lenguaje poético; su valor no cambia, pero manifiesta otra razón estética.

La repercusión popular del candombe presenta proyecciones que intervienen en la literatura de escritores de descendencia afrouruguaya. Es un fenómeno que aparece como reflexión alegórica de una condición nacional y que aquí examino como plataforma social del afrodescendiente, ocupando las intersecciones de las artes en su país. La energía cultural del candombe se nutre de una gran parte de creencias religiosas y tradicionales, de la confluencia musical de diversas naciones africanas y del sistema antiguo de gobierno que tenían antes de llegar como esclavos al “nuevo continente”. Insisto que aunque en su expresión más elemental el candombe aparece definido como un espectáculo de carnaval—como apunta Ortiz Oderigo—es también un subterfugio para integrar las prácticas litúrgicas que son parte de la vida del afrodescendiente en Uruguay. En sus comienzos, el candombe, además de incorporar lo profano, también está influido por prácticas de contenido religioso, aunque con el tiempo lo primero ha tomado más auge, se concentra en expresar un desfile artístico definido por el ritmo y la estructura de las comparsas. Sin embargo, la historia del candombe contiene elementos litúrgicos que aún hoy en día repercuten en su haber. Juan Antonio Varese comenta al respecto,

Uno de los festejos más importantes durante la época colonial lo constituyó, sin duda, la fiesta de Corpus Christi. Según un bando del Cabildo de 1760, se permitió a los esclavos abrir la marcha de la procesión al ritmo de sus danzas [...] Se trata de las primeras referencias sobre un tema que da idea del sincretismo religioso entre los cultos de África y la religión católica... (Varese, 24)

Es importante analizar ese sentido de religiosidad en el candombe puesto que poco a poco fue incorporándose al propio entramado profano de su representación popular. Aunque hoy en día el candombe expresa influencias más explícitas de lo profano, su bagaje religioso aún asoma en el toque del tambor y en la representación de los bailadores. Debe tenerse en cuenta que sin influencias de tipo religioso el candombe tendría menos celebridad, ya que incorpora una serie de tradiciones que proyectan más su composición. Podemos ver como ejemplo el análisis que Mónica Olaza hace: “[el] escobero es el que limpia el cielo para que bajen los orixás” (Olaza, 42). Uno de los personajes más célebres del desfile, “el escobero” cumple la función de entretener con la destreza de sus movimientos al público, pero es además un tipo de guía que encabeza la procesión para ordenar su desempeño y ejecución. El “escobero” es un personaje del candombe que representa al ministro o juez de la agrupación en la comparsa, es el maestro de ceremonias del desfile. Funciona como guía de la procesión y por lo tanto tiene una distinción entre todos (Carámbula, 45).

El toque del tambor aparece por primera vez en la congregación que los antiguos esclavos africanos y sus descendientes tenían en la época colonial—cada 6 de enero en la celebración del Día de Reyes. Rubén Carámbula añade sobre esto, “Conocemos la génesis de estas actividades artísticas de los negros gracias a crónicas en las que consta que—allá por 1760—en el Montevideo colonial, y durante una procesión del Corpus Christi, los negros desfilaron formando una comparsa” (14). Puntualizo que el sentido de la palabra “comparsa” en aquella época más bien define la asociación oportuna para la celebración organizada de una demostración que comprendía, la fiesta popular profana y esa celebración litúrgica que se entrecruzaba con el rito católico del Día de Reyes y con

el panteón de deidades africanas. A su vez, las “comparsas” estaban representadas por “salas” que eran casas en donde los afrodescendientes conservaban una serie de ritos y prácticas religiosas que consolidaban su congregación. La importancia de las “salas” asumía un núcleo social en el que la práctica del candombe servía de pretexto unificador para la comunidad afrouruguaya. La puesta en escena del candombe en toda su dimensión ocupaba su máxima expresión en el carnaval. Las “salas” funcionaban como punto de encuentro para las cofradías de afrodescendientes que se reunían para solventar los problemas de la comunidad. Eran puntos de reunión social, de práctica religiosa y se ideaban las comparsas y desfiles de la comunidad en cuestión. La historiadora Milita Alfaro escribe sobre este tema,

En la segunda mitad del siglo XIX y antes de que los conventillos pasaran a operar como eje social en la socialización y la producción cultural afrouruguaya, el fenómeno tuvo su expresión culminante en las tradicionales “salas” que proliferaron entonces por la costa sur, oficiando como instituciones de asistencia mutua y, fundamentalmente, como locales de congregación de las distintas “naciones” africanas para la celebración de sus fiestas, rituales y ceremonias mortuorias. (146) [*Énfasis de la autora*]

En ese foco comunitario que surge en las “salas” y donde se practica el candombe, el afrodescendiente uruguayo comienza a pensar sobre cómo resolver la cuestión social de su propio estatus en la nación. En el siglo XVIII, el candombe como elemento propio de la festividad implicaba además el sentido de una doble emancipación: por una parte, los esclavos africanos tenían libre albedrío para efectuar cualquiera que fueran sus ceremonias y por otra era el pretexto ideal para expresar genuinamente su cultura. Ya en la locución propia de la palabra—onomatopeya que define la iniciativa festiva de los afrodescendientes uruguayos en su comunidad—el candombe es un sistema



práctico-cultural que, aun teniendo una estructura autónoma, deviene en la arquitectura social de lo uruguayo, siendo puntal estético de la historia material de la nación. Elaine Sisman considera que “[m]usic’s resonance in culture emerges from every aspect of its production, including composition, performance, and publication, and its reception, weather by writers, by the public, or in the home” (234). En el caso del candombe, su legado material consiste en trascender su esencia, por medio del tambor y su ritmo, del canto y la palabra a otros medios artísticos en su identidad.

Canto, representación, escritura, disfraz, religiosidad y tambor quedan como categorías específicas de un legado que va negociando su propia progresión en las artes uruguayas. En cuanto a esto, Carámbula agrega que la palabra candombe es un vocablo “genérico para todos los bailes de negros: sinónimo pues de danza negra, evocación del ritual de la raza” (13). Poesía y candombe están ligados desde la primera vez que la palabra aparece en un poema de Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862), su título es “Canto patriótico de los negros celebrando a la ley de libertad de vientres y a la constitución” (1834) y es publicado en el antiguo periódico *El Universal*. En los versos del poema, Acuña traslada al lector a ese espacio en que la voz del protagonista comunica a su amigo la recién promulgada ley de la abolición de la esclavitud. Esa misma voz menciona además la palabra candombe como el comienzo de una congregación en la que la música y el baile ensalzan el momento histórico que sucede en Uruguay. El poema comunica la nueva etapa que experimenta la nación, definida por la ley de libertad de vientres promulgada en 1825 y también refleja el cambio existencial que perciben los negros esclavos. En este momento, Uruguay se encontraba dando sus primeros pasos para convertirse en república independiente, denominada entonces como Provincia Cisplatina

(1817-1828). En estos años en que la república iba estructurándose paulatinamente,

Acuña escribe en sus versos,

Compañelo di candombe  
 Pita tango y bebe chicha,  
 Ya le sijo que tiengueno  
 No se puede sé cativa:  
 Po léso lo Camundá,  
 Lo Casanche, lo Cabinda,  
 Lo Banguela, lo Manyolo,  
 Tulo canta, tulo grita...  
 (Acuña en Ayestarán, 170)

En estas líneas se aprecia como la voz protagonista expresa el sentido de la unión universal de los negros esclavos con la promulgación de la ley de libertad de vientres. El poema sienta un precedente al distinguir esa cualidad comunitaria en la propia voz del esclavo en relación con el proceso fundacional del país. Además expresa la transferencia de esa idea a sus propios hijos cuando infiere, “Ya le sijo que tiengueno / No se puede sé cativa” (*ya los hijos que tenemos no pueden ser cautivos*); desde una perspectiva general, esa misma voz trasmite el anuncio de la libertad y advierte que la fiesta es una razón más para reunirse, como corresponde a una de las particularidades del candombe. Acuña confiere una cierta veracidad a los hechos y al énfasis oral del protagonista en su poema. Esa voz enfatiza una verdad histórica y comunica la idea de la igualdad humana. Así en su proyección literaria, el candombe se presenta como subterfugio de una tradición enganchándose al desarrollo de la historia cultural uruguaya, fijando ese concepto de transculturación que en otro contexto explica Fernando Ortiz cuando examina la identidad cubana y su sincretismo, por las tendencias en ese “ajiaco” resultante con que define a la isla caribeña. Ortiz apunta,

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. (Ortiz, 134-135) [*Énfasis del autor*]

La denominada *transición* que puntualiza Ortiz aparece en la integración del candombe a esa cultura propia en formación, durante los lapsos de tiempo que van constituyendo la nación. Dicha integración forma parte de un proceso acompasado en el que el propio candombe experimenta diversas realidades y asimilaciones. Considero que en cuanto a esas realidades, la situación del afrodescendiente en Uruguay está marcada por ciertas diferencias desde la propia fundación de la nación. Por ejemplo, el poema de Acuña (quien es autor del himno nacional uruguayo) me ayuda a comparar el hecho de que en Argentina los fundadores del país negaban, de forma directa, la incorporación del afroargentino, en cuanto al destino histórico-social de la nación—como ya he expuesto en el primer capítulo de esta disertación. Sin embargo, en Uruguay los padres de la patria asimilaban, acaso de manera más pragmática, la presencia del afrouruguayo. Por supuesto, dicha singularidad no excluye que en Uruguay el afrodescendiente no haya vivido en condiciones de desigualdad. No obstante y desde su fundación, el estado uruguayo trata la idea de incorporar al negro como partícipe de los procesos nacionales con determinada practicidad. Así lo explica Carlos Rama, uno de los primeros estudiosos de la cultura afrouruguaya,

El sistema de castas, herencia colonial, que por lo demás nunca fue particularmente arraigado en la zona, hace lugar a una sociedad capitalista de clases sociales abiertas, incipiente y precoz en la década de los años 40

del siglo pasado. En definitiva la revolución política de la Independencia, ha incluido una revolución en la sociedad. (55)

La revolución que comienza con la independencia, aún con contrariedades de tipo racial implica una reconsideración en cuanto a la incorporación del negro uruguayo a la sociedad nueva que se va formando. Por ejemplo, en el documental *En busca de Artigas: Artigas y los negros* (2011), el historiador y novelista afrouruguayo Jorge Chagas, explica que la revolución independentista está marcada por hechos contradictorios que no empañan necesariamente las figuras de sus próceres y la del libertador José Gervasio Artigas (1764-1850). Por otra parte, Jorge Romero Rodríguez (Montevideo, 1953), también afrouruguayo y director de la asociación Mundo Afro, añade que la causa independentista de Artigas era antiesclavista, a pesar de ser muchas veces paradójica. (En busca de Artigas, 2011). Si bien no está exenta de polémicas, la fundación de la nación uruguaya se ve conformada por una visión del afrodescendiente que no se aprecia en las otras naciones del Cono Sur—en comparación con Argentina y Chile, por ejemplo. Los especialistas e historiadores uruguayos infieren que en el país existe la peculiaridad de involucrar al afrouruguayo en la gesta nacional, como así explica Rama al añadir que,

[l]os afrouruguayos han demostrado en la contingencia histórica un rápido poder de adaptación a las nuevas condiciones, sin que por ello pierdan absolutamente su legado cultural, que aportan a la nueva sociedad del Uruguay (56)

Sin embargo, aclaro que por esto no deja de evidenciarse la discriminación del afrodescendiente en el país. Han existido adelantos sociales en cuanto a la incorporación del negro en la sociedad uruguaya, pero también se ha evidenciado la separación social de este grupo. Precisamente, la poesía del candombe en Uruguay, escrita por los

afrodescendientes, destaca estos avances y desaciertos en el devenir cultural de “el negro” en su entorno. El ritmo del candombe se trasmite a la poesía del afrodescendiente uruguayo y escribe su historia, aprovechando el elemento metafórico del tambor. Ritmo, tradición e historia pasan a ser la apreciación del poeta afrodescendiente que asimismo adapta la función de su discurso para transmitir la evocación colectiva del afrouruguayo en su contemporaneidad. De esta manera, el tambor pasa a la literatura como recurso que narra una forma de existencia, su apariencia poética deslinda generalidades que expresan una manera de vivir. Escribe el poeta Juan Julio Arrascaeta,

Chico, piano bombo  
unidos con el repique  
harán que se modifique  
todo mi modo de ser  
porque desde aquel instante  
como por arte de magia  
ese ritmo que contagia  
bailará hasta enloquecer. (52)

Los versos de Arrascaeta especifican el uso de los tres tambores más importantes del candombe, “el chico”, “el bombo” y “el piano”, imitando su redoble para presentar su ritmo en el poema. El compás de los tambores se inserta en el propio estilo versificado del poema con la apreciación musical de la voz protagonista. En su evolución la poesía del candombe nace de la fiesta carnavalesca, pero es además la elaborada perspectiva de una manifestación de la cultura negra, la representación genuina de los pensamientos socio-políticos del afrodescendiente frente a su propia historia.

