

# ***Negritud* de Eulalia Bernard**

Paola Ravasio

En 1962, el viajador Erik Verg escribía en su libro *Mañana ist es zu spät* sobre Costa Rica:

In Costa Rica ist nicht nur die Oberschicht ‘weiß’, sondern alle. Die Gepäckträger, die Zollbeamten, die Taxichauffeure. Es ist eines der wenigen tropischen Länder, wo der Weisse ganz zu Hause ist. (Verg 1962: 144)<sup>1</sup>

Catorce años después, la afrocostarricense Eulalia Bernard (\*1935), nacida de padres jamaquinos en Limón, la provincia de Costa Rica que yace sobre el Atlántico, graba su vinilo *Negritud* (1976), con el cual, según la poeta Shirley Campbell, Bernard iba de puerta en puerta animando a los de la comunidad limonense a conocer su poesía *engagée* a través de sus libros y acetato<sup>2</sup>.

A pesar de que algunos críticos literarios den cuenta de la existencia del vinilo (McKinney 1996; Mosby 2003; Meza 2015), ninguno sin embargo se ha detenido a analizar sus componentes. Probablemente porque casi todos los poemas declamados pueden ser estudiados en versión impresa, subordinando la oralidad a la escritura. No obstante, el vinilo representa un rico material de estudio precisamente por su peculiar disposición músico-poética. En este sentido, el presente texto deviene una contribución especial al estudio de Bernard. El acetato, difícil de conseguir en Costa Rica, está no obstante convertido al formato mp3 y se puede conseguir en la Biblioteca Carlos Monge de la Universidad de Costa Rica. La versión digitalizada está compuesta por treinta y seis piezas, cuyo contenido intercala declamaciones por parte de Bernard con canciones de música *disco*, *soul*, e incluso canciones del folclore costarricense.

- 
- 1 En Costa Rica no sólo la clase alta es ‘blanca’, sino todos. Los portaequipajes, los aduaneros, los taxistas. Es uno de los pocos países tropicales, *donde el Blanco se siente en casa* (énfasis y traducción son mías).
  - 2 Meza refiere la memoria personal de la poeta Shirley Campbell, quien “recuerda a Eulalia Bernard tocando puertas, casa por casa, para vender su libro y un disco de acetato en el que leía sus poemas” (Meza 2015: 124).

Encontrar los textos en su versión impresa no representa mayor problema para quien desea adentrarse a la poesía de *Negritud*. Pues los poemas recitados en el vinilo son publicados casi todos en sus compilaciones posteriores. La mayoría se encuentra en la primera edición multilingüe de Bernard, *My Black King*, la cual incluso reproduce la disposición del acetato. El resto de los poemas están dispersos en las demás antologías. Algunos de los temas presentan cambios significativos en su versión impresa, algunos sin modificación alguna. De un total de veintiocho poemas, solo seis no fueron reproducidos en versión impresa, los cuales representan un objeto de estudio excepcional para otro artículo<sup>3</sup>.

Contrariamente, reconocer las piezas musicales del vinilo es una tarea difícil para quien no está familiarizado con el contexto musical de los años sesentas y setentas. Dicho conocimiento es sin embargo fundamental para poder aprovechar la intertextualidad músico-poética del acetato, pues ambos componentes son indispensables para abstraer el discurso que Bernard compone en *Negritud*. Método revolucionario para un estudioso tradicional de la literatura, una *app* como “Shazaam” deviene el mejor aliado para confrontar el aspecto discográfico con el textual. Gracias a las nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) se puede rescatar el contenido musical del vinilo, tarea que sino sería ardua y complicada. Sin duda alguna, son las TIC las que han permitido rescatar *Negritud* del olvido analógico en la era digital.

A pesar del bajo volumen y la mala calidad del sonido — pues parece que su digitalización se llevó a cabo con un micrófono externo mientras el vinilo giraba en el tocadiscos — se escucha a Bernard declamar con una voz suave pero plena de potencia. Un tema musical *disco* cargado de tambores y ritmos africanos — “New Bell” del camerunés Manu Dibango (*Soul Makossa* 1972) — abre el álbum. Será también una pieza del mismo álbum, “Hibiscus”, el que termina el trayecto sonoro de *Negritud*, mientras Bernard se despidió de su público bilingüe y muy agradecidamente: “Thank You. Muchas Gracias. I love you. Los amo” (1976: 36: 0:01-0:10 min.). Al inicio y a manera de preludio hacia el final del tema “New Bell”, una voz masculina introduce *Negritud* como “poesía negra costarricense de Eulalia Bernard Little” (Bernard 1976: 1: 1:37-1:43 min.).

---

3 “Emprendí un largo viaje” (1976: 9), “Diachronic Dial” (1976: 11), “Superstición” (1976: 22), “Rondas” (1976: 23), “Relevo” (24) y “Siento mi dolor volar” (1976: 31). Los títulos de los poemas los recita Bernard antes de declamarlos.

Esta obertura captura inmediatamente los sentidos del oyente: ¿el vinilo reproducirá música o se trata solamente de poesía? ¿Qué se desea, pues, subrayar con poesía “negra” costarricense? ¿Por qué el título *Negritud*? Y, por último, ¿quién es Eulalia Bernard Little? Estas preguntas guiarán el despliegue de las próximas páginas, las cuales tienen como objetivo rescatar el trayecto poético de Bernard a través de su vinilo<sup>4</sup>. La dialéctica entre lo oral y escrito, es decir, entre el vinilo y los poemarios impresos, formarán el marco dentro del cual se desplegará esta historia de la *negritud* en Costa Rica.

1. El título que Bernard otorga a su compilación sonora es un eco explícito del movimiento literario-ideológico del cual fue testigo la primera mitad del siglo XX. Uno de los hitos en la historia del pensamiento occidental, la *négritude* toma forma en la década de los años treinta en Francia y cobra fuerza a través del globo a partir de entonces, cuando el martiniqués Aimé Césaire y el senegalés Léopold Senghor se encuentran en París en calidad de estudiantes y, junto a demás escritores e intelectuales, empoderan su identidad Afro ante la historia del colonialismo francés por medio de la literatura y poesía francófonas.

En su forma *literal*, la palabra transfigura el carácter peyorativo que el colonialismo europeo confirió al término *nègre* (del cual deriva el concepto) con un sufijo que le otorga autonomía y autoridad conceptual en tanto ideología. Neologismo acuñado por Aimé Césaire<sup>5</sup>, la *négritude* se consolidó como una toma de consciencia y un empoderamiento reivindicativo del valor y de la dignidad de las culturas y civilizaciones Afro, mancilladas y excluidas de la Historia Universal por el eurocentrismo colonial. El imperialismo europeo, la trata de esclavos que lo sustentaba y el racismo científico que lo justificaba cargaron esta antorcha a través de los siglos. A manera de “combate literario” (Condé 2004: 154), la *négritude* — contemporánea del

---

4 El siguiente artículo se desprende de mi investigación doctoral, *Black Costa Rica: Pluricentric Belonging in Afro-Costa Rican Poetry* (Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2018, manuscrito inédito). A diferencia del análisis y del enfoque de la disertación, en estas páginas me concentro en el vinilo y en poemas diferentes a los tratados en la tesis con el propósito de discutir elementos no tratados en ella.