Por ejemplo, el poeta Héctor Raúl Mene (1934) destaca el regocijo del carnaval y a su vez establece las aspiraciones del negro uruguayo en la contemporaneidad que le toca vivir. La voz en el poema de Mene “Algo del momento” es partícipe de la

popularidad del candombe y al unísono va deliberando y expresando su aspiración personal, que es también la inclinación de muchos afrouuguayos. El poeta establece un diálogo imaginario entre un turista blanco y un negro en Uruguay,

–Negro qué buscas?  
 –Ser gente.  
 Bueno, basta ya, sos un negro [sic] (Mene, 64)

Con esa conversación el poema despliega una cadencia que sitúa un mensaje yuxtapuesto entre la condición de una voz y la otra. Ambos personajes aparecen relacionados por motivo de la celebración, pero a la vez están diferenciados por sus diferentes expectativas. Así se muestra en la continuación en el poema,

–Negro, qué querés?  
 ser doctor  
 ser profesor  
 ser doctor y profesor  
 ser técnico y aún gobernante.  
 –Cuerpo esbelto  
 sangre ardiente  
 danza, placer, amor (64).

Ambas voces generan un interludio polémico en el que la aspiración de “el negro” está orientada hacia la consecución de una meta social, él mismo se visualiza como partícipe del desarrollo de la sociedad uruguaya. La voz del turista blanco ve el carnaval como foco del placer sexual y no oye las aspiraciones personales del candombero afrouuguayo. Ambos se encuentran definidos por extremos visibles aun cuando están juntos en el desfile de la comparsa. La voz del turista blanco aparece para objetar,

Los gobiernos y la ciencia  
 envenenan el cerebro,  
 no seas tonto, es pecado la  
 ambición (Mene, 65)

El poema enfatiza esa visión del afrodescendiente ante su cultura como agente de cambio que lucha por vencer estereotipos que le son históricamente conferidos. Por esta razón, distingo que el candombe en la actualidad no puede catalogarse sólo como un proceso musical propiamente festivo, sino que también es reflejo portador de una escritura social, un pretexto festivo trocado en subterfugio poético. El candombe pertenece a un proceso de intervención cultural que se transforma en estética de la presencia histórica afrouruguaya. Mene además comunica que el candombe pasa a ser también imagen y representación de la integración histórica que tiene el afrouruguayo ante su destino. El poeta presenta la voz del afrouruguayo con un discurso espontáneo que muestra su posición de minoría activa en la nación. Mucho se ha escrito sobre esta influencia que ha tenido el negro en la sociedad uruguaya; desde la fundación del país “Los negros traídos a la Banda Oriental y sus descendientes los negros criollos, dieron su esfuerzo de todos los días y el sacrificio de sus vidas en tiempos de formación nacional” (Merino, 92). En esa representación del candombe—en la que se expresa el legado testimonial de la presencia afrodescendiente en Uruguay—se manifiesta la postura partícipe del negro y su compromiso con la historia y la cultura nacional. Es una actitud estética que emerge por la representación del candombe para examinar el trayecto de una identidad copartícipe con la memoria histórica nacional.

Paul Ricoeur apunta que en el proceso de narrar la historia existen dos categorías filosóficas yuxtapuestas en las que el historiador profundiza al analizar los hechos—que define en alemán como *Vorstellung* y *Vertretung* (2-3). En el caso de la primera categoría, el filósofo plantea que esta se ve afectada por motivo de hechos conjeturados que se inmiscuyen en la narración histórica, es el tipo de historia que está adornada por la

intromisión de factores como el peso de los mitos, las leyendas o la propia imaginación del historiador al narrar los hechos—por ejemplo, podría pensarse sobre cómo se ha relatado la batalla de Termópilas—incluso hasta por Heródoto (484-425 a. C.). La segunda es la reexaminación del pasado por medio de un minucioso proceso autónomo en el que los datos históricos son valorados en cuanto a la secuencia coherente de imágenes y hechos que la componen; es en sí una re-creación de la historia. Aunque Ricoeur presenta argumentos contrarios al empleo de esta segunda categoría en el discurso de los historiadores, creo que tiene un sentido específico para explorar el énfasis que ha tomado la dispersión del candombe en la cultura poética uruguaya. El francés apunta que “[i]s expressed by the notion of trace. Inasmuch as it is *left* by the *past*, it stands by the past, it *stands* for the past, it “represents” the past...” (Ricoeur, 2) [*Énfasis del autor*]. Tomo de este análisis que en esa misma reconstrucción del pasado existe un elemento nemónico con el que el afrodescendiente recupera su lugar social en el entramado cultural uruguayo. Por medio de esa re-creación de su identidad el carácter de lo nacional se va completando con la universalidad propia del sonido musical, la interpretación y la escritura poética del candombe. En esa formación de lo nacional, el candombe existe en la literatura uruguaya como modelo estético de ese arte que engrandece la figura del negro en el país, pero que también lo ubica merecedor de su intelectualidad.

En la poesía uruguaya el candombe es ilustración invariable de una regeneración de la historia que florece en las características de su popularidad. Existe como la transmisión de un sistema competente que conforma el patrimonio histórico uruguayo y la cultura material del país. Dicha transmisión se convierte en el evento poético que define aún más la traza del afrodescendiente en la nación. La poesía uruguaya representa al



candombe y personifica al negro uruguayo en sus roles de comunicador, de estandarte comunitario y de agente en su propia colectividad. Esos roles se ven utilizados en la poesía escrita por el afrouuguayo. Por ejemplo, el gobierno castrense de la Dictadura Cívico-Militar (1973-1985) establece, de forma arbitraria e inmediata, una fuerte presión social en contra de los afrodescendientes. En el año 1978 los militares desalojan a los afrodescendientes de los conventillos “Medio Mundo” y “Ansina”. Como así comenta Romero Rodríguez en el documental *El candombe afro-uruguayo* (2003), quien explica que el primer grupo étnico en sufrir la violencia directa durante la dictadura fue la comunidad negra del Barrio Palermo de Montevideo—al ser desalojada de este sitio histórico y experimentar el derrumbe forzado de los edificios donde estaban situados los conventillos (El candombe, 2003). Este hecho histórico queda en la memoria del pueblo uruguayo por el enorme impacto social que arrastra en la comunidad.

La poeta y también célebre bailarina de candombe Marta Gularte simboliza en su poema “Cuareim y Ansina” el desalojo que sufren los afrodescendientes de sus viviendas,

Ese día no jugaron los niños del conventillo.  
 Está triste Cuareim, y hasta el ambiente tiene frío.  
 Los niños preguntaban — ¿mañana mamita adónde nos llevarán?  
 Madres y abuelas lloraban, no se podían conformar. Las vecinas como  
 siempre se miraban y cuchicheaban si los morenos se van.  
 El conventillo se muere si esta gente se va.  
 Y Cuareim se desmoronó. (46)

Leer el poema de Gularte, permite llegar a esa interpretación donde un fundamento de la cultura nacional se encuentra en estado de sitio por razón de lo castrense. En este caso, el afrouuguayo es desplazado por la representación absoluta de la violencia que personifica la dictadura. La descripción del poema de Gularte nos hace descubrir el desasosiego existencial que existe al imponerse la fuerza oficial sobre la

comunidad en este lapso histórico que establece la dictadura en Uruguay. Al examinar el problema de la violencia y los gobiernos, el investigador social Muniz Sodré define específicamente que esta manifestación, aunque dirigida por mecanismos estatales, contradictoriamente implanta la desaparición de códigos sociales preestablecidos. Sodré la califica como “violencia *socio-política*” y destaca que está “ejercida por los aparatos del Estado, sea en períodos de excepción constitucional, sea en la vida cotidiana regida por el estado de derecho”; y además, puntualiza que “Incluye la violencia anómica” (15) [*Énfasis del autor*]. De igual forma, el desalojo de estas personas de los conventillos en Montevideo ejemplifica esa falta de derecho que asedia la libertad social del afrodescendiente uruguayo al enfrentar un decreto gubernamental que viola su integridad. En el poema, Gularte escribe,

Surgen entre las sombras  
aquellos días.  
Días de gran *candombe*  
Qué hermoso fue  
Quiero volver a verte mi conventillo  
Por escuchar tus lonjas yo esperaré.  
Surgen de esos escombros aquellas noches.  
Noches de vino y canto, todo se fue. (46) [*Énfasis mío*]

En esta estrofa el poema franquea el eje tiempo-espacio para detenerse en la ausencia vital del edificio—siendo este el conventillo—y resalta esa traza que sitúa al afrodescendiente en la cultura uruguaya. Aquí se puntualizan diversos símbolos representativos de la cuestión histórica y cultural de los afrodescendientes ante el suceso del derrumbe. El hecho histórico de la demolición del conventillo se convierte en metáfora que asocia a “los morenos” con las noches de candombe y su impacto social en la comunidad. Al hablar sobre la razón ontológica del ser humano de ocupar el mundo,

Martin Heidegger enuncia que “only if we are capable of dwelling, only then can we build” (160). Esa fenomenología Heideggeriana de “habitar” que expresa el filósofo alemán se manifiesta en los versos del poema de Gularte. Heidegger aduce que el lugar donde se vive representa en sí una proximidad y congenialidad, “to cherish and protect, to preserve and care for” (147), que nos hace existir en el mundo. En este caso, en los versos del poema: el conventillo se convierte en hábitat transcendental que explica la existencia afrouuguayana en conexión con su historia en ese lugar. La imagen del edificio que se representa el poema aparece como la congregación material de la cultura afrodescendiente, mostrando la desigualdad que les toca enfrentar en el curso de la historia uruguaya. Por una parte, el poema muestra la presión característica que suscribe la dictadura y por otra enseña la solidaridad que tiene el resto del pueblo uruguayo para con los desalojados. La poesía del afrodescendiente en Uruguay ocupa márgenes que definen una identidad histórica. No es una poesía exclusiva de tipo social, sino que aparece de manera espontánea para reunir con su simbolismo, la abundancia de tradiciones culturales que definen al afrouuguayo ante los avatares históricos que franquea. Es una poesía que representa la condición humana de una cultura y los despropósitos que le toca vivir, pero también las conquistas que alcanza en esa misma cotidianidad.

El caso de la ficción escrita por afrouuguayos no es diferente y ese simbolismo está representado desde la perspectiva de lo biográfico para ilustrar los frutos de un pasado que repercute en la actualidad nacional. La novela sobre el afrodescendiente en Uruguay es una novela estructurada en el tema de la biografía histórica, se enfoca en esa cuestión para mostrar los fracasos y éxitos personales de sus personajes. En el caso del

novelista e historiador afrouruguayo Jorge Chagas, éste ha tomado la batuta para escribir sobre algunas de las personalidades más características en la historia afrouruguaya. Por ejemplo, en la novela que escribe Chagas sobre el deportista Leandro “el negro” Andrade, el autor representa el entusiasmo y el despecho popular sobre este ídolo del deporte nacional. Chagas construye un relato alegórico sobre el peso social que Andrade tuvo y que aún conserva en la historia popular uruguaya. Paso a analizar esta obra en el siguiente acápite.

### **III. Alegorías del mito popular en *Gloria y tormento: La novela de José Leandro Andrade* (2003): conquista y derrota personal del semidiós afrouruguayo**

En *Gloria y tormento...* Jorge Chagas escribe un relato biográfico sobre la vida de José Leandro “el negro” Andrade (1901-1957), un héroe popular del deporte uruguayo que durante la primera mitad del siglo XX, mientras era integrante de la selección nacional de fútbol de su país, logró convertirse en campeón olímpico dos veces y ganar un campeonato mundial en este deporte. La novela incluye reseñas biográficas sobre la vida del protagonista, añadiendo datos periodísticos e históricos, así como leyendas de la mitología popular afrouruguaya para mostrar la influencia que Andrade alcanzó en el acervo cultural del país. Leer *Gloria y tormento...* facilita entender el universo social que los afrodescendientes uruguayos experimentaban en los primeros años del siglo XX. En la novela la figura de Andrade es ejemplo legítimo de esa experiencia, siendo también el enlace que relaciona su historia con los demás afrouruguayos que en ella aparecen. El héroe del fútbol uruguayo aparece en el centro de la atención de su comunidad como

figura idílica, pero igualmente ese estatus pasa a ser rechazado con el paso del tiempo.

Chagas presenta a “el negro Andrade” como esa figura que alcanza un poder determinado y que después se derrumba, víctima de los juicios de la opinión pública afrouruguaya. Al analizar la figura del héroe popular en la actualidad, Gary Gumpert explica,

Heroes are useful only as long as they are icons with whom an audience can identify, when one's social and psychological needs are not fulfilled elsewhere. The unemployed hero is one that does not survive scrutiny, either because his or her persona is out of date or too remote, or because familiarity has break contempt (54).

La novela de Chagas va presentando en su narración, la aceptación y el rechazo que le ocurre a Leandro Andrade con sus admiradores, en su mayoría afrouruguayos. El protagonista aparece como figura icónica del orgullo de la comunidad de afrodescendientes en Montevideo; sin embargo, por darse esa ruptura de la noción de familiaridad—que según Gumpert es entre el ícono popular y sus seguidores—la figura de Andrade se oscurece por una serie de juicios valorativos que otras personas infieren sobre él. Chagas elabora esa idea del mito personal que ha caído y que pasa a la historia como una leyenda opacada, que pudo hacer más por su gente—desde un punto de vista social. No obstante, en su rol de personaje protagónico, Andrade permanece en el contexto de la narración con la particularidad de tener un peso histórico que lo encumbra en la cultura deportiva nacional, aun cuando se muestre cuestionado por sus propios fanáticos afrouruguayos.

Andrade es una figura histórica y real de la cultura popular uruguaya, el autor incorpora este hecho en el relato, siguiendo la perspectiva de un héroe local que luego se convierte en patrón de la idoneidad deportiva. Además, por su condición de negro, el protagonista aflora como centro de la atención para extranjeros y nacionales, quienes lo

distinguen como paradigma universal de un cambio social eminente, como un agente más de esa transformación colectiva que empezó con las nuevas corrientes sociopolíticas a principios del siglo pasado. Chagas magnifica a Andrade en la proyección literaria que refiere sobre los logros y desaciertos que él tuvo durante el transcurso de su vida—el bagaje social que Andrade posee se propaga en la ficción para desarrollar una representación de lo que es pertenecer a una minoría impuesta por códigos irracionales.

Es indiscutible que con el inicio del siglo veinte existe una acelerada expansión de diversas corrientes culturales (dadaísmo, avant-garde, futurismo, surrealismo, etc.), pero también de ideologías políticas (anarquismo, fascismo, nacionalsocialismo, comunismo, etc.) que, aunadas a esa característica exponencial de un industrialismo capitalista acelerado, le confieren a dicho período una efervescencia social inestable. Es en esta época que “el negro Andrade” triunfa como deportista a quien su habilidad futbolística lo convierte justamente en ídolo de las masas en su país y en el exterior. Por ello, el autor de *Gloria y tormento...* sitúa a Andrade como un sujeto imprescindible de esa vorágine social resultante de los numerosos cambios que se experimentan con el inicio del siglo XX. Chagas entreteje los datos biográficos sobre la vida de Andrade con los rumores populares de la época, de la prensa amarillista—mezclándolos en la ficción que escribe—dando así rienda suelta a diversas narraciones que afloran en el texto para expandir la representación del protagonista en la novela. En la narración se advierte que Andrade frecuenta la burguesía francesa, cohabita excesivamente con las damas parisinas y llega a ser amante de Josephine Baker—tanto la notoriedad histórica que alcanzó con su celebridad, como la que obtiene en la propia ficción le conceden el carácter de ser un héroe propio de lo popular. Andrade es en sí mismo, un hombre que hizo mucho en su

corta vida. No obstante, en las imágenes que representa Chagas sobre su trayectoria deportiva y su existencia, la leyenda del hombre-deportista se convierte en mito exponencial del país y su cultura.

El autor elabora mediante la inserción del personaje de Clara Moreira en el texto—una periodista que investiga la vida de Andrade—en los primeros años del siglo XXI, la recopilación de los datos históricos que encumbraron la fama del protagonista. De esta manera, Chagas representa a Moreira como actora que legitima la figura de Andrade. El personaje de Moreira se debate entre la imparcialidad periodística y su propia percepción personal sobre el protagonista de la novela y los hechos que ella misma rebusca. Así refleja en su investigación tanto opiniones personales como las de sus entrevistados,

*Me animo a decir que Andrade fue casi un contorsionista de circo. Disciplinó su cuerpo hasta hacerlo de goma. Gracias a eso pudo evitar en Amsterdam, cuando los celestes enfrentaron al combinado de Italia fascista, una derrota segura (Chagas, 86). [Énfasis del autor]*

En esa crónica que Moreira va construyendo se observa esa demarcación entre lo fantástico y lo real con respecto a las opiniones y rumores que existen sobre Andrade. En el informe que hace la periodista el jugador de fútbol es representado con un conjunto de virtudes extraordinarias que son parte de una cultura oral que mitifica tanto a su figura como sus méritos deportivos. Sin embargo y aunque su investigación periodística es imparcial, aparece exagerada por la opinión que los fanáticos tienen del deportista. Andrade cae víctima del habla popular uruguaya que lo honra y le incorpora cualidades asombrosas para glorificar los sucesos reales en los que participa como integrante de la

selección de fútbol de su país. Haciendo un análisis sobre el mito psicológico del héroe en la sociedad, Otto Rank escribe,

Exposure, in its symbolic significance, represents birth in the difficult circumstances...Birth thus appears as the first magnificent feat (task), during which many will perish, but which the hero survives, despite all difficulties (71).

En *Gloria y tormento*, Andrade está sujeto a esa peculiaridad de permanecer en constante exposición ante la opinión de aquellos que lo valoran o envilecen. El deportista es siempre parte de esa trama popular que lo va componiendo y deshaciendo según se desarrolle la historia personal de él en la novela. Desde el comienzo de la narración, Andrade aparece como ejemplo elemental de esa oralidad popular que trasmite su percepción patrimonial sobre la figura del héroe trágico. Mucho antes de nacer, el protagonista de la novela está vinculado a su pueblo como la promesa de una transformación que resucitará la identidad afrouruguaya y también de sus tradiciones. El jugador de fútbol aparece como un símbolo iconoclasta de la cultura popular que, aunque con sus virtudes y defectos, cambiará la circunstancia relegada de su comunidad.

Con respecto a lo anterior, el autor de *Gloria y tormento* rememora los eventos trágicos que moldean el nacimiento de Andrade para representarlo desde la perspectiva tangible de sus precariedades personales. El arquetipo de Andrade, como héroe, está representado como una esperanza revitalizadora pero que también se desdobra en sí mismo para demostrar que él no está exento de sus propias carencias personales. El nacimiento del protagonista se incorpora en la novela para manifestar la perspectiva de una premonición favorable que también tiene un gran costo individual para todos. En la novela este evento aparece representado por una visión,



-Watavi tiene sueño.

-Está fastidiado-confirmó Zolaida, la de los pies planos, con temeroso respeto.

-Quiere volver a su cuna de piel de león, en la cueva del monte de las nubes.

Tomasa, la de la espalda encorvada, se mantuvo silenciosa por un momento. Luego comenzó a recitar en voz baja y cadenciosa.

-Tumbalé/ tumbalé/ sambambú, sambambú/ Watavi despertó/ sufre y tembló/ Watavi despertó/ juntas las manos/ ronda al cajón/ es sagrado y tabú...

-La profecía debe cumplirse para que él duerma —dijo Dominga.

-El precio para que el varón que aún no ha nacido será alto—susurró Tomasa, con indisimulada tristeza.

Zolaida se encogió de hombros.

-Es el Elegido. Así debe ser. Como ha sido y será. (Chagas, 10)

En este fragmento se menciona el vaticinio que anuncia la llegada de un hombre-mito. Cabe destacar que, en la historia de su país y también del mundo, Andrade es el primer futbolista negro en competir en unas olimpiadas y en un mundial del mismo deporte—muy anterior a ese otro mito brasileño que es Edson Arantes do Nascimento, “Pelé” (Minas Gerais, 1940). El protagonista de la novela aparece como una especie de elegido por los dioses afrouruguayos que viene para emplazar, no sólo a sus compatriotas negros, sino también a sus conciudadanos blancos, en el mapa histórico universal de principios del siglo XX. La predicción de su nacimiento en la novela infiere esa transformación de la historia de su pueblo, pero es aún más interesante que este evento sea concebido como una esperanza y también como un infortunio para el propio Andrade—al protagonista le es impuesta la fatalidad de expiar su destino personal mancomunado a sus propios éxitos. Esa circunstancia filosófica que destaca el nacimiento y destino del deportista nos hace pensar en la máxima Nietzscheana de “What makes one heroic?”—Going out to meet at the same time one’s highest suffering and one’s highest hope.” (Nietzsche, 219) El filósofo alemán apunta que el individuo debe

aceptar su destino personal y acometerlo para así transcender la existencia que únicamente le corresponde vivir. Esta filosofía de la vida que plantea Nietzsche, comprende aceptar la tragedia cotidiana como parte de la voluntad humana que debemos poseer para alcanzar el poder como finalidad individual, concepto que Nietzsche designa como *der Wille zur Macht* (la voluntad de poder). Un poder que, como argumenta el filósofo, es el cimiento esencial para tener una vida plena de autoconsciencia personal. Quisiera enfatizar que ese concepto de poder proviene de la filosofía nietzscheana, expresada como agencia individual que conlleva al discernimiento propio sobre los eventos personales que enfrentan los seres humanos en la vida. El pensador alemán apunta que el individuo debe entender lo trágico de la vida y sobreponerse a ello para convertirse en una mejor persona. El nacimiento de Andrade es profetizado por tres metafóricas gracias afro-uruguayas: Tomasa, Zolaida y Dominga. Tres insignes clarividentes que no sólo aparecen para vaticinar este evento, sino también para vincular el sistema de creencias populares y religiosas de los afrouruguayos con el destino existencial del protagonista. Ambos destinos, el del dios “Watavi” y el de Andrade están entrelazados para concebir ese nuevo origen que aplacará la ira intranquila del primero y que situará al segundo como el elegido que llega para solventar una crisis. El personaje de Andrade se desdobra en el relato en múltiples avatares para mostrar que su vida está atada a la misma voluntad del dios que le vaticina su destino. La deidad “Watavi” aparece en el relato como el dios que trae la fortuna, un niño travieso que concede la bienaventuranza, pero a la misma vez propicia la ruina de sus acólitos. Una divinidad que dota a sus adeptos uruguayos con la esperanza del héroe popular, “*la merveille noire*”,

como lo distinguen los franceses. Un hombre-mito que traerá junto a la euforia de los triunfos deportivos, la posibilidad de engrandecer el nombre de su pueblo.

Es precisamente en *Gloria y tormento* donde se percibe el fraccionamiento de la figura de Andrade en correspondencia con esa presencia que obtiene como protagonista de los relatos que se narran sobre él, en el ámbito de la cultura popular uruguaya, y también como eje trascendental en el relato que Chagas escribe. Este doble simbolismo presente en el texto es aprovechado por el autor de la novela para elaborar una serie de cuentos que rodean la vida de Andrade. De esta manera, el lector se enfrenta a un laberinto novelado, en el cual la oralidad popular, lo biográfico y la ficción se entrecruzan para exteriorizar la esencia vital de un hombre que excede su imagen. Al hacer un análisis sobre las bases del conocimiento pragmático en la tradición histórica de las narrativas populares Lyotard apunta:

[t]he popular stories themselves recount what could be called positive or negative apprenticeships (*Bildungen*): in other words, the success or failures greeting the hero's undertakings. These successes or failures either bestow legitimacy upon social institutions (the function of myths), or represent positive or negative models (the successful or unsuccessful hero) or integration into established institutions (legends and tales). Thus the narratives allow the society in which they are told, on the one hand, to define its criteria of competence and, on the other, to evaluate according to those criteria what is performed or can be performed within it. (20)

El filósofo francés examina la importancia de una concepción del conocimiento más heterogénea—en cuanto a sus orígenes en la tradición oral popular. Lyotard explica que las bases de esta categoría filosófica están concebidas por las historias narradas sobre esos héroes que pertenecen al ideario y las tradiciones de una colectividad social. Igualmente considera que esa costumbre paulatina de recontar la vida del héroe, sus hazañas y deméritos, contribuye al progreso cognitivo y cultural de ese entorno social que

ocupan en el tiempo el héroe y los demás integrantes de la comunidad. Lyotard expresa que ese sistema de conocimiento popular proviene de una anamnesis colectiva que acondiciona, por causa de ese mismo proceso de recontar la historia, la fijación de los juicios valorativos que definen el progreso general de la sociedad y los propios discernimientos sobre su cultura. La explicación del filósofo francés funciona para entender que la historia novelada de Andrade es el resultado narrado de una composición de relatos populares que le confieren transformarse en protagonista de su propia leyenda. Andrade es en sí mismo un relato legendario que ocupa un espacio trascendental en el sistema oral de las tradiciones de su país.