5 Por quién (¿Césaire o Senghor?) y cuándo exactamente (¿1935 o 1939?) fue acuñado el término *négritude*, ha sido tema de debate a través de los años. Hoy se reconoce a Césaire como el padre del término, mencionado por primera vez en su ensayo “Conscience raciale et révolution sociale”, publicado en la tercera edición de la revista *L'Étudiant noir* (Mayo-Junio 1935) y retomado en su *Cahiers du retour au pays natal* (1939).

*Harlem Renaissance* en E.E.U.U. y del *negrismo* de Nicolás Guillén en Cuba — preparó el terreno para que la *antillanité* de Édouard Glissant (1981) y la *créolité* de los autores Bernabé, Chamoiseau & Confiant (1989), e incluso el *afrorealismo* del escritor afrocostarricense Quince Duncan (2005), florecieran en todo su esplendor décadas después.

Los *regards croissés* desde el Caribe multilingüe, África, Europa y las Américas representan el trasfondo cultural y el contexto intelectual del título y del contenido del acetato de Bernard. Por esto mismo, *Negritud* forma parte de un movimiento estético e ideológico que se expande más allá de las fronteras y de los cánones nacionales. Con *Negritud* estamos frente a un objeto que tanto por su materialidad (pues se trata de un vinilo y no de un libro) como por su contenido temático, representaba en 1976 formas ajenas al discurso literario hegemónico costarricense, si bien conectada a un movimiento global. Escribir/declamar en lengua creole y en inglés, o desplegar temáticas específicamente *afro* son algunas de sus manifestaciones.

Por lo que el vinilo en tanto objeto cultural — y especialmente su título, tan progresivo frente la comunidad imaginada (Anderson 1983) mestiza, hispanoparlante y católica costarricense — subrayan de manera explícita y sin apología alguna la pertenencia a una comunidad imaginada supranacional, aquella afrodescendiente (Hall 1990: 232). La referencia a figuras importantes del movimiento Afro como los líderes norteamericanos Harriet Tubman y Martin Luther King (“Emprendí un largo viaje”; 1976: 9); a combatientes de la liberación (pos)colonial tales como Toussant Louverture y Frantz Fanon del Caribe francófono (“Diachronic Dial”; 1976: 11); y a la influencia de Marcus Garvey y la UNIA a lo largo del Caribe centroamericano (“Leaders! Emerge”; 1976: 6), por ejemplo, reflejan la pertenencia de Bernard a una corriente de pensamiento *supranacional*, es decir, *global*.

En líneas generales, *Negritud* pertenece al movimiento estético al cual se refirió Richard L. Jackson en los años setenta como la manifestación de “literary blackness” en Latinoamérica. Tributaria de una “black consciousness”, esta se expresa según el autor como “an authentic black sensibility written by blacks” (Jackson 1979: 54). *Negritud* de Bernard despliega en efecto una *sensibilidad negra* que busca reapropiarse de su historia y memoria *negra* en tanto afrodescendiente nacida y crecida en el istmo centroamericano. Tematizando así personajes históricos con versos como: “He!... has already led us / A long way ... through the / UNIA. The UNIA” (1976: 6: 0:48-0:56 min.), Bernard “ nombra y afirma” (Mosby 2012: 333) con su poesía su adhesión a una comunidad que va más allá del istmo. Como

consecuencia, visibiliza un bagaje histórico-cultural específicamente *afrocostarricense*. Como se demostrará a continuación, Bernard es, a grandes rasgos, una poeta *glocal*.

2. Es menester aclarar que cuando se habla de “afrocostarricenses” no se hace referencia a los descendientes de los esclavos africanos, quienes fueron blanqueados discursivamente al imaginar la nación costarricense en la época poscolonial. Al contrario, tal como lo definió Michael Olien en 1965, el término “afrocostarricense” se refiere puntualmente a los descendientes de la segunda ola migratoria del Caribe insular a Centroamérica a finales del siglo XIX hasta bien entrada la primera mitad del siglo XX, reconocidos como ciudadanos costarricenses desde 1948<sup>6</sup>. En tanto diáspora proletaria, los afrocaribeños comenzaron a llegar a Costa Rica a partir de 1872 para construir ya sea el ferrocarril al Atlántico, ya sea el Canal de Panamá, y a pesar del constante movimiento transareal en función del capitalismo neocolonial norteamericano, se establecieron paulatinamente en la región continental trabajando en los enclaves bananeros de la United Fruit Company durante la primera mitad del siglo XX.

Como Bryce-Laporte y Purcell lo señalaron en su estudio sobre la comunidad negra en Costa Rica, Limón es en realidad muy similar al resto de las provincias caribeñas de los demás países centroamericanos (1982: 224). Pues la(s) diáspora(s) afrocaribeña(s) en Centroamérica representa(n) a grandes rasgos una colectividad heterogénea y fragmentada a lo largo de la costa atlántica continental, cada una con sus propias características locales e historias nacionales. La(s) cual(es), no obstante, comparte(n) procesos similares de marginalización, exclusión y asimilación en sus países anfitriones.

De tal manera que los *afrocostarricenses* (y así también los afrocentroamericanos en tanto colectividad regional supranacional) son parte de una suerte de *diáspora negra secundaria* cuyo antecedente fue la diáspora africana, víctima de tiempos coloniales (Cohen 1992, 1997). Por lo que es importante rescatar que si bien “no puede establecerse ningún vínculo [directo] entre el primer grupo de *africanos* y el grupo de *afrocaribeños* que

---

6 El antropólogo M. Olien (*The Negro in Costa Rica: A Historical Perspective* 1965) distingue 3 tipos de negros en Costa Rica, (a) “africanos”, llegados al país durante la época colonial entre 1570-1870; (b) “afrocaribeños”, provenientes de la ola migratoria entre 1870-1948; y (c) “afrocostarricenses”, quienes corresponden a los caribe-descendientes nacionalizados a partir de 1948 (Herzfeld 1994: 119-121).

llegó al país durante el segundo período” (Zimmer 2011: 40), los segundos no son del todo completamente ajenos a los primeros.

En efecto, en la poesía de Bernard subyace una imaginación histórico-cultural que se identifica fuertemente con África en tanto comunidad imaginada. El título del vinilo alude a ello explícitamente, la mayoría de cuyos textos aparecen en la compilación *My Black King* (1991). La edición es publicada por la Universidad de Oregón, razón por la cual es predominantemente anglófona, excepto por dos poemas: uno en español, el otro en creole afrolimonense. Este libro está dividido en cuatro “Acts”, uno de ellos intitulado “Africa Soul”. Si bien poemas como “Sahara”, “Nzingha” o “Know Africa” del libro *Ciénaga/Marsh* (Bernard 2001: 24, 41, 105) también redimen una herencia africana, hay también una cantidad significativa de poemas que se identifican asimismo con un legado antillano. “Esencia Antillana”, “Himno a Jamaica” o “Réquiem a mi primo jamaicano” de su primera antología *Ritmohéro* lo evidencian ya desde su título (Bernard 1996: 43, 81, 29). Una lectura detenida y transversal de la obra de Bernard evidencia que su poética oscila entre identificaciones africanas y caribeñas, las cuales como consecuencia visibilizan su pertenencia a Costa Rica desde una perspectiva específicamente afrocéntrica.