Indistintamente, con referencia a esta idea, Patricia Krüs analiza el concepto de mito en la literatura postmoderna y propone, "Embedded in tragedy and violence, myth is distant from reality, but through its imagery it also creates a notion of belonging and sameness within a community." (155) En ese sistema de imágenes que representan al protagonista de la novela de Chagas, el lector se adentra en un mundo de violencia racial y abandono social para descubrir el sentido de pertenencia humana que propone Krüs, concerniente al lugar que ata al héroe con el propio destino de su pueblo. No es menos cierto, que la condición de afrodescendiente le ocasiona a Andrade experimentar, en carne propia, cuantiosas experiencias que son producto de la violencia ideológica del racismo imperante en los primeros años del siglo XX. Es precisamente que como personaje histórico Andrade tiene un valor imprescindible para la cultura uruguaya, porque aparece en la novela como un individuo dotado de una condición coligada al imaginario del héroe popular e imbuido por la esencia de lo mitológico. Ahí radica la importancia de la representación del protagonista que desarrolla el autor en el texto: "el

negro Andrade” se convierte en ejemplo a seguir, por la dimensión social que ocupa en el momento histórico que le toca vivir. Esa dimensión lo convierte en un símbolo propio que antagoniza la falacia de la diferencia racial entre negros y blancos. Chagas escribe,

Mussolini, ajeno a la realidad, ríe y dice con voz emotiva: “El fascismo acaba de vencer a los abisinios del fútbol. Hoy, 7 de junio de 1928, ha destronado a los reyezuelos del fútbol, los ha expulsado de la historia, es nuestra hora” Fabrizio titubea. ¿Debe decirle que...? *El Duce a sempre ragione*. Carraspea. Las palabras del Duce le suenan, ahora igual que el coque sin sentido de una gallina. Nada le dice. No puede. (155) [*Énfasis del autor*]

En esta parte de la novela el autor presenta a “el negro Andrade” como la figura histórica que ayudó a su equipo a ganar la medalla de oro olímpica en 1928. Chagas yuxtapone al protagonista la figura de Mussolini para que el fascismo y su ideología se desmoronen ante la destreza deportiva de lo que aparece descrito como “el inferior abisinio del fútbol”. La violencia racial e ideológica es anulada de manera exacta por ese mito popular que es Andrade, un héroe afrodescendiente. En el partido final, contra el equipo italiano, Andrade anota un gol histórico y es el artífice salvador de su país, representándose en la novela como el ícono célebre de la comunidad afrouruguaya—y de los demás fanáticos de la selección nacional. Aun así, en el desarrollo de la narración, Chagas enfatiza la caída de este héroe desde la controversial decisión del protagonista de relegar sus orígenes con denotada superficialidad. En Andrade, el lector percibe que la conexión entre él y su comunidad se rompe cuando se le prepara un homenaje popular organizado por las fraternidades de negros uruguayos en Montevideo, el protagonista es agasajado por sus amigos y admiradores negros pero nunca llega a asistir a dicho homenaje. El autor apunta,

“Los Patriarcas” comienzan a hablar entre ellos. A pesar de que su tono es bajo las palabras retumban en medio de un silencio sepulcral. Hablan en bozal. No la medialengua que los blancos han parodiado. No. No. ¡No! La auténtica y antigua lengua de las cofradías secretas de esclavos que luchaban por liberarse. Cada frase que pronuncian rebota en las paredes del salón como un proyectil. Son una sentencia definitiva, inapelable. Es, en realidad, un canto lúgubre. (105)

Con este evento, Chagas presenta la muerte social de Andrade. El capítulo advierte que al protagonista de *Gloria y tormento* se le entierra aun estando con vida. La metáfora del “canto lúgubre” funciona desde la perspectiva de sacrificar el honor de la colectividad para condenar al supuesto culpable. Esa imagen de “la muerte en vida” de Andrade los condena a todos, aunque el peso de la mayor oscuridad social cae sobre los hombros de quien reniega de su propia cultura. Curiosamente en este capítulo, se percibe que el desplante del futbolista para con su comunidad refuerza la identidad de los mayores, quienes se comunican en la antigua lengua “bozal”, quizá para separarse, entre las líneas del tiempo y la hermandad, de Andrade. El protagonista es sentenciado por la palabra y la resolución de los ancianos que son la insignia genuina de la cultura afrouruguaya. El autor concluye,

Ethaidés Isluna, incapaz de dormir, ve llegar en la madrugada a los mayores con la misma expresión sufrida de todos los días. Jamás olvidará esa escena. Comprende, sin que nadie le diga nada, que la magia de la mañana se ha evaporado.

Todo se ha vuelto “matumba”

Ella llorará por cada uno de ellos.

Y también llorará por José Leandro Andrade [sic] (106).

La narración condena a Andrade a un final social en la historia y además contrasta ese evento con la poco casual inserción del personaje de Ethaidés Isluna. Es ella la que testimonialmente conecta los hilos de la vida de Andrade con la periodista

Moreira. Irisluna es pasado y es presente, puesto que es la última persona con vida que aun conoce sobre las maneras de los ancianos y su modo de vivir y, asimismo es la que le cuenta a la periodista sobre el Leandro Andrade que ella también pudo conocer personalmente. *Gloria y tormento* es una novela que presenta el lado más humano de un ídolo de la cultura popular uruguaya, la esencia del afrodescendiente ante su historia personal y nacional. El personaje de Andrade aparece como ese héroe aristotélico que pierde su eminencia por pasar de la luz a la oscuridad por sus propias faltas personales. Andrade conquista a Uruguay y a Europa con su magia deportiva y entusiasta, pero asimismo pierde su popularidad por menospreciar a su propia cultura, la que él mismo representó por las características de su persona y por su destreza deportiva. En su *Poética*, Aristóteles explica,

The Perfect plot, accordingly, must have a single, and not (as some tell us) a double issue; the change in the hero's fortunes must be not from misery to happiness, but on the contrary from happiness to misery; and the cause of it must not lie in any depravity, but in some great error on his part; the man himself being either such as we have described, or better, nor worse, than that. Fact also confirms our theory (1467).

La reflexión filosófica de Aristóteles se cumple en la novela de Andrade y en los hechos históricos que conciernen su vida. El deportista-héroe pasa a ser mito por esa aureola de felicidad colectiva y de miseria personal que arrastra en su historia personal. Chagas manipula la historia de esa manera para representar el lado humano del primer negro que jugó en unas olimpiadas y que acarreó los laureles de la victoria olímpica y mundial a América Latina. La historia narrada de Andrade en *Gloria y tormento* se difunde para traer a colación la función social del afrouruguayo en su nación. Enhebrando, desde el comienzo de la narración, que el carácter místico que lo rodea es

parte esencial de su condición humana. *Gloria y tormento* es la novela de un hombre que consiguió merecer sus honores y supo morir, aún con sus fallas personales, con la dignidad humana que aún lo caracteriza en su historia.

#### **IV. Las poetas afrouruguayas en su dominio histórico: una poética de la autoridad**

Sobre la representación del afrodescendiente uruguayo en la producción literaria, pienso que es necesario analizar también las poetas del país que igualmente ratifican ese predominio. Lo que distingo en el título de este acápite como “autoridad”, considero que está sumamente coligado al vínculo entre el sentido determinado del poder social y los demás discursos que lo antagonizan. Por ejemplo, al examinar el progreso de la literatura femenina en el período colonial de los Estados Unidos, William J. Scheick define que “Authority is the matrix of logonomic conflict” (4). El crítico considera que existe una esfera social en donde la producción y recepción de ideas y sus respectivos sentidos entran en conflicto. Ese conflicto logonómico que explica Scheick acontece también en Uruguay, en la relación e intercambio de discursos entre la autoridad social, representada por un gobierno en su mayoría masculino, y el discurso literario escrito por las mujeres afrodescendientes en el país. En esa separación de discursos existe: por una parte, la centralización normativa de quienes controlan lo que debe decirse (pensándose superiores por motivo de un canon teológico-político preestablecido) y por otra, quienes escriben buscando la libertad de encontrar una autoridad literaria espontánea. Scheick argumenta que, “[a]n exiled state defined by a mutually constitutive opposition between the



theocratic and the personal, by an unrelieved dialogic tug-of-war over authority that ruptures every attempt at resolution” (Scheick, 11). Ciertamente, en ese margen de batalla que el crítico explica como *tug-of-war*, lo que en español sería “el juego de la soga” (pensando en la acción de halar en contra del contrario), se desenvuelve la poesía de las escritoras afrouruguayas. La poética de estas escritoras implica un reconocimiento que acepte su condición de mujeres escribiendo sobre su identidad, pero también la circunstancia social de su comunidad—al intervenir en su poesía por la igualdad universal de derechos para hombres y mujeres.

Una de las poetas afrodescendientes más importantes de Uruguay en su época, Virginia Brindis de Salas (1908-1958) escribe una obra con una complejidad de temas que articula una mediación intelectual para criticar lo convulsivo de la discriminación en la sociedad. Sin embargo, el curso poético de Brindis de Salas ha sido enlodado por la acusación indebida de plagio; su pareja y editor, Julio Guadalupe ha insinuado, después de la muerte de la poeta, que los poemas eran en realidad de su propia creación. No obstante, los académicos Marvin Lewis y Carol Mills Young han probado lo contrario. El primero escribe, “I researched Afro-Uruguayan periodicals of that historical period and there was no indication that Virginia Brindis de Salas was not the author of the two books that carry her name” (Lewis, 87). La segunda, por su parte, apunta con referencia al libro de Brindis de Salas, *Pregón de Marimorena* (1952) que, “[T]here is no external proof that the publisher or possible scribes could have altered the document” (Mills Young, 29). Ambos investigadores, Lewis y Mills Young han dedicado parte del análisis literario que hacen de la poesía de Brindis de Salas para probar de manera puntual que el antedicho

plagio nunca existió. Las pruebas que ambos presentan se enfocan en datos bibliográficos e históricos que refutan cualquier posibilidad de que la obra publicada no sea de la poeta.

En la poesía de Brindis de Salas hay una gran variedad de temas que se acercan a diferentes problemáticas sociales y que cuestionan el origen absurdo de esas contrariedades. En su poema “Abuelito Mon” del libro *Cien cárceles de amor* (1949) el tema central despliega el dilema histórico de representar la situación que atrapa viciosamente al jornalero del campo,

Me cabe el cañaveral  
en cuatro dedos de ron.  
Poco paga el yanqui ya  
por este millón de cañas  
que el negro sembró y cortó.  
Más no me trago este trago,  
porque es trago de sudor (Brindis de Salas en Oronoz, 105).

En esta primera estrofa se aprecia la disyuntiva irónica que enuncia el protagonista. El ron es un subproducto de la caña de azúcar, siendo el cultivo principal con el cual se inicia y toma auge la esclavitud en Latinoamérica. El obrero, un afrodescendiente, en el único rato libre que tiene para disfrutar de esos “cuatro dedos de ron”, se percata que el licor es resultado directo de su sacrificio laboral y financiero—primero por su trabajo y segundo por el magro sueldo que obtiene de éste. Con la introducción del poema, Brindis de Salas presenta el dilema histórico que es la zafra para los afrodescendientes, y además sitúa al “abuelo Mon” como narrador testimonial de los eventos que transmiten su necesaria condición existencial. El “abuelo Mon” es el vínculo en el poema de un pasado que—siendo recuperado por la memoria—se convierte en una declaración de emancipación para aquellos que la escuchan en el presente. La reflexión que hace el protagonista relata una experiencia que se convierte en voz de autoridad: sus

palabras desmiembran la condición del contexto social en que vive. Emily Grosholz apunta que “The authority of poetry stems from its courageous witness that necessity does not engulf us; poetry is the voice of the individual free to pursue the good, which in fact establishes the good by speaking” (65). Ese discurso que demanda la noción del bien, como plantea Grosholz, está fundamentado por esa demarcación filosófica que tiene la poesía al utilizar el lenguaje como subterfugio revelador de hechos, conocimientos, historias, reflexiones y realidades. Esa noción de autoridad está en la poesía de Brindis de Salas por su representación de la condición del afrouruguayo. En la quinta estrofa del mismo poema se lee,

Cantando a la vez no pueda  
 pasar algodón de seda...  
 Mas como quiero cantar  
 bien claro, me voy a echar  
 todo el Caribe en un trago.  
 Y este viaje yo no pago  
 si ya el viajero es el mar.  
 Y mataré con mi boca  
 lo que con balas no mato. (105)

En estos versos existe una anagnórisis en el que el protagonista se percata que existen razones con las que quizás no alcance a pormenorizar con exactitud su circunstancia. Aunque no lo disimula, no lo podrá expresar plenamente cuando dice: “Cantando a la vez no pueda / pasar algodón de seda...” Ese reconocimiento que se extiende hasta el Caribe en los versos, es una protesta que circunscribe la memoria genealógica e histórica del afrodescendiente en Latinoamérica. Mucho más enfática es su sentencia, “Y mataré con mi boca / lo que con balas no mato”, en la que el “abuelo Mon” se convierte en dispositivo nomológico al distinguir lo que quizás no podría hacer “con balas”. Este detalle característico define la entereza existencial del personaje. El “abuelo

Mon” escoge su voz, no de una manera pasiva, sino con una autoridad discursiva que lo coloca por encima de esa historia de violencia que los afrodescendientes han sufrido. Los versos del poema representan la voz del pueblo que reclama su posición al recontar las experiencias de los afrodescendientes—en su relación directa con el problema social de la zafra azucarera en América Latina.