El aspecto musical del vinilo también desdobra esta identificación pluricéntrica. Pues aparte de los temas de Manu Dibango que abren y cierran el vinilo, “Pata Pata” (1967) de la cantante sudafricana Miriam “Mama Africa” Makeba, también simboliza la identificación de Bernard con el continente africano a través de un criterio estético específicamente *musical*. Según Rob Allingham, “‘Pata Pata’ is now quite probably the best known song of African origin in the world” (2009: 117), la cual fue el primer éxito de Makeba fuera de África (126). Casi diez años después de su éxito en Norteamérica, Bernard la incorpora como telón de fondo para la sección que nombra “Freedom”. Al igual que con el resto de las piezas musicales, las cuales acompañan varias declamaciones como hilo conductor creando un tejido de base musical, “Pata Pata” se escucha entre las recitaciones de “School Mosaic”, “Stupified Casualness” y “Animals Pledge for Freedom”. Poemas que Bernard reproduce en versión escrita en el “Act IV Freedom” de *My Black King* y que hacen referencia explícita a Sudáfrica (la nación de Makeba), a la trata de esclavos de tiempos coloniales (“School Mosaic”), al compás de los ritmos ancestrales (“Stupified Casualness”) y al racismo de la clase obrera costarricense durante la primera mitad del siglo XX (“Animals Pledge for Freedom”).

Asimismo, influenciada por el mercado musical estadounidense, Bernard incorpora en *Negritud* música *disco* y *soul* norteamericana, pero también folclore nacional costarricense e incluso una pieza con tambores y ritmo al son caribeño. Bernard la introduce como “Pueblo Habla” (1976: 12) y se escuchan hombres hablando en creole afrolimonense sobre su viaje a Cahuita, ciudad limonense. Por consiguiente, *Negritud* se desplaza a través de (*afro*)*costarriqueñismos*, *americanismos* y *africanidad* tanto temática como musicalmente, revelando la personalidad múltiple de Bernard. Esta reúne contradicciones y ambivalencias culturales al crear un puente entre ellas. Bernard ejecuta en últimas instancias aquello que Gloria Anzaldúa definió como una *conciencia mestiza*, manifestando

a plural personality, she operates in a pluralistic mode — nothing is thrust out [...]

nothing negated, nothing abandoned. Not only does she sustain contradictions, she turns the ambivalence into something else. (Anzaldúa 2007: 101)

3. A pesar de la excepcionalidad del vinilo, pues su materialidad actualiza esencialmente una transmisión músico-oral, Bernard es mejor conocida por sus antologías impresas. Es importante resaltar que Bernard es no sólo la primera mujer Afro en publicar en Costa Rica, sino también en toda Centroamérica, por lo cual es la precursora por excelencia de la poesía “*afra*”-centroamericana (De Costa-Willis 1993). Es, en efecto, la única mujer presente en el corpus que Ian Smart estudia en su libro revolucionario, *Central American Writers of West Indian Origin* (1984). Asimismo, es la fundadora de la Cátedra de Estudios Afroamericanos de la Universidad de Costa Rica (1981)<sup>7</sup>, además de haber coordinado el proyecto “Plan Educativo de Limón” (1974) del Ministerio de Educación Pública, el cual intentó reincorporar el inglés en las escuelas de la provincia (Herzfeld 1994:129)<sup>8</sup>.

---

7 Los datos no son coherentes. En el catálogo de internet de la Editorial de Costa Rica, donde se puede leer una biografía sucinta de Eulalia Bernard, se afirma que Bernard fundó la “primera cátedra de estudios africano-americanos” (Editorial de Costa Rica: “Eulalia Bernard”), mientras que Meza se refiere a la misma en tanto cátedra de “Estudios Afrocostarricenses” (Meza 2015: 123). En el texto que acompaña un vídeo subido por el Canal de la UCR (“Homenaje a Eulalia Bernard” 2018), se afirma que en 1981 Bernard fundó la “Cátedra de Estudios de la Cultura Afroamericana”.

8 Las escuelas en inglés fueron gradualmente eliminadas de la provincia limonense como parte de las reformas educativas de la segunda mitad del siglo XX, las cuales tenían como objetivo *hispanizar* a los afrocostarricenses (Olien 1977: 146; Harpelle 2001: 128).

Un ensayo (*Nuevo ensayo sobre la existencia y la libertad política* 1981) y un total de cinco poemarios, algunos de ellos con segundas ediciones (*Ritmohéroe* 1982/1996, *My Black King* 1991, *Griot* 1997, *Ciénagal/Marsh* 2001/2006 y *Tatuaje* 2011) componen su trayecto literario. Lo que hace que la interacción entre el texto escrito y su declamación oral se convierta en un ejercicio interesante para conocer *Negritud*. No es gratuito que el primer objeto cultural que Bernard presente a Costa Rica sea un acetato antes que un libro impreso. Representa de manera ejemplar y en su particularidad declamatoria la marginalidad (hoy sin embargo en proceso de reversión) de la literatura afrocostarricense en el canon literario nacional. Pues en aquella época (y quizá aún hoy en día) su formato oral era difícil — sino imposible — de encuadrar en los manuales de historiografía literaria nacional. Dicha oralidad no se refiere únicamente a la recitación de los poemas, sino más bien a una composición de sentido excepcionalmente *transmedial*.

El acetato manifiesta una clara intertextualidad *músico-poética* de principio a fin. En primer lugar, las canciones escogidas por Bernard tienen relevancia explícita con los poemas que recita. En segundo lugar, la disposición de ambos elementos, en clara relación de dependencia, construye un discurso ingenioso a partir del componente musical y de la temática textual. Como consecuencia, Bernard despliega un diálogo evidente entre los poemas que recita y la música que los acompaña. Aproximándose así, por ejemplo, a la disposición de los textos y de la música en el intermedio que Bernard nombra y declama “Entre nuestras fronteras” (piezas 20 a 25), se evidencia una relación directa entre las piezas musicales y la composición del sentido textual en dicho apartado. En este arreglo concreto se puede trazar a grandes rasgos un hilo conductor específicamente “nacional”.

“Pasión”, un “aire pasillo guanacasteco” cuya letra fue escrita por Roberto Arce en 1934, su melodía por Pasión Acevedo (Barquero/Vicente 2008; *Archivo Histórico Musical*), es la canción que hila estos temas musicalmente. Lo particular de esta pieza, cuyos versos cantan “zumba que zumba, *marimba* en mi corazón”, es precisamente la marimba que suena de trasfondo. Instrumento característico de la música guanacasteca, la marimba fue declarada “símbolo nacional de la cultura y el folclore costarricense” en enero del 2017 por la Presidencia del bicentenario (Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, Decreto Legislativo N.º 9419, Artículo 1). Colocada estratégicamente como antesala al poema “Paisanita”, “Pasión” funciona como telón de fondo para los siguientes poemas declamados todos en *español*: “Superstición”, “Rondas”, “Relevo” y “Somos el país de tres”.