Una de las cualidades de la poesía de Brindis de Salas es su capacidad de unificar la cuestión del afrodescendiente desde la perspectiva general que involucra tanto a hombres como a mujeres. Al escribir una poesía de proyección social, Brindis de Salas no separa su género, sino que lo incluye en sus versos como parte de una circunstancia colectiva generalizada. Sin embargo, no por esto considero que Brindis de Salas relegue la circunstancia particular de la mujer, sino que la representa el dilema del afrodescendiente como una problemática que involucra a todos sin distinción de género . La poesía de esta autora explica la idea de la igualdad de manera explícita. En su poema “Negro: siempre triste” la poeta escribe,

Tristezas de negros  
tu canto es dolor, silencio,  
humildad  
No cruces los brazos:  
los negros no deben cruzarlos jamás.  
negro: implora al  
Legbá, Dembolá, Uedó, Avidá.  
Yo negra soy,  
porque tengo la piel negra  
¡Esclava no! (113)

En estos versos la voz protagonista confiesa su identidad y al mismo tiempo ejerce una influencia que estimula al afrodescendiente a hallar su dignidad en la realidad de su existencia. Por una parte, la voz femenina en el poema distingue que es negra y no

esclava; por otra, les dice a los otros negros que no deben cruzar los brazos ante ninguna circunstancia que tengan. Aparece entonces el elemento poético que une a la historia con las tradiciones, si bien la esclavitud es un peso horrendo en los hombros de los afrodescendientes, la autora utiliza el dominio de la identidad religiosa africana para destacar su impronta en Latinoamérica cuando escribe, “negro: implora al Legbá, Dembolá, Uedó, Avidá”. La mención de las deidades africanas en el poema coligadas al imperativo de la voz poética expresa el peso de las tradiciones en la lucha histórica del afrodescendiente y además incita a no rechazar ese legado. La voz femenina asume un rol de autoridad para enfatizar que esa lucha por la igualdad debe ser conducida por hombres y mujeres unificadamente.

En relación con lo anteriormente expuesto, en el prólogo al segundo y último poemario que la poeta escribe, *Pregón de Marimorena*, Julio Guadalupe escribe que Brindis de Salas crea una poesía realista. La conjetura que Guadalupe hace, determina pensar que esa realidad que él distingue en la poesía de la poeta, es la visión universal que tiene Brindis de Salas sobre el estado de las cosas que suceden en la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica. La poeta no escatima escribir sobre los eventos y escenarios que experimenta en su entorno social. *Pregón* es un libro mucho más incisivo en la labor de representar una escritura inclusiva del universo latinoamericano, ya que utiliza la función de divulgar un sinnúmero de realidades. Brindis de Salas escribe en “A la ribera americana”,

Hijos del suelo americano  
blancos y negros hermanados;  
tomad mi cuerpo,  
gustad del sabor de mi carne morena;  
quebrad el espasmo de la gruta del miedo  
que vuestra carne encierra!

Quiero posar mi pie moreno  
 en la ribera de los lares  
 de América infinita  
 y verla que del suelo  
 se levanta  
 en sus talleres,  
 en sus fábricas,  
 sus minas  
 y de un formidable pulmón  
 de voces femeninas,  
 que aprieta el fuelle  
 con manos masculinas,  
 oír la canción  
 en los caminos y en los muelles,  
 plena de redención! (64-65)

La voz femenina en este poema reincide en esa exposición de unificación social universal. Siendo la primera poesía del libro, destaca esa idea de lo que es el pregón, un elemento de llamada y anunciación para estimular el interés del que está ajeno a lo que se provee. El ofrecimiento que hace la voz protagonista cuando escribe: “tomad mi cuerpo, / gustad del sabor de mi carne morena”, la sitúa como mediadora entre ese miedo que enfatiza en el poema y la diversidad de hombres a los que habla. Podría pensarse que la oferta que hace en esos versos es una sugerencia sexual; sin embargo, considero que va más allá de cualquier transacción de ese tipo: la voz protagonista utiliza su feminidad para sacar a la luz la necesidad de hermanar a unos y otros. Su cuerpo aparece como una metafórica “carne” en dónde confluye la necesidad de unificar a la gente.

Al hacer un estudio sobre las escritoras cubanas, la crítica Madeline Cámara explica el concepto de “*Matria*” y escribe que “[i]t results from putting the words *Matria* and *Matriz* (meaning both matrix and womb in Spanish) in the same context, the latter standing as a symbol for the singularity of women’s creativity” (8) [*Énfasis de la autora*]. Cámara explica que con la creación de su propia obra literaria las escritoras cubanas

reescriben la nación. Pienso que más allá del contexto de las escritoras cubanas, dicho concepto es importante para entender esa autoridad poética en la representación de lo femenino en la poesía de Brindis de Salas. Esa imagen aparece para dar forma vital a la reorganización social de Latinoamérica que ella proyecta en su obra. El cuerpo y la voz femenina en la poesía de Brindis de Salas aparecen desde la perspectiva testimonial de un ofrecimiento para la restauración social—“...the writing of the Matria means much more than a new literary technique, since it incorporates ‘the living’ of these authors into their writing...” (Cámara, 8). El poema presenta una estructura en la que la voz femenina va enhebrando el orden lógico de su feminidad, de su sexualidad y su maternidad para apretar ese “fuelle” de “redención”, como lo expresa la voz en el poema. La autoridad poética de Brindis de Salas extiende su pensamiento hacia una proyección escrituraria que involucre un concepto más profundo de igualdad. Las imágenes que aparecen en la poesía de esta autora buscan evidenciar una geografía social más heterogénea en Uruguay y en Latinoamérica. Esa idea de un continente sin distinciones encaja en la representación de Brindis de Salas para establecer una autoridad poética que exprese el derecho universal de la integridad social para mujeres y hombres. Temas frecuentes como la discriminación, la desigualdad de género, la pobreza social y el abandono político aparecen representados en su poesía para expresar la justicia social que debe existir en el continente. Desde su enfoque estético, la poesía de Brindis de Salas establece una contraposición entre lo sustancialmente criticable de la realidad y ese cambio necesario que traiga libertad e igualdad social para los afrodescendientes.

Otras poetas afrouuguayas también manifiestan la condición de una autoridad en sus obras que representa los problemas sociales que existen en el país, desde una

perspectiva que someta a juicio esas propias circunstancias. Marta Gularte escribe una poesía de imágenes comprometidas con la realidad histórica del afrouruguayo. Como ya he indicado, la escritura de esta poeta está orientada a la representación del candombe. Los versos de Gularte encierran una variante, su expresión poética va más allá de la representación del carnaval y sus peculiaridades para entonces reseñar la existencia del afrouruguayo. La poeta escribe en “El tamborilero”,

Negro uruguayo africano  
yo he visto sangrar tus manos  
de tanto repiquetear  
negro tambor hecho hombre  
sin ti no habría candombe  
ni tampoco carnaval (47)

En los versos de Gularte se aprecia que “negro” y “tambor” se funden en un solo elemento—en el cual, el sacrificio de la sangre no está exento. El afrouruguayo aparece como protagonista de la cultura nacional—al incorporar el candombe y por ende el carnaval—y aparece como autor existencial de una realidad histórica que lo realza en su entorno social. La voz del poema también tiene una posición testimonial que asume una autoridad expresiva al decir que el “negro” es la esencia de la fiesta en el poema. La autora prosigue,

Todos te aplauden y aclaman  
por tu ritmo y tu compás  
no ven tu lonja mojada  
con tu sangre de inocente  
mientras que baila la gente  
su loca danza de carnaval (Gularte, 47)

Se puede ver que en estos versos existe un reconocimiento torcido sobre la función del tamborilero; existe un público que “aplaude” y “aclama”, pero no termina de



apreciar completamente el sacrificio de quien toca el tambor. Esa imagen, en la que la metáfora de la “lonja mojada / con tu sangre de inocente” no se aprecia porque la gente baila alocada en el carnaval, la poeta retoma el sacrificio histórico del afrodescendiente en la construcción de la nación. La poesía de Gularte está orientada a exponer la historia social del afrodescendiente uruguayo desde la representación del valor humano que tiene éste en la cultura social del país, la inserción de las imágenes del “negro” en el carnaval—como creador del candombe—exteriorizan su condición y legado social en la historia nacional. Las imágenes que representan este tema en la obra de Gularte buscan destacar una perspectiva cultural para así reflejar también las circunstancias que experimenta el afrouruguayo.

La poeta y crítica literaria Ann Fisher-Wirth apunta al referirse a la autoridad de la poesía explica,

The meaning of a poem cannot be separated from the process and whole body of the poem, just as the meaning of a person cannot be separated from the life and body of that person, or—as the radical branch of environmental thought known as deep ecology teaches us—the meaning of the universe cannot be separated from the whole living universe. In this lies the poem’s authority (272).

Fisher-Wirth apunta que el poema tiene una particularidad existencial que prospera en la asociación de los significados, lenguajes, estructuras, experiencias y pensamientos que así lo conforman. Como referente existencial, el poema adquiere su autoridad al nutrirse de un proceso de creación en el que diversos factores dan sentido a sus imágenes e ilustración, ya que el creador le confiere su discernimiento de la realidad que decide representar en sus versos. El poema es entonces una entidad holista; sin embargo, reúne en sí mismo ese número de características diferenciadas para distinguirse

en su totalidad. El mundo poético que representan las creadoras afrouruguayas se destaca por traer a colación temas que despliegan una referencia testimonial, pero asimismo se desvía perspicazmente de esa cualidad para ilustrar otras particularidades y destacar un sentido más explícito de los afrodescendientes en Uruguay. La poesía de las escritoras afrouruguayas cubre el problema social de la comunidad afrodescendiente creando una diversidad de imágenes y sentidos que devienen en la representación de tradiciones, realidades, e idiosincrasias. En cuanto a esto, la poeta Beatriz Santos Arrascaeta refleja la cotidianidad absorbente que vive una nodriza afrouruguaya, en el poema “Nana para Mauricio” la autora escribe,

Acuné al niño blanco  
 en mi regazo negro  
 su cabecita de trigo  
 sobre mis negros senos  
 Las blancas manitos  
 estrecharon mi negro cuerpo  
 en amor sin color  
 en ternura sin tiempo. (Arrascaeta, 71)

Los versos de “Nana” expresan una dicotomía sobre esa transición de tonos de piel entre la protagonista y el niño Mauricio, en la que el amor maternal y la inocencia del niño se complementan para reflejar que el afecto entre los seres humanos existe lejos de cualquier distinción racial. La poeta conecta la repetición de lo “negro” y lo “blanco” para destacar esa imagen absurda de la separación entre personas. La idea de la ternura, explicada en el amor que la niñera le profesa a Mauricio se destaca en los versos finales para representar a un Mauricio—ya hombre—como una persona que quizá podrá cambiar esa misma dicotomía que aparece inicialmente representada en el poema. Los juegos de palabras están presentes en este poema para dejar abierta una ambigüedad que resiste la

interpretación definitiva del poema—un claro ejemplo de esto es su título en el que la palabra “nana” puede ser interpretada como canción, pero también como la propia nodriza que narra la historia. La poeta prolonga sus versos destacando la relación que tiene Mauricio con su nana,

Mi niño bendito  
un día crecerás  
aprenderás las palabras  
paz, igualdad, libertad.  
Mi rostro de ébano olvidarás  
cuando se pierda en el tiempo (71).

Arrascaeta finaliza el poema con ese riesgo ambiguo de que tal vez Mauricio emplee el significado de “paz”, “igualdad” y “libertad” en función de construir una sociedad mejor, o acaso las aprenda sólo de manera superficial y olvide a la nodriza que lo cuida. Estos últimos versos presentan una vacilación en la niñera referente al futuro que deberá elegir Mauricio por decisión propia. La inserción final del verbo “olvidar” dispone a pensar que esa acción puede estar acondicionada por el acontecer natural del tiempo o quizá por la carencia afectiva del niño cuando crezca. Pareciera que la voz femenina utiliza la acción de “olvidar” desde la perspectiva de representar lo que el curso de la historia ha hecho con el afrodescendiente uruguayo, pero a la vez sitúa su propia esperanza en el aprendizaje de las ideas de paz, igualdad y libertad.

Asimismo, la poeta y también académica Cristina Rodríguez Cabral en su libro *Desde mi trinchera* (1993) elabora una poesía expresiva, dinámica y expansiva que reseña la cuestión del afrodescendiente uruguayo. La poesía de Rodríguez Cabral toca temas como el amor, la patria, la historia, la maternidad, el afrouruguayo como intelectual y sus retos en el siglo XX. Marvin Lewis explica que la poesía de Rodríguez

Cabral está compuesta de imágenes que elevan la condición histórica de la mujer afrouruguaya. El crítico apunta, “Black womanhood is elevated to an archetypal level as origin and mother, as a solitary and sustaining figure through labor, sustenance, suffering, violation, and above all resistance to oblivion” (101). Rodríguez Cabral representa en sus versos la virtud de la mujer negra uruguaya desde una perspectiva que recupera el valor personal femenino en el universo masculino que le corresponde vivir. La poesía de esta autora puede ser arquetípica, como explica Lewis sobre la condición de la mujer afrouruguaya, pero creo que su valor radica en la dimensión de sentidos que abarca. Más allá de cualquier circunscripción exacta, los versos de Rodríguez Cabral tocan una serie de temas que están caracterizados por el estado cotidiano de las eventualidades que confronta el afrodescendiente uruguayo. En el primer poema (sin título) escribe,

Porque a pesar de ser  
hijos de esclavos  
somos también  
nietos de hombres libres,  
guerreros, cimarrones,  
hechiceros;  
por lo que seguimos  
palpitando en nuestras manos  
la llama viva de la libertad,  
por lo que seguimos  
conservando en nuestra memoria  
las voces altas  
de pretos velhos y orixás (10).