Excepto “Relevo”, todos estos poemas se identifican explícitamente como “costarricenses”.

“Paisanita”, texto introductorio a “Entre nuestras fronteras”, interpela el imaginario nacional en relación con el culto a la santa patrona, apodada “la negrita”. Mientras que en “Somos el país del tres”, el cual concluye el intermedio, Bernard describe a su país como el “de tres cordilleras” (cordillera volcánica de Guanacaste, la volcánica central y la cordillera de Talamanca); “de tres colores en la bandera” (azul, blanco y rojo); “de tres razas entremezcladas” (africanos, europeos, indígenas); “de tres lenguas” (español, inglés, creole afrolimonense) y “de tres poderes” (Ejecutivo, Legislativo, Judicial) (Bernard 1996: 67).

Por su parte, el poema inédito “Rondas”, ubicado en el medio de la *narrativa músico-poética “nacional”*, tematiza ingeniosamente uno de los discursos fundacionales de Costa Rica aludiendo al héroe nacional Juan Santamaría. Soldado mulato al cual se le llamaba con el apodo “El Erizo” por su cabello, Santamaría fue erigido como héroe nacional por la élite intelectual oligárquica, cuya narrativa refería cómo éste quemó el mesón donde se albergaban los filibusteros norteamericanos. Muriendo por su país en dicho acto heroico, Santamaría libera a Costa Rica y al resto de Centroamérica del imperialismo estadounidense del siglo XIX liderado por William Walker<sup>9</sup>. Con un juego de palabras y manipulando su voz para crear una declamación lúdica: “pan quemao, ¿quién lo quemó? ¿El mesón? El Erizo” (1976: 23: 0:23-0:28 min.), Bernard interpela la historia fundacional consolidada a finales del siglo XIX.

La correspondencia entre las formas musicales y las escritas no es ni casual, ni esporádica, ni mucho menos azarosa, sino más bien un empleo consciente de una estética *transmedial*. De manera similar, la disposición músico-textual de “You, Manú [sic] Dibango, Roberta Flack and Me”, texto publicado en *My Black King*, demuestra asimismo la intertextualidad intrínseca a *Negritud*, la cual en este caso se expande no obstante más allá de lo “nacional”. El poema es en líneas generales un elogio a la música de Manu Dibango y Roberta Flack, la cual celebra en conjunto con su propia

---

9 “Juan Santamaría [...] se ofreció al sacrificio yendo a incendiar la tremenda casa de donde salía sin cesar la muerte para los soldados de Costa Rica. Santamaría toma una tea, llega al mesón, le aplica una parte combustible, y pocos momentos después subían en torbellinos las llamas” (Francisco Montero Barrantes, *Compendio de Historia de Costa Rica* [1894] citado en Méndez 2007: 98).

poesía: “we’re solely / soul celebrating... / Manú, Flack, you and me” (1991: s.p.). La temática del poema es la excepcionalidad de la música de estos dos artistas, cuyas canciones aparecen a través del vinilo. Tres piezas, “New Bell”, “Hibiscus” y “Nights in Zerelda” del álbum *Soul Makossa* de Manu Dibango acompañan varias de las declamaciones de *Negritud*, mientras que dos temas por Roberta Flack colorean igualmente otras recitaciones.

La declamación del poema por parte de Bernard actualiza esta intertextualidad músico-poética al referirse directamente desde la primera estrofa a diversos instrumentos que suenan en su música: “Hear that trumpet...! / Dig! Oh yes”, y unos versos más adelante glorifica “The trumpet! The piano! The sax” (1991: s.p.) que despliegan el ritmo y la melodía en “New Bell”, la cual sonaba poco antes. Además, su voz hace música imitando estrofas musicales como “makossa makossa” (referencia explícita a Dibango) e imitando ritmos con “tú tú tuu... tu-urrtà” (1976: 8: 0:55-0:59 min.), la cual difiere de su transcripción escrita (“tu-tu-ta-ta-ta”; 1991: s.p.)

La recitación del poema es antecedida por la canción “Angelitos Negros”, texto original del venezolano Andrés Eloy Blanco cantado sin embargo por la cantante norteamericana de *soul*, Roberta Flack (*First Take* 1969). En su recitación de “You, Manú Dibango, Roberta Flack and Me”, Bernard hace eco de los versos que Flack misma canta en “Angelitos Negros”, repitiéndolos: “Pintor’, she says [refiriéndose a Flack], ‘Píntame angelitos / Negros” (1991: s.p.). Estos versos, además, no los recita como el resto del poema, sino que *los canta* imitando la balada y la voz de Flack misma, incorporando la lengua española en su poema anglófono. Bernard también enaltece a Flack con “there she is... / Unique control of piano and soul... / In unison...” (1991: s.p.), combinación reconocible en otra de sus piezas, “Compared to What” (*First Take*), ubicada hacia el final como preámbulo de los últimos cinco poemas del vinilo.

4. A pesar de que el vinilo rebalse los límites escriturales al agregar una intertextualidad musical, el multilingüismo del álbum lo hace aún más particular. Algunas de las grabaciones del disco están en *español*, como la ya mencionada “Paisanita”, mientras que varias declamaciones están en *inglés*, como los textos declamados en “Freedom”. El vinilo despliega un total de veintiocho poemas, de los cuales quince están en español y once en inglés. Aparecen además dos temas especiales: “Intangible Love: To All Black Mothers” en creole limonense y “Bilingual Campesinos Speak Out”, donde Bernard instaura *code-switching* de manera excepcional entre el inglés estándar y el español — publicados estos en *My Black King*.

Así como existe una correspondencia explícita entre el repertorio musical y la poesía de *Negritud*, existe también una relación manifiesta entre la escogencia de una u otra lengua y la temática que cada una de ellas expresa en un texto en particular. Esto se reconoce como un aspecto intrínseco a la obra general (publicada) de Bernard. En su proceder *translingual*, es decir, desplegando discursos múltiples y diferenciados según la escogencia de una u otra lengua (García 2009: 45), el impulso poético de Bernard produjo *Ciénaga/Marsh*, compilación cuya primera parte está escrita en español y la segunda en inglés. A través de dicho *translingüismo* se puede leer cómo Bernard delinea su *negritud* en tanto costarricense de procedencia *afrocaribeña* en la segunda parte anglófona, la cual contiene además algunos textos en creole. A través de poemas como “I and I story” (88), “A cuss we cuss so” (95) y “Bilingual Economy” (91) se reconoce *lingüísticamente* el Caribe como referencia cultural y personal de Bernard. También en *My Black King*, predominantemente una antología anglófona que sin embargo introduce una sección intitulada “Creole Talk”, la *conciencia mestiza* de Bernard atraviesa varios sitios de identificación cultural. Se mueve así desde África pasando por el Caribe insular hasta llegar a Costa Rica, cuyo sincretismo es expresado de manera ejemplar en el poema en español “Mi madre y el tajarar”. En él, Bernard reúne sus ancestros africanos *koromanti* y *afanti* junto con *cédulas de identidad* y *cristos crucificados* (1991: s.p.). *Ritmohéroe*, donde se publicó por primera vez este poema (1996: 93), también es capaz de traer a colación su bagaje cultural múltiple en tanto *afrocostarricense* — exclusivamente a través del español.