En estos versos se puede apreciar como la voz protagonista introduce una historia común, que se relata con igualdad de condiciones para mujeres y hombres; dicha voz asume también el rol de una conciencia general que incluye a ambos géneros. La misma voz compara de manera genealógica a los afrodescendientes en los versos “hijos de esclavos” o “nietos de hombres libres”, para hacerles entender que sólo en la



A veces la leyenda me recuerda  
 pero nunca la historia,  
 aunque tú la escribas.  
 Hombre Negro (sic)  
 qué le hicieron a tu memoria  
 que desconoces mi sereno andar  
 bravío  
 por la tierra (8).

En este caso, Rodríguez Cabral inserta una voz femenina que cuestiona, directamente al hombre afrodescendiente por la negligencia directa que sufre la mujer “negra” en el curso de la historia. La poeta enfatiza en el abandono, en esa ausencia que ocupa la figura del “hombre negro” en el seno social de la afroamericanidad. El poema “Memoria y resistencia” está escrito de una manera en la que la mujer afrodescendiente ocupa todo el espacio del continente latinoamericano para especificar la problemática del olvido que ella sufre en toda la extensión temporal y geográfica de la historia. El verso “qué le hicieron a tu memoria” incita a pensar en esa pregunta implícita que refiere la dejadez del hombre afrodescendiente, una indolencia que está influenciada por la acción externa de quienes controlan el poder. Esta interrogante proyecta la idea de que al olvidar a la mujer, el hombre debilita su propia lucha por la igualdad universal que todos necesitamos.

## **V. Conclusiones del capítulo**

La representación del afrouruguayo en la cultura de su país deslinda una autoridad que abarca la extensión de imágenes humanas. El afrouruguayo es canto, música, teatro, poesía, literatura y deporte porque de esta manera implanta su identidad y las facetas de

su historia social en su país. El tambor, como componente material de la cultura afrouruguaya, es el comienzo de un itinerario artístico, fundamento que reseña una idiosincrasia y que trasmite el ritmo del candombe. Ambos elementos, tambor y candombe, van unidos en la proyección multidimensional de la cultura afrodescendiente en Uruguay. Uno de los valores más explícitos de la estética afrouruguaya es hacer una poética del candombe—que origina temas históricos, sociales, identitarios para preservar y expandir su propia forma de existencia. La poesía del candombe, en el ámbito de su creación, facilita un proceso de reconocimiento social en el que el afrodescendiente uruguayo, narra de una manera distendida la realidad que le toca en el periplo histórico que lo une a su nación—y a su mejoramiento social en ella. Las imágenes poéticas del carnaval, de la fiesta, del candombe y de la exaltación popular proyectan la cotidianidad del afrouruguayo, pero también aparecen para representar, con esa perspectiva de lo festivo, las disyuntivas y problemáticas que afectan a su persona y su comunidad. El crítico Bo Ekelund escribe que,

[r]ecognition has become a political principle for the mobilization of groups based on cultural identity. The literary recognition scene must be read in conjunction with a reconstruction of a social scene of recognition, and for the late twentieth century and into the twenty-first century, that scene is marked by identity politics (94).

El análisis que hace Ekelund es válido para considerar que los poetas afrouruguayos formulan una poesía que involucra reconocer y politizar la identidad de su cultura para así preservar el sistema de tradiciones y pensamientos de su comunidad. Del mismo modo, las autoras afrouruguayas conciben una obra poética en la que mujeres y hombres están equilibrados en esa búsqueda de la libertad social que aparece en su poesía. Con su escritura, las poetas expresan criterios más inclusivos sobre el tema de la

maternidad, la patria, la lucha por la justicia social y la igualdad de género. La poesía escrita por las mujeres negras uruguayas tiene imágenes que críticamente examinan lo político, porque así emplazan lo absurdo de una realidad que necesita ser transformada. Por último, la novela afrouruguaya es una alegoría biográfica que percibe la presencia vital de esos mitos humanos que son parte del acervo popular de la nación. En este caso, el contexto biográfico se diluye en la ficción para presentar el mito del hombre ante sus avatares existenciales y el peso de esas leyendas populares que hunden a quienes con su propio paso las erigen.



## Consideraciones finales

Una característica de la cultura afrodescendiente en Argentina, Chile y Uruguay es refutar, mediante el uso de las expresiones artísticas, los discursos de intolerancia y las políticas de rechazo social que niegan su existencia. Asimismo, una expresión problemática común a la historia social de los afrodescendientes en Argentina y Chile es la frase, “en mi país no hay negros” (Candina Polomer, 257-258) y (Picotti, 97-98). No obstante, en Uruguay se da el caso de que, al tener una población afrodescendiente más manifiesta, el afrouruguayo recibe un rechazo social al excluirse del proyecto moderno de la república (De Sierra, 430-434). Asimismo, los sucesivos gobiernos de estos tres países del Cono Sur proponen una ideología de la *blanquedad* para excluir a “los negros” de la sociedad que construyen. Sin embargo, el afrodescendiente crea literaturas e historiografías—ficción, poesía, ensayo, periodismo, crónica y testimonio—que dialogan con los discursos hegemónicos que niegan la presencia de “el negro” en estos tres países. Dicho cuerpo literario e historiográfico, incluye la gestión ética de repudiar las ideologías que proponen al afrodescendiente como parte de un pasado colonial y no como un factor más de la conformación socio-cultural de sus naciones. El proceso de escritura afrodescendiente, dialoga con sistemas de control político, reforma la idea de heterogeneidad y evidencia el valor identitario de su presencia en estas naciones. Con referencia al problema de la discriminación histórica del afrodescendiente y analizando la intersección entre las categorías filosóficas de “existencia”, “identidad” y “liberación”, Robert Brit comenta que para eliminar la opresión debe manifestarse una forma de

conciencia expansiva. Esa forma de conciencia está definida por la voluntad colectiva de cambiar estructuras sociales moralmente incoherentes. El filósofo apunta,

The authentic consciousness of the oppressed is an expanding consciousness which comprehends the necessity to abolish oppression. It must be remembered that the actual formation of consciousness, however we describe it in ontological or psychological terms, is still socially conditioned. There can be no liberation of consciousness separate from the total struggle for social liberation, just as there can be no social liberation without a liberating consciousness. There can be no radical transformation of identity without an entire struggle to radically transform the social order (211).

Con el recurso de la literatura y la representación de temas afines a las circunstancias del afrodescendiente, los escritores e intelectuales afroargentinos, afrochilenos y afrouuguayos crean una transformación radical del concepto socialmente exclusivo de *blanquedad* que se impone en sus países. El curso histórico del afrodescendiente en Argentina, Chile y Uruguay está marcado por la transformación de la hegemonía social que contradice la existencia de su propia cultura. El afrodescendiente refuta los mecanismos políticos del poder para así legitimar el valor de su impronta. Desde el siglo XIX hasta el presente, la obra de los afrodescendientes funciona como una contracultura que busca darle inclusión a la extensa contribución de su identidad al acervo histórico de las naciones del Cono Sur. La literatura afrodescendiente dialoga con esos discursos de *blanquedad* para buscar el reconocimiento exacto de su legado histórico. Asimismo, en ese mismo proceso de diálogo que establece la cultura afrodescendiente en Argentina, Chile y Uruguay, se evidencia un pensamiento intelectual comprometido con su comunidad y con los procesos nacionales de estos países.

Hemos observado a poetas afroargentinos como Horacio Mendizábal y Casildo Thompson que escriben sobre la esclavitud y el trato que experimenta el

afrodescendiente. En su poemario *Horas de meditación* (1869), Mendizábal manifiesta de manera directa el problema moral del abandono social que experimenta el afroargentino en la nación. Por otra parte, Thompson escribe sobre el impacto de la trata negrera en la cultura rioplatense y critica el rechazo social que se le hace al afrodescendiente. A pesar de que en el país las estructuras socio-políticas han mantenido velada la identidad del afroargentino, éste ha contribuido puntualmente a enriquecer la cultura nacional aportando una literatura, una historiografía y un legado de tradiciones musicales y artísticas que la favorecen. Asimismo, las novelas *Cosa de negros* (2003) y *1810. La revolución vivida por los negros* (2008) de Washington Cucurto presentan una visión irónica del inmigrante “negro” invadiendo la ciudad de Buenos Aires, para ocuparla y hacerla suya. Con la escritura de su “realismo atolondrado”, Cucurto invierte la polaridad social para así mostrar la discriminación social que ocurre en Argentina en la posmodernidad.

En Chile se da el hecho de que hay escritores criollos eurodescendientes que participan de ese rechazo velado que se le hace al afrochileno, aunque existen otros, del mismo grupo social, que representan al afrodescendiente como un componente humano más de la identidad nacional. Si bien existe esa división en la representación del afrodescendiente entre ambos grupos, algo específico de esta realidad es que los primeros representan al “mulato” con una composición genética entre español e indio y no entre africano y peninsular. De ahí que pueda inferirse que hay una mayoría en Chile que no sólo ignora la identidad afrodescendiente del país, sino que también desconoce la historia de la nación—aunque sobren fundamentos antropológicos, historiográficos, sociológicos y literarios que evidencian la existencia del afrochileno. Algo que debe tomarse en cuenta

es el poder axiológico en los testimonios de las mujeres afrochilenas. Pienso que dichos testimonios, hacen una propuesta que evalúa los valores éticos que relacionan al afrodescendiente con el curso histórico de su negación social en Chile. La escritura y oralidad testimonial de las afrochilenas abre espacios de discusión y sitúa al afrodescendiente en un espacio intelectual de intercambio.

De igual manera, la poesía del candombe en Uruguay representa el aporte incuestionable de esta manifestación a la conformación de la identidad nacional. En este caso, poesía y candombe aparecen juntos en los versos de los poetas afrouruguayos para expandir los temas de la identidad afrodescendiente, la música y su influencia, el baile y la sensualidad y la fiesta como fenómeno popular que unifica a todos los uruguayos. Los autores afrouruguayos que hacen poesía sobre el candombe personifican el acervo de las tradiciones, prácticas, recreaciones y ritmos que hacen que Uruguay sea una nación heterogénea. La poesía afrouruguaya representa una identidad que no puede ser separada del acervo cultural del país. Hay poetas afrouruguayas como Marta Gualarte y Cristina Rodríguez Cabral que combinan el acercamiento al candombe como género cultural con una poesía feminista que resalta el valor de la mujer en la conformación cultural de una identidad afrodescendiente. La mujer afrouruguaya se sitúa como elemento fundamental de la expansión de su cultura e identidad. La poesía de estas autoras es una propuesta que cuestiona el rol del hombre en la sociedad—incluso de su homólogo afrodescendiente—para expresar la igualdad de género como elemento del progreso nacional. De igual manera, la novela de Jorge Chagas *Gloria y tormento: La novela de José Leandro Andrade* (2003) representa los avatares históricos que unen la figura del mito de Leandro Andrade con su realidad. El novelista presenta a Andrade como un ejemplo de la cultura

afrouruguay que, con sus virtudes deportivas y defectos personales, supo anular el racismo y la discriminación, pero que también rechaza su identidad. Chagas nos presenta a Andrade como un mito real, un héroe popular que, aunque sitúa al afrouruguayo en el mapa mundial, no logra comprender el sentido de esta proeza simbólica.

Las últimas palabras de estas conclusiones deben ser para reconocer que las artes literarias, teatrales y musicales que el afrodescendiente crea son un aporte *in crescendo* de una identidad muy propia que no puede ser excluida de los países del Cono Sur latinoamericano. Reúno esa totalidad de manifestaciones que menciono arriba, porque futuras investigaciones deben examinar cómo todas ellas confluyen para definir prácticas, expresiones, tradiciones y modalidades culturales que acentúen la influencia afrodescendiente en la historia de Argentina, Chile y Uruguay. Esa amalgama de manifestaciones y propuestas emplea recursos estéticos para contribuir a la memoria de una identidad existente. Entiendo que en ese contexto ético se manifiesta el acervo cultural del afrodescendiente en el Cono Sur ya que fracasa esa ideología hegemónica de la *blanquedad* y así también quienes con intencionalidad la patrocinan.

## Bibliografía

- Acuña de Figueroa, Francisco. “Canto patriótico de los negros celebrando a la ley de libertad de vientres y a la constitución”. Ayestarán, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: ARCA. 1967. Impreso.
- “Afroamericanos denunciaron la campaña de ‘Obaca’ por racista y estigmatizante” *Los andes*. Los Andes. [San Martín, Mendoza]. 23 de junio de 2015. Electrónico. Julio 15, 2015.
- “Afrochileno: Material educativo” *Tryo Teatro Banda*. Santiago de Chile. 2014.  
[http://www.tryoteatrobanda.cl/descargas/cuadernillo\\_afrochileno.pdf](http://www.tryoteatrobanda.cl/descargas/cuadernillo_afrochileno.pdf). Electrónico. Febrero 8, 2017.
- “Afrochileno.” *YouTube*. 20 de octubre 2014. Electrónico. Febrero 10, 2017.
- Alarcón López, Rodrigo. “La batalla perdida de los afrochilenos por estar en el Censo 2012”. *diarioUchile*. Chile. 21 de septiembre del 2011. Electrónico. Marzo 20, 2017.
- Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria. 1966. Impreso.
- Alegría, Fernando. *La poesía chilena: Orígenes y desarrollo del siglo xvi al xix* (sic). Berkeley. U.C.P. 1954. Impreso.
- Alfaro, Milita. *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda Parte. Carnaval y Modernización Impulso y Freno del Disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Ediciones Trilce. 1993. Impreso.
- Alonso, Carlos J., “Civilización y barbarie.” *Hispania* Vol. 72. No. 2. (1989): 256-263. JSTOR. Electrónico. Sept. 8, 2014.