Este proceder *translingual* es perceptible de manera auditiva en *Negritud*. El acetato contiene siete apartados poéticos separados por canciones. Al interior de algunas de estas secciones orales Bernard intercala poemas en español y en inglés. Mientras que en algunos casos estos intermedios son monolingües, como “Entre nuestras fronteras” en español, o “Freedom” en inglés, indicados ambos anteriormente.

Los poemas “Generosidad de mi pueblo” (Bernard 1976: 14) y “Generosity Of My People” (Bernard 1976: 15) son ejemplares en este respecto. A pesar de que estos son colocados uno después del otro en el vinilo, Bernard publica el texto en español en *Ritmohéroe* (1996: 63), mientras aquel en inglés se lee en *My Black King* (1991: s.p.) con algunos cambios mínimos

respecto de la versión oral<sup>10</sup>. Si bien los títulos son una traducción literal el uno del otro, el contenido no se traduce de la misma manera. “Generosidad de mi pueblo” poetiza con especial simpleza los bienes que la tierra dona a su pueblo. “Generosity of My People”, en cambio, arremete contra el abuso que sufre el agricultor autóctono por parte del extranjero. Éste admira su familia y sus niños, así como la casa (“We admire your house”) y la granja (“your farm”), los cuales desea comprar (“We will surely pay you well...”). El otro, a su vez, le agradece primero esta admiración con su generosidad, ofreciéndole posada (“Sleep overnight if you like”) y sus cultivos (“take this sack of fruit and coconut”; 1991: s.p.).

A pesar de que una primera audición/lectura pareciera referir versiones discrepantes de dos temas que no tienen relación alguna entre sí excepto por el título, se puede no obstante extraer una correspondencia interesante entre ambos. Por una parte, los versos finales de la recitación en español terminan con “Deseé su rancho / y me negó la raíz” (1996: 63). Pareciera ser que el texto en inglés, por su parte, re-imagina estos versos, pero desde la perspectiva del agricultor que niega los bienes al echar al extranjero de su rancho/*house*: “Get the hell out of here / Before I lose my head”; 1991: s.p.). El yo-lírico del texto en español no corresponde pues al yo-lírico de “Generosity of my People”.

5. Muestra ejemplar de una *conciencia mestiza*, *Negritud* fluye sin dirección fija a través de un amplio repertorio lingüístico y, por ende, *cultural*. La mezcla de idiomas no es un fenómeno único a Bernard<sup>11</sup>. Lo que sin embargo sí es original y único a ella es que esta creatividad confrontaba de manera provocadora los fundamentos de la comunidad imaginada costarricense en 1976. En efecto, *Negritud* representa un combate estético que se opone al monolingüismo nacional, por una parte; existe contra la escritura en tanto único medio de transmisión cultural, por otra; y — como el título mismo lo evidencia — arremete de manera directa contra la “invención

10 En la versión oral se escucha a Bernard declamar: “it shines” (1976: 15: 0:09 min.), mientras que en la versión editada se lee “it’s shiny” (1991: s.p.). Asimismo, se escucha en la siguiente estrofa: “take this sack of fruit and coconut *too*, for your children. Oh! and this cock” (0:34-0:43 min.; énfasis en *mío*), verso que en su versión escrita aparece como “take this sack of fruit and coconut / for your children. Oh! And this cock *too*” (1991: s.p.; énfasis es *mío*).

11 Para un estudio bastante completo y reciente sobre el fenómeno del multilingüismo en literatura romance y alemana, ver Helmich (2016).

de la diferencia costarricense” en la región centroamericana (Acuña 2002), cimentada ésta sobre la metáfora de la blancura (Jiménez 2013). Aquella misma que Verg, citado al inicio de estas páginas, afirma desde su perspectiva inexacta y cuyas raíces son rastreables a la delimitación de la comunidad imaginada Liberal.

El proceso de autodefinición costarricense comenzó luego de la Independencia (1821) y se fortaleció particularmente a partir de la década de 1830. Valores socioculturales como la austeridad, la armonía y un carácter laborioso fueron los primeros sustantivos que los intelectuales de la capital utilizaron para definir su imaginario colectivo, así como también las estructuras políticas de democracia, igualdad y paz (Acuña 2002). El Liberalismo de finales de siglo — especialmente a partir de 1880 (Palmer 2004) — termina de definir una metafórica nacional que se extenderá hasta bien entrado el siglo XX, la cual recubrió los atributos decimonónicos con criterios étnico-raciales concernientes a una asumida homogeneidad racial de ascendencia española. En tanto nacionalismo oficial, esta metafórica fue intensamente articulada a través de diversos compendios de geografía y de manuales de historia, así como con historias de literatura y de pensamiento costarricenses, himnos y actividades cívicas pertenecientes todos al programa de estudios de educación primaria (Jiménez 2013). A través de libros como *Geografía de Costa Rica* de Montero Barrantes (1892) se educó a la población costarricense que “con poquísima, casi insignificante indiferencia todos los habitantes de Costa Rica pertenecen a la raza blanca” (citado en Palmer 1996: 115).

De tal manera, la invención de la *Costa Rica imaginaria* (Jiménez/Oyamboru 1998) correspondió ultimadamente a un proceso ideológico de blanqueamiento étnico, la cual se expresaba en términos raciales que justificaban a su vez el carácter ejemplar y excepcional de Costa Rica en la región: “nosotros somos diferentes, nosotros somos blancos” (Cortés 2003: 20). Será por esto por lo que la inmigración de miles de afroantillanos a la provincia de Limón durante el siglo XIX y XX llegará a constituir el *espacio de otredad* por antonomasia. Pues al ser casi el 80% de la población en 1927 *negra*,<sup>12</sup> el Atlántico se constituyó como lo *diferente* por excelencia, i.e. lo contrastante a lo “nacional”. No sorprende, por lo tanto, que apareciera un

---

12 Según el Censo Nacional de 1927, de 23 mil extranjeros viviendo en la provincia caribeña, 18 mil eran afrocaribeños (Duncan/Meléndez 1978). Documenta asimismo que de los afrocaribeños viviendo en Limón, 91% eran de Jamaica (Zimmer 2011: 133).

editorial en *La Prensa Libre* (1940) declarando que “Negros costarricenses no hay [...] los negros nacidos en Limón, hijos de padres antillanos no son costarricenses” (Duncan/Powell 1988: 71).