- Anyidoho, Kofi. "National Identity and the Language of Metaphor". *FonTonFrom Contemporary Ghanaian Literature, Theater, and Film*. Ed. by Anyidoho. K. and Gibbs. J. Amsterdam: Rodopi. 2000. Impreso.
- Aristotle. *The Basic Works of Aristotle*. "De Poetica". Ed. By McKeon, R. New York: The Modern Library. 2001.
- Arrascaeta, Juan Julio. "Desfile de las llamadas". *Antología de poetas negros uruguayos*. 2da Ed. Montevideo: Ediciones Mundo Afro. 1997. Impreso.
- Ayestarán, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: ARCA. 1967. Impreso.
- Berg, Walter Bruno. Schäffauer, Markus Klaus. *Oralidad y Argentinidad: Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen. Gunter Narr Verlag. 1997. Impreso.
- Báez Rio, Azeneth. "Testimonio oral". Brown, D. *Memoria viva: Historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur*. Montevideo. Linardi y Risso. 2013. Impreso.
- Barrenechea, Paulina. *La figuración del negro en la literatura colonial chilena. María Antonia Palacios, esclava y músico: La traza de un rostro borrado por/para la literatura chilena*. Tesis doctoral. Universidad de Concepción. 2007. Colección de Axel Presas. Madison.
- . "Patrimonio, narrativas racializadas y políticas de la memoria. Abordaje a un manuscrito afrodescendiente en el Valle de Azapa / Heritage, racialized narratives and politics of memory. Approach to an afro manuscript from Azapa Valley". *Estudios Avanzados* N° 23. julio 2015. Santiago de Chile. pp. 15-31. IDEA-USACH. Electrónico. Febrero 22, 2017.
- . "Cuerpo, emociones y literatura chilena". *Boletín Onteaiken*. N° 17. 2014. pág. 69-79. [www.accioncolectiva.com.ar]. <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin17/art-vergara.pdf>. Electrónico. Diciembre 26, 2016.
- Bernabé, Mónica. "Latinoamérica en Argentina: Washington Cucurto y su máquina de hacer literatura". *Hispanoamérica*. No. 120. (2011): 117-123. JSTOR. Electrónico. Noviembre. 11, 2015.

Bertín, Ximena. “Censo revela que 8.415 afrochilenos viven en Arica”. *La tercera*. Chile. 15 de febrero del 2014. Electrónico. Marzo, 20, 2017.

Bilbija. Ksenija, “Itinerarios de la masculinidad en ‘Los pasos perdidos’ de Alejo Carpentier y ‘La conquista del paraíso’ de Eliseo Subiela”. *INTI*. No. 59/60. (2004): 25-46. JSTOR. Electrónico. Octubre. 15, 2015.

Birt, Robert. “Existence, Identity, and Liberation”. *Existence in Black*. Ed. by Gordon, L. R. New York. Routledge. 1997. Impreso.

Blanco, Pablo J. “Obaca, el insólito candidato que quiere ser el primer presidente negro del país.” *Clarín*. Clarín. 5 de junio 2015. Electrónico. Julio 14, 2015.

Brindis de Salas, Virginia. “Abuelito Mon”. *Rompiendo Silencios*. Oronoz, Isabel. Montevideo: Editorial Cabildo. 2013. Impreso.

---. “Negro: siempre triste”. *Rompiendo Silencios*. Oronoz, Isabel. Montevideo: Editorial Cabildo. 2013. Impreso.

---. “A la ribera americana”. *Rompiendo Silencios*. Oronoz, Isabel. Montevideo: Editorial Cabildo. 2013. Impreso.

Bunster, Enrique. *Bala en boca*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bala-en-boca--0/html/ff78a072-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bala-en-boca--0/html/ff78a072-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_). Electrónico. Diciembre 16, 2016.

Burland, M., La Guardia. D., and Tarnowski, A. “Meaning and its Objects: Material Culture in Medieval and Renaissance France”. *Yale French Studies*. New Haven: Y.U.P. #110. Pp. 1-4. Impreso.

Calderón. Fernando,. Lechner, N. *Más allá del estado, más allá del mercado: la democracia*. La Paz. Plural Editores. 1998. Impreso.



Cámara, Madeline. *Cuban Women Writers. Imagining a Matria*. Transl. by Frye, D. New York: Palgrave MacMillan. 2008. Impreso.

Camou, Antonio., Tortti, María C. Viguera, Aníbal. *La Argentina democrática: los años y los libros*. Buenos Aires: Prometeo. 2007. Impreso.

Candina Polomer, Azun., S. “Población y sociedad”, Ed. por Fernandois, Joaquín. *Chile. La búsqueda de la democracia. Tomo 5 (1960-2010)*. Madrid. Penguin Random House. 2015. Impreso.

Castro, Donald S. “The Afro-Argentine Payador Tradition: The Art of Gabino Ezeiza.” *Afro-Hispanic Review* Vol. 13 No. 2 (1994): 9-17. JSTOR. Electrónico. Agosto. 5, 2015.

Carámbula, Rubén. *El candombe*. Buenos Aires: Ediciones del Sol. 1995. Impreso.

Chagas, Jorge. *Gloria y tormento La novela de José Leandro Andrade*. Montevideo: Ediciones La Gotera. 2003. Impreso.

Chasteen, John Charles. *National Rhythms, African Roots The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: The University of New Mexico Press. 2004. Impreso.

“Chile: promulgan ley que permite el divorcio”. *BBC Mundo*. 7 de mayo del 2014. Electrónico. Enero 14, 2017.

Cirio, Norberto. P. *Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Buenos Aires: Teseo. 2009. Impreso.

Collier. Simon. *Chile: The Making of a Republic, 1830-1865 Politics and Ideas*. N.Y. Cambridge U. P. 2003. Impreso.

Contardo, Óscar. Siútico. *Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Santiago de Chile. Vergara. 2008. Impreso.

“Contra la inseguridad.” *YouTube*. 10 de abril 2015. Electrónico. Julio 15, 2015.

Cordones-Cook, Juanamaría. *¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto del teatro afro-uruguayo de Andrés Castillo*. Montevideo: Editorial Grafitti. 1996. Impreso.

de Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid. 1611. Fondos digitales. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/leer/>. Electrónico. Febrero 10, 2017.

Cucurto, Washington. *1810 La Revolución de Mayo vivida por los negros*. Buenos Aires: Emecé, 2008. Impreso.

---. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2003. Impreso.

---. Entrevista por Álvaro Bernal. *Revista Destiempos*. Septiembre-Octubre 2007, Electrónico. Febrero 14, 2015.

\_\_\_\_, Entrevista personal. 23 de noviembre 2013.

De Estrada, Marcos. *Argentinos de origen africano*. Buenos Aires: Editorial Universitaria. 1979. Impreso.

Deleuze, Gilles., Guatari, Felix. *Anti-Oedipus Capitalism and Schizophrenia*. Transl. by Hurley, R., Seem, M., and Lane, H. R. Minnesota: Continuum. 2004. Impreso.

Dema, Verónica. “Inmigrantes: los nuevos porteños van dejando sus huellas en los barrios de la ciudad.” *La nación*. La nación. 2 de junio 2015. Electrónico. Agosto 20, 2015.

De Sierra, Gerónimo. “Consolidación y crisis del ‘capitalismo democrático’ en Uruguay”. *América Latina: historia de medio siglo*. Ed. por González Casanova, P. Buenos Aires. Siglo Veintiuno. 1977. Impreso.

Díaz Garcés, Joaquín. “El camino de los esclavos”. *A la sombra de la horca*. Santiago de Chile. Zig-Zag. 1963. Impreso.

- Duarte López, Miguel A. "Tamboril". *Antología de poetas negros uruguayos*. 2da Ed. Montevideo: Ediciones Mundo Afro. 1997. Impreso.
- Duconge, Giselle I., Guizardi, Menara Lube. "Afroariqueños: Configuraciones de un proceso histórico de presencia". *Estudios atacameños Arqueología y antropología surandinas*. N° 49. 2014. pág. 129-151. <http://revistas.ucn.cl/index.php/estudios-atacamenos/article/view/569/546>. Electrónico. Enero 16, 2017.
- Dvorak, Marta. "Re/configuring Canadian Life Writing". Maufort, M. and Bellarsi, F. Reconfigurations: *Canadian Literatures and Postcolonial Identities / Littératures canadiennes et identités postcoloniales*. Brussels. P.I.E.-Peter Lang. 2004. Impreso.
- Ekelund, Bo G. "Authority and the Social Logic of Recognition: Poetics, Politics and Social Theory." *Authority Matters: Rethinking the Theory and Practice of Authorship*. Donovan, Stephen, et al. Amsterdam: Rodopi. 2008. Impreso.
- "El candombe afrouruguayo" *YouTube*. Abril 27 2013. Electrónico. Junio 22, 2016.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile. Ediciones del ornitorrinco. 1983. Impreso.
- "En busca de Artigas: Artigas y los negros". *YouTube*. 29 de julio 2011. Electrónico. Junio 16, 2016.
- de Ercilla, Alonso. *La Araucana*. Madrid. Cátedra. 1993. Impreso.
- Ezeiza, Gabino. *Cantares criollos*. Buenos Aires: Luis Maucci y Cía. 1893. Impreso.
- Fillipa, Nelly. *Educación personalizada y dictadura militar en Argentina: 1976-1983*. San Juan: FFHA. U. de S.J. 1997. Impreso.
- Finnegan, Ruth. *Oral Poetry Its nature, significance, and social context*. Cambridge: C. U. Press. 1979. Impreso.

Fisher-Wirth, Ann. *The Authority of Poetry. Authority Matters Rethinking the Theory and Practice of Authorship*. Donovan, S., Fjellestad, A., Lundén, R. Editors. Amsterdam: Rodopi. 2008. Impreso.

Foucault, Michel. *The history of Sexuality. An Introduction. Volume I*. New York: Vintage Books. 1990. Impreso.

Franco, Jean. *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge: C.U.P. 1976. Impreso.

Gabino, Rosario. “¿Hay negros en Argentina?” *BBC Mundo*. BBC Mundo. 16 de marzo 2007. Electrónico. Mayo 14, 2015.

Galasso, Norberto. *La Revolución de Mayo (el pueblo quiere saber de qué se trató)*. Buenos Aires: Colihue. 2005. Impreso.

Gálvez, Lucía. *Historias de inmigración: Testimonios de amor, pasión y arraigo en tierra argentina*. Buenos Aires: Random House. 2012. Impreso.

García Canclini, Néstor. “Arte y fronteras. De la transgresión a la postautonomía”. *E-Misférica. Unsettling Visuality*. New York: N.Y.U. e7.1. Electrónico. Julio 16, 2015.

Gaskin, Richard. *Language, Truth, and Literature: A Defense of Literary Humanism*. Oxford. O.U.P. 2013. Impreso.

Geler, Lea. *Andares negros, caminos blancos: Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria. 2010. Impreso.

Gerbaudo, Analía. “Reinvención teórica y canon literario en la universidad argentina de la posdictadura.” *Diálogos culturales en la literatura Iberoamericana*. Reverte Bernal, Concepción. Madrid: Verbum. 2013. Impreso.

Giacomoni, Paola. “*Locus amoenus* and *locus horridus* in the contemporary debate on landscape.” *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne (Post)*

- Modernist Terrains: Landscapes – Settings – Spaces*. Ed. Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans. Wurtzburg: Königshausen & Neumann, 2007. Impreso.
- Giordano, Verónica. *Ciudadanas incapaces: la construcción de los derechos civiles de las mujeres en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay en el siglo XX*. Buenos Aires. Teseo. 2012. Impreso.
- Goić, Cedomil. “Poética Del Exordio En ‘La Araucana.’” *Revista Chilena De Literatura*, no. 1, 1970, pp. 5–22. JSTOR. Electrónico. Febrero 20, 2017.
- . *Letras del reino de Chile*. Madrid. Iberoamericana. 2006. Impreso.
- Gómez Gálvez, Felipe. “Afrochileno y la revisión de un episodio casi olvidado por la historia nacional”. *Fundación teatroamil*.  
<http://www.fundacionteatroamil.cl/noticia/afrochileno-y-la-revision-de-un-episodio-casi-olvidado-por-la-historia-nacional/>. Electrónico. Marzo, 8, 2017.
- Gordon, Lewis. *Existentialia Africana: Understanding Africana Existential Thought*. Abingdon. Routledge. 2000. Impreso.
- Grandin, Greg. *The Empire of Necessity: Slavery, Freedom, and Deception in the New World*. N.Y. Metropolitan Books. 2014. Impreso.
- Grosholz, Emily. “Milosz and the Moral Authority of Poetry”. *Conversant Essays Contemporary Poets on Poetry*. McCorkle, J. Ed. Detroit: Wayne State U. P. 1990. Impreso.
- Guadalupe, Julio. “Prólogo a Pregón de Marimorena”. *Rompiendo Silencios*. Oronoz, Isabel. Montevideo: Editorial Cabildo. 2013. Impreso.
- Gularte, Marta. “Cuareim y Ansina”. *Antología de poetas negros uruguayos*. 2da Ed. Montevideo: Ediciones Mundo Afro. 1997. Impreso.
- . “El tamborilero”. *Antología de poetas negros uruguayos*. 2da Ed. Montevideo: Ediciones Mundo Afro. 1997. Impreso.

- Gumpert, Gary, "The Wrinkle Theory The Deconsecration of the Hero" *American Heroes in a Media Age*. Drucker, S. J. Cathcart, R. S. Editors. CressKill: Hampton Press Inc. 1994. Impreso.
- Harding, Rachel E. *A Refuge in Thunder: Candomblé and Alternative Spaces of Blackness*. Bloomington: I. U. Press. 2000. Impreso.
- Harrison, Bernard. *What is Fiction For? Literary Humanism Restored*. Indianapolis. I.U.P. 2015. Impreso.
- Heidegger, Martin, *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper and Row. 1971. Impreso.
- Helg, Aline. "Race in Argentina and Cuba, 1880-1930: Theory, Policies, and Popular Reaction". *The Idea of Race in Latin America 1870-1940*. Richard Graham. Ed. Austin: U. of T. P. 1990. 37-69. Impreso.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Ed. por Battistessa, A. J. Madrid: Castalia. 1994. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. N.Y. Methuen. 1985. Impreso.
- Jelinek, Estelle. *The Tradition of Women's Autobiography*. London. MacMillan. 1986. Impreso.
- Johnson, Paul C. *Secrets, Gossip, and Gods The Transformation of Brazilian Candomblé*. New York: O. U. Press. 2002. Impreso.
- de Jong-Kumru, Wietske. *Postcolonial Feminist Theology*. Berlin. Verlag. 2013.
- Kerney, Richard. *Modern Movements in European Philosophy*. Manchester. M.U.P. 1986. Impreso.

- Klein, Eva. "La (Auto)Representación En Ruinas: Lumpérica De Diamela Eltit." *Iberoamericana* (2001-), vol. 2, no. 7, 2002, pp. 19–28. JSTOR. Electrónico. Febrero 22, 2017.
- Krüs, Patricia. "Myth and Revolution in the Caribbean Postmodern". *Cultural Identity and Postmodern Writing*. D'haen, Theo. Vermeulen, Peter. New York: Rodopi. 2006. Impreso.
- Latorre, Mariano. *Memorias y otras confidencias*. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello. 1971. Impreso.
- Lewis, Marvin. A. *Afro-Argentine Discourse Another Dimension of the Black Diaspora*. Columbia: U.M.P. 1996. Impreso.
- . *Afro-Uruguayan Literature Post-Colonial Perspectives*. Cranbury: A. U. Presses. 2003, Impreso.
- Lipschutz, A. *El problema racial en la conquista de América*. Ciudad de México. Siglo XXI. 1975. Impreso.
- López Morales, Berta. "Su obra: Fernando Santiván y la literatura chilena". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernando\\_santivan/su\\_obra\\_novela\\_chilena/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernando_santivan/su_obra_novela_chilena/). Electrónico. Marzo 20, 2017.
- Luongo, Michael. T. "Argentina "Rediscovered Its African Roots". *The New York Times*. The New York Times. 12 de septiembre de 2014. Electrónico. Abril 3, 2017.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traduc. por Bennington, G. y Massumi, B. Minneapolis: U.M.P. 1984. Impreso.
- MacIntyre, Alasdair. *After Virtue*. 3rd. Ed. Indiana: U. of Notre Dame. 2007. Impreso.
- McLaren, Peter. *Postmodernism, Post-Colonialism and Pedagogy*. Ed. by McLaren, P. Melbourne. James Nicholas Publishers. 1995.

- Massone, Juan A. "El literato". Durán Villarreal, F., *Joaquín Díaz Garcés (1877-1921)*. Santiago de Chile. Bravo y Allende. 2004. Impreso.
- Mellafe, Rolando, *La introducción de la esclavitud negra en Chile: Tráfico y rutas*. 2da Ed., Santiago de Chile. Editorial Universitaria. 1984. Impreso.
- Mene, Héctor Raúl. "Algo del momento". *Antología de poetas negros uruguayos*. 2da Ed. Montevideo: Ediciones Mundo Afro. 1997. Impreso.
- Merino, Francisco. *El negro en la sociedad montevideana*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. 1982. Impreso.
- Mills Young, Carol. "Virginia Brindis de Salas vs. Julio Guadalupe: A Question of Authorship" *Afro-Hispanic Review*. Vol. 12, No. 2 (FALL 1993), pp. 26-30. JSTOR. Electrónico. Noviembre 11, 2016.
- Mitchell, W. J. T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The U. C. P. 2005. Impreso.
- Montes, Rocío. "Chile da un paso histórico hacia su ley de aborto". *El País*. España. 18 de marzo de 2016. Electrónico. Enero 14, 2017.
- Moore, J. Strachan, J. *Key Concepts in Romantic Literature*. London: Pallgrave Macmillan. 2010. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. "On the Uses and Disadvantages of History for Life". *Untimely Meditations*. Ed. by Breazeale, D. Cambridge. C.U.P. 1997. Impreso.
- . *The Gay Science*. Transl. by Kaufmann, W. New York: Vintage. 1974.
- Ocasio, Rafael. *Literature of Latin America (Literature as Windows to World Cultures)*. Westport: Greenwood Press. 2004. Impreso.
- Olaza, Mónica. *Ayer y hoy: Afrouruguayos y tradición oral*. Montevideo: Ediciones Trilce. 2009. Impreso.



Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Editorial Ariel. 1973. Impreso.

Ortiz Oderigo, Néstor. *Calunga croquis del candombé*. Buenos Aires: EUDEBA. 1969. Impreso.

de Ovalle, Alonso. *Histórica relación del Reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús*. Santiago de Chile. Instituto de literatura chilena. 1969. Impreso.

Pérez Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Texas: U.T.P., 2012. Impreso. 2004. Impreso.

Picotti, Dina. “La presencia africana”. Ed. por Biagini, H. E., Roig, A. A. *El pensamiento alternativo en la Argentina*. Tomo I. Buenos Aires. Biblos. 2004. Impreso.

Poosson, Sylvain. *La historia silenciada. Los afroargentinos protagonistas de un drama social*. Lampeter. Edwin Mellen Press. 2007. Impreso.

Rama, Carlos. “Los Afro-uruguayos”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi. No. 11. 1968. (pp. 53-109) JSTOR. Electrónico. Noviembre 16, 2016.

Rank. Otto, *The Myth of the Birth of the Hero A Psychological Exploration of Myth*. Transl. by Richter, G. C. and Lieberman, E. J. Baltimore. John Hopkins. U. P. 2004. Impreso.

Reid Andrews, George. *Negros en la nación blanca: historia de los afrouuguayos 1830-2010*. Trad. por Gonzáles Azcárate, B. Montevideo: Linardi y Risso. 2010. Impreso.

Reina, Laura. “Quién es Obaca? El candidato político creado por la TV online.” *La nación*. La nación. 16 de mayo 2015. Electrónico. Julio 14, 2015.

Ricoeur, Paul. *The Reality of the Historical Past*. Milwaukee. Marquette U. P. 1984. Impreso.

- Rivas Hernández, Ascensión. “El manuscrito encontrado como recurso del realismo literario”. *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*. N° 8, 2002, págs. 155-165. Electrónico. Febrero 10, 2017.
- Rivera Tapia, Camila. “Quién fui, quién soy y quién seré: una mujer afrodescendiente de Chile”. Brown, D. *Memoria viva: Historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur*. Montevideo. Linardi y Risso. 2013. Impreso.
- Rodríguez Cabral, Cristina. *Desde mi trinchera*. Montevideo: Ediciones Mundo Afro. 1993. Impreso.
- , *Memoria y Resistencia*. Antología [Selección de poemas y relatos] Oliveira de Queiroz, A. Ed. Biblioteca Africana. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2016. Electrónico. Noviembre 22, 2016.
- Rozenmacher, German. “Cabecita negra.” *Cabecita negra y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Anuario. 1962. Impreso.
- Sagrera, Martín. *Los racismos en las Américas: una interpretación histórica*. Madrid. IEPALA. 1998. Impreso.
- Salgado Henríquez, Marta. “El legado africano en Chile”. Walker, S. *Conocimiento desde adentro: Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*. La Paz. 2010. Impreso.
- . “Testimonio oral”. Brown, D. *Memoria viva: Historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur*. Montevideo. Linardi y Risso. 2013. Impreso.
- Sánchez, Roberto. *Afrochileno*. Santiago de Chile. 2014. Colección de Axel Presas. Madison.
- Santiván, Fernando. *El mulato Riquelme*. Santiago de Chile. Zig-Zag. 1951. Impreso.

- Santos Arrascaeta, Beatriz. "Nana para Mauricio". *Antología de poetas negros uruguayos*. 2da Ed. Montevideo: Ediciones Mundo Afro. 1997. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia." *Punto de vista. Revista de cultura*. No. 86 (2006): 1-6. Impreso.
- Sarmiento, Domingo. F. *Conflicto y armonías de las razas en América*. Buenos Aires: D. Tuñez. 1883. Impreso.
- , *Vida de Juan Facundo Quiroga. Civilización y Barbarie*. Barcelona: Red ediciones. 2012. Impreso.
- Scheick, William. J. *Authority and Female Authorship in Colonial America*. Lexington: U. K. P. 1998. Impreso.
- Schutte, Ofelia. "Continental Philosophy and Postcolonial Subjects". *Latin American Philosophy: Currents, Issues, Debates*. Ed. by Mendieta, E. Bloomington. I.U.P. 2003. Impreso.
- Senghor, Leopold S., *Liberté I, Négritude et humanisme*. Paris: Seuil, 1964. Impreso.
- , *Liberté V, le dialogue des cultures*. Paris: Seuil, 1993. Impreso.
- Silva Henríquez, Raúl. "Pastoral de la liberación en Chile". Ed. por Rebollo. A. *Conversaciones de Toledo (1973) Teología de la liberación*. Burgos. Aldecoa. 1974. Impreso.
- Sisman, Elaine. "Music in the Material World: Cultural Traces and Historical Cases." *Cultural Histories of the Material World*. Miller, Peter. Ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 2016. Impreso.
- Solomianski, Alejandro. *Identidades secretas: la negritud argentina*. Buenos Aires: Beatriz Vitervo, 2003. Impreso.
- . "Argentina y negritud: desde la otredad radicalizada hacia discursos más igualitarios" *Cuadernos de literatura*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Vol. XIX. N° 38, Julio – Diciembre 2015. pp. 99-118. Electrónico. Enero 16, de 2015.
- Sommer, Doris. “Cucurto’s Cardboard Coloring Book: Argentine Independence and Other Stories to Recycle,” *Perífrasis*. Bogotá: Universidad de los Andes. Vol. 1. #1. pp. 7-15. Impreso.
- “Una obra de teatro inspirada en los afrodescendiente de Arica se presentó gratuitamente ayer”. *soyarica*. 16 de junio del 2013. Electrónico. Marzo 20, 2017.
- Sussman, Robert W. *The Myth of Race: The Troubling Persistence of an Unscientific Idea*. Massachusetts. Harvard U. P. 2014. Impreso.
- Tardieu, Jean-Pierre (2010). “El negro de la deshonra en *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1569-1589)”. En: *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Vol. 24 N° 41, Medellín, pp. 134-148. Electrónico. Marzo 2, 2017.
- Terán, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Siglo Veintiuno. Buenos Aires. 2008. Impreso.
- Thébia-Melsan, A. *Aimé Césaire, pour regarder le siècle en face*. Paris: Maisonneuve & Larose. 2000. Impreso.
- Trancón, Santiago. *Teoría del teatro: Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid. Editorial Fundamentos. 2006. Impreso.
- “Torneo de futbol.” *YouTube*. 10 de abril 2015. Electrónico. Julio 15, 2015.
- Valenzuela, Víctor M. “A New Generation of Chilean Novelists and Short Story Writers”. *Hispania*, vol. 37, no. 4, 1954, pp. 440–442. JSTOR. Electrónico. Marzo, 20, 2017.
- Varese, Juan Antonio. *Estampas del candombe*. Montevideo: Ediciones del Sur. 2008. Impreso.

Villegas Morales, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires. Galerna. 2005. Impreso.

Villepastour, Amanda. *Ancient Text Messages of the Yòrubá Bàtá Drums: Cracking the Code*. Burlington: ASGATE. 2010. Impreso.

“Yo quiero un futuro negro para mi país.” *YouTube*. 10 de abril 2015. Electrónico. Julio 15, 2015.

Yudice, George. “Testimonio and Postmodernism.” *Latin American Perspectives*, vol. 18, no. 3, 1991, pp. 15–31. JSTOR. Electrónico. Febrero 16, 2017.