El título con el que Bernard nombra el vinilo es por lo tanto explícito en su combate literario. Lo sugiere ella misma en una entrevista reproducida en el homenaje que la Cátedra de Estudios de África y el Caribe de la Universidad de Costa Rica sube el 22 de noviembre (2018) a *youtube*. En “Eulalia Bernard Little — Homenaje”, Bernard asevera que “la negritud” había sido comprendida por académicos a través del tiempo como “un gran vacilón” (0:33-0:34), en vez de como un aporte importante a la cultura nacional. Recostado contra la pared detrás de la poeta se vislumbra el acetato *Negritud*.

Primera mujer afrocostarricense en publicar con editoriales nacionales (e internacionales), Bernard usa su poesía precisamente para clamar contra los supuestos racistas de la *Costa Rica imaginaria*. Asume su poesía como ofensiva literaria para dar voz a la presencia — hasta ese entonces invisibilizada — de la comunidad afrocaribeña en Costa Rica y así dismantelar los presupuestos sobre los cuales se fundamentó la invención de la diferencia costarricense. Así, aboga por reconocimiento e inclusión en la cultural nacional. Si bien historiadores, filósofos y críticos literarios han llevado a cabo una revisión crítica de los fundamentos de la comunidad imaginada costarricense desde finales del siglo XX<sup>13</sup>, es notable que Bernard ya hacía esto en los años setenta (y de manera excepcional) con su disco *Negritud*. Su propósito era — al igual que el de Quince Duncan y de Carlos Meléndez en *El negro en Costa Rica* (1972) — rescatar, evidenciar y resaltar el elemento afroamericano presente en la población costarricense, aquel erradicado discursivamente del imaginario nacional. El poema “Paisanita”, mencionado anteriormente, es ejemplar en este respecto.

6. “Paisanita” aparece en la primera compilación intitolada *Ritmohéroe*, escrita exclusivamente en español. Refiriéndose sarcásticamente a la Virgen de los Ángeles, declarada Patrona del Estado de Costa Rica (1824), como “paisanita”, Bernard se mofa de la autopercepción engañada que tienen los costarricenses de su supuesta ascendencia europea. A la Virgen se le llama cariñosamente “la negrita” por la piedra de mina (de color oscuro) en la cual está tallada y cuya aparición continua a Juana Pereira en 1635 se dio en

---

13 Véase, por ejemplo, Palmer 1995, 1996, 2004; Lobo/Meléndez 1997; Giglioli 1996; Jiménez/Oyamburo 1998; Murillo 1998; Putnam 1999, Molina 2003, Soto 1998, 2008.

la ciudad de Cartago, específicamente en el terreno de la Puebla de Pardos (Cáceres 2000: 91f.). Lo significativo de esta aparición sagrada es que Puebla de Pardos corresponde a un asentamiento histórico en territorio costarricense, pues conformaba el hogar de negros, mulatos y pardos libres hacia la mitad del siglo XVII (Cáceres 2000: 92f.). Fundado por el gobernador Fernández de Salinas y de la Cerda, su propósito era concentrar en un solo lugar a estas poblaciones dispersas y así doctrinarlas en la religión católica.

Bernard comienza la declamación con un eufórico: “¡Hola!, Virgencita de los Ángeles, ¿Me permites que te llame paisanita? Tú sabes...” (Bernard 1976: 21: 0:02-0:10 min.). En la versión escrita, sin embargo, Bernard extiende el verso final, cambiando ligeramente la versión que declama en *Negritud*. Esta modificación es, sin embargo, sumamente significativa.

¡Hola!, Virgencita de los Ángeles,  
 ¿Me permites que te llame paisanita?  
 Tú sabes, *por aquello de negrita*.  
 (1996: 65; énfasis es mío)

Por medio del agregado escritural Bernard subraya explícitamente una cercanía étnica con la santa patrona. Como lo explica Dorothy Mosby, Bernard utiliza a la “negrita” para exponer sarcásticamente las ideologías racistas que fundamentaron la comunidad costarricense en tanto nación “blanca” (2003: 78). En otras palabras, con “por aquello de negrita” Bernard se refiere irónicamente a la *negritud* inherente de la Virgen, patrona sin embargo de un país imaginado *blanco*. Por esta razón Bernard la llama *paisana*. Los diminutivos (*virgencita*, *paisanita*, *negrita*) subrayan la cercanía que Bernard desea enfatizar irónicamente, la cual no se debe sólo al color de la piedra. Más significativo es el vínculo directo que “por aquello de negrita” tiene con la historia misma detrás de la aparición de la Virgen de los Ángeles. Es decir, con el asentamiento de *afromestizos* libres durante la época colonial. Si bien se trata de dos momentos separados en la conformación de la cartografía nacional costarricense, el verso agregado establece un enlace entre la negritud antillana y la historia negra de la Costa Rica colonial.

Tampoco es casualidad que la canción que introduce al oyente a la recitación de “Paisanita” suene al ritmo de la *marimba* de “Pasión”. Símbolo oficial de la cultura nacional, la marimba es también huella de la herencia africana que dejó la esclavitud transcontinental en la provincia del Pacífico costarricense, Guanacaste (Meléndez 1978). La ironía así traspasa medios,

expresándose literaria y musicalmente. Además, la intertextualidad musical no se contiene solo entre “Pasión” y “Paisanita”, sino que “Angelitos Negros” de Roberta Flack, aludida anteriormente, tiene una relevancia discursiva con “Paisanita”. En la versión del acetato se oye a Flack cantar: “Aunque la virgen sea blanca, píntame angelitos negros” (Bernard 1976: 7: 1:12-1:25 min.). De manera inversa, pero bajo el mismo principio de reconocimiento y visibilización de minorías negras asimiladas a naciones “blancas”, “Paisanita” de Bernard resalta la historia de la Virgen patrona costarricense como una *paisana negra*.

La música del vinilo se vuelve así cómplice de la resistencia estética y poética que Bernard construye en *Negritud*, esta vez a través de la ironía. Ésta no es solo explícita en su versión escritural con “por aquello de negrita”, sino también en su oralidad. Aún si en la declamación se escucha una voz inocente, este tono ingenuo es más bien una puesta en escena de la ironía misma. Introduce el poema con un tono sarcástico al recitar “¿Me permites llamarte paisanita?” como pregunta inicial. Pregunta a la cual responde con un irónico “Tú sabes...” y cuyo verso termina con silencio. Sin enfatizar manifiestamente su *negritud* en la versión oral, el oyente aprehende más bien el sarcasmo a través de aquello que Bernard *no dice*, contenido en la breve pausa después de “Tú sabes” (1976: 21: 0:10-0:11 min.). A través de su edición impresa, no obstante, Bernard es capaz de complementar las estrategias retórico-orales (el tono y silencio) con las textuales (añadiendo versos explícitos en función de la ironía). De tal manera, expone con picaría y de manera perspicaz las contradicciones internas de la comunidad imaginada costarricense, desmantelándola desde su *N/negritud*.

Resulta asimismo de particular interés que el poema que antecede a la canción “Pasión” y a su contraparte textual “Paisanita” — intitulado “Intangible Love: To All Black Mothers” — sea el único texto en creole que Bernard incluye en *Negritud*. Como fue mencionado anteriormente, la intertextualidad músico-poética, junto con la escogencia de una u otra lengua para escribir/declamar, son aspectos trascendentales en el combate literario que Bernard despliega. Cada uno de estos aspectos, sumados al contenido semántico de sus poemas, conforman una estética de resistencia. Resistencia tanto a la marginalización como a la invisibilización de la cultura afrocostarricense, pero especialmente a la *asimilación* de la cultura regional afrocaribeña a la nacional/oficial. En este sentido, escoger una lengua marginal como medio artístico en 1976 es en sí una declaración política, pues escribir y declamar en creole tiene su peso simbólico en la práctica cultural *nacional*.

7. Un año después de que Bernard grabara *Negritud*, la lingüista Anita Herzfeld nombra “Limon Creole” a la lengua oral de la comunidad anglófona y caribe-descendiente que habitaba en la provincia del Atlántico costarricense (1977a: 194). Se trata de un creole cuya base es el inglés y el cual se desarrolló a partir del contacto intenso que se dio entre el inglés estándar y el creole jamaiquino en la provincia de Limón durante las primeras décadas del siglo veinte (Zimmer 2011: 32). La lengua afrolimonense no es en absoluto un fenómeno exclusivo a la provincia caribeña de Costa Rica. El libro *Central American English* (Holm 1983) — una compilación de artículos científicos sobre el inglés de Centroamérica — lo atestigua. Quizá el mejor ejemplo de la “negritud transregional” (Mosby 2012: 333) a la que pertenece la minoría afrocostarricense, el Limon Creole utilizado poéticamente por Bernard pone en evidencia de qué manera Costa Rica forma parte de una *cultura móvil* (Clifford 1992). Las razones de este desarrollo lingüístico en Centroamérica son rastreables al contexto capitalista que determinó el desarrollo económico de la República de Costa Rica en las décadas antes y después del cambio de siglos, la cual explica asimismo los orígenes de los afrocostarricenses.

Bajo la insignia del Liberalismo, el Atlántico costarricense vivió un proceso de colonización interior por parte del centro hegemónico basado en el Valle Central: Progreso y Modernización fueron sus emblemas. Escritas en mayúscula, estas palabras resaltan el carácter ideológico del proyecto estatal que la oligarquía cafetalera fomentó con miras al establecimiento de un capitalismo transnacional. Con este objetivo en la mira, la construcción del ferrocarril al Atlántico costarricense se afianzó con el fin de exportar café nacional a través de una ruta más corta que implicara menos gastos. Un proyecto de la clase oligárquica fue así transformado en un proyecto de interés nacional (Vega 1981: 155), cuyo cumplimiento fue sin embargo otorgado al estadounidense Minor Keith, quien se vio obligado a importar mano de obra extranjera para llevar a cabo la compleción del proyecto. Este fue el motor primario de la emigración desde el Caribe insular hacia Centroamérica; el segundo fueron los enclaves bananeros de la United Fruit Company, fundada por el mismo Keith. Miles de afrocaribeños zarparon hacia el istmo centroamericano, pero fueron jamaiquinos los que en su mayoría se instalaron en Costa Rica (Olien 1977: 29).

En este contexto, el inglés estándar norteamericano, el creole jamaiquino y el español se vieron expuestos a un contacto intenso, donde antillanos, norteamericanos, centroamericanos y europeos se vieron integrados a

una realidad condicionada por dinámicas socioeconómicas y raciales *bajo la sombra del banano* (Putnam 1999: 173). De este contexto sociolingüístico surgió el creole arolimonense, una de las tres lenguas que componen el registro lingüístico y poético de Bernard.

De manera errónea (pues ya existía *Negritud*) y adelantándose a las potencialidades poéticas de Bernard, Ian Smart califica su poesía como “fully hispanic” en 1984 (1984: 50). Contrario al juicio de Smart, Bernard desarrolla su multilingüismo en las décadas siguientes, abriendo su poesía al creole escrito. En una entrevista, Bernard explica a Shirley Jackson que “Creole language [...] is rich, rhythmical, and fascinating” (Jackson 2003: 125), por lo que crear textos en creole se debe en parte a una decisión estética por parte de Bernard. No obstante, se trata también de una decisión consciente en función de una resistencia cultural y a favor de la visibilización de la minoría negra costarricense, actualmente la mayor del país según el Censo 2011 (7,8% de la población total; INEC 2014). Fundamentalmente una actualización de su negritud, Bernard re-presenta una historia de “raíces y rutas” (Mosby 2012) de manera literal y literaria a través de su “Creole Talk”. Pues, en definitiva, el multilingüismo de Bernard refleja a grandes rasgos las consecuencias culturales de un capitalismo transnacional. Por tanto, el creole arolimonense es un medio oral dentro del cual se alberga una *contracultura*<sup>14</sup> con potencial contrahegemónico, la cual se resiste a la muerte y al olvido de una historia cultural *diaspórica*. De ahí que el único texto declamado en creole en *Negritud* merezca una atención más detenida.

8. Leer “Intangible Love: To All Black Mothers” (1991: s.p.) no es en absoluto como oírlo (pieza 19 del vinilo). En primer lugar, porque es introducido por “Love’s Theme” de The Love Unlimited Orchestra, tema *disco* del año 1974 cuyo título refuerza explícitamente el contenido del texto. Es decir, subraya musicalmente y con ritmo el *amor* sobre el cual declama Bernard. Luego de decir el título del texto mientras la música suena de fondo, la poeta dedica su poema “to all mothers, especially to my mother, and all Black mothers” (Bernard 1976: 19: 0:01—0:09 min.). Se oye una voz dulce, tierna, pausada. Una vez más, lo musical, lo oral y lo textual se complementan. El componente musical — *the Love’s Theme* — completa y agrega

14 Sigo aquí la tesis central de los defensores de la *créolité*: “L’oralité créole [...] recèle un système de contre-valeurs, une contre-culture” (Bernabé/Chamoiseau/Confiant 1989: 33s).

sentido de manera evidente al componente temático-textual — *el amor de una madre* —, siendo así elementos inseparables de “Intangible Love”.

Para el hispanoparlante, leer el texto en silencio obstaculiza entender el creole limonense en el cual está escrito, pues su escritura es fonética. Es decir, hay que pronunciar el texto en voz alta para (re)conocerlo, ya que su grafía es una copia mimética de su pronunciación, tal como suele suceder con las lenguas creole del Caribe anglófono que no tienen su propio sistema alfabético y dependen del inglés para su escritura (Sebba 2012). Al leerlo en voz alta, en efecto, el poema cobra dinamismo. Performado por Bernard se convierte aún más dinámico para el receptor, pues la dimensión estético-musical de la voz define no sólo otra experiencia estética del poema, sino que propone sentidos que al lector — en su cualidad de *lector* — se le escapan.

En “Intangible Love” cada estrofa es un diálogo finito, una conversación entre madre e hijo. Cada estrofa (son siete en total) son dos voces a través de las cuales se despliega el texto. Siendo un diálogo en Limon Creole, la primera persona singular (“I”) se escribe fonéticamente [“A”]. Siguiendo leyes sintácticas propias, la negación se construye suprimiendo el verbo auxiliar “don’t” (“no bother me” en vez de *don’t bother me*; Herzfeld 1977b: 110), mientras que el presente progresivo se construye asimismo eliminando la conjugación del verbo auxiliar (“A not going sew”, en vez de *I am not going to sew*; Herzfeld 1977b: 108). Se accede al creole afrolimonense no sólo a través de la grafía fonética y de la estructura morfosintáctica de la lengua, sino también a través de marcadores culturales relativos, por ejemplo, a la cultura culinaria del Caribe limonense o con lexemas como *pickney* en vez de *child*. Además, en la versión escrita se señala el cambio de voces a través de los tres puntos [...], presentes en cada una de las siete estrofas. Estrategia escritural que adopta también en “Generosity of My People” para visibilizar el diálogo entre el agricultor y el extranjero (1991: s.p.).

En su versión oral, al contrario, el intercambio dialógico se logra manipulando las tonalidades y la cadencia de los versos. El lamento del infante se oye en el tono de Bernard cuando pregunta a su madre con ternura incrédula y en calidad de niño triste si lo ama, mientras que la madre amorosa le refunfuña su pregunta con respuestas exasperadas y tono impulsivo. Estas actitudes las logra intercalando tonos altos y graves dentro de una misma palabra (alternando sílabas) o a lo largo del verso, influyendo asimismo en el tempo de la declamación. Estas estrategias retórico-orales hacen que la declamación no sea una copia mimética de los actos de habla en Limon

Creole, sino más bien un juego de tonalidades y de efectos sonoros con propósito estético. Esta manipulación lúdica del sentido a través de la oralidad no es exclusiva a “Intangible Love”, sino más bien un juego constante. Representa el fundamento de la oralidad de *Negritud*.

En su dimensión músico-poética, entonces, *Negritud* pasa por la oralidad para deshacerse de las exigencias de la escritura, subordinando ésta a aquella. Sus temas pasan, además, por un proceso de *oraliture*, a saber, por una producción oral que se distingue de la palabra ordinaria dado una dimensión estético-musical (Chamoiseau 1994: 153). Sus elementos fundamentales son, por una parte, la sonoridad e intensidad desplegadas por su voz, la cadencia rítmica a través de repetición de sonidos o ritmos, y el tempo veloz o pausado a la hora de recitar los textos<sup>15</sup>. Este proceso de *oraliture* en “Intangible Love” procura una cadencia de carácter tosco e impaciente, lo cual manifiesta la actitud obstinada de la madre frente a las curiosidades del niño.

Dicha manipulación del sentido a través de la dimensión sonora es también notable en “Stupified Casualness”, mencionado al inicio. En la segunda estrofa Bernard hila la historia colonial de África con Costa Rica a través de una ironía filológica:

My country is Costa Rica, in  
Central America...; you must admit  
The casualty of it..., rhyming  
with Af-Rica. (1991: s.p.).

En el vinilo, Bernard declama ciertas palabras (*admit, Africa*) separando sílabas en lugares incómodos a la pronunciación ([adm-*it*]; [Af-*rica*]). Como consecuencia, crea rima entre palabras al interno de los versos y no al final de estos. Así, [adm-*it*] rima con las palabras inmediatas que siguen en la línea sucesiva: “the casualty of *it*”. Mientras que “Af-*Rica*” — con acento/énfasis no-natural sobre la [i] — reproduce el sonido del primer verso donde nombra su país “Costa *Rica*”.

Esta doble versión (oral/escrita) del texto denota cómo la escritura se somete a la versión oral que le antecedió. Pues la rima entre *Costa Rica/Africa*

---

15 Cada una de estas características son listadas por Chamoiseau (1994: 155f.) como intrínsecas a la lengua oral de los *conteurs* francófonos del Caribe insular, perceptibles asimismo en las declamaciones multilingües de Bernard.

la reproduce escrituralmente separando las sílabas según la versión oral (*Af-Rica*). Este juego de entonaciones es acompañado asimismo por pausas que Bernard introduce al interior de un mismo verso. Al leerlo, es notable que su versión escrita no copia las pausas orales que Bernard declama. Es decir, ahí donde instaura los silencios más largos en la versión oral, dando a entender el final de un verso, no se termina la línea en el texto impreso. Aspecto que también se reconoce en “Leaders! Emerge!” (1991: s.p.), referido al inicio de estas páginas. Si bien los tres puntos [...] reflejan algunos de estos silencios gráficamente, la declamación despliega el texto de manera diferente a la textual. Este tipo de diferencias son constantes al comparar las declamaciones de *Negritud* con las versiones impresas en diversas compilaciones, manifestando una dialéctica interesante entre oralidad y escritura.

Por otra parte, los silencios presentes en la recitación de “Intangible Love” — imposible de transcribirlos (excepto quizá con tres puntos suspensivos, los cuales sin embargo cumplen en este caso la función del intercambio dialógico) — completan el contenido de manera palpable. En otras palabras, un *tiempo mudo* funciona como una tercera voz *dialogante*. Por lo que el silencio inscrito después de esta respuesta y hacia el final del texto (1976: 19: 2:09-2:13 min. & 2:42-2:44 min.) son, en sí, estrofas también. Cargan un peso semántico ya que interrumpen el fluir del diálogo y despliegan dos actitudes diferentes sobre el mismo tema: el amor de una madre. Madre que Bernard enfatiza como *negra* (“To All Black Mothers”).

A través del silencio y a manera de catalizador (2:42-2:44 min.), la audiencia es introducida a la parte final de la historia. Así, el tiempo mudo acentúa el cambio de actitud de la madre ante el desenlace de la conversación (2:45-2:55 min.). Ante la pregunta incesante de la *voz-niño*: *you love me?*, la fuerza obstinada de la *voz-Black Mother* se torna más bien dulce y afectuosa en la última estrofa, cuando ésta le asegura a su hijo que su amor es *intangible*: “... Well son a glad you find our say / That a Black mother’s love is intangible” (1991: s.p.). La última palabra es pronunciada por Bernard con suavidad y lentitud, es decir, con tempo pausado y articulación lenta y abierta para darle mayor delicadeza amorosa al cierre del diálogo. Experiencia estética que la escritura del poema es incapaz de reproducir. Vale la pena resaltar que, si bien la versión oral le agrega sentidos al texto con matices sonoros, la versión escrita permite reconocer el compromiso intelectual de Bernard con la *négritude* — al escribir la palabra en mayúscula: “Black mother’s love” (1991: s.p.).

## Coda

Gira el vinilo. “New Bell” de Manu Dibango abre *Negritud*. Se escucha una voz masculina: “poesía negra costarricense de Eulalia Bernard Little”. El yo-lírico y -guerrero de Bernard canta al pintor, a los músicos, a los líderes Afro. Declama su *Negritud* a través de su repertorio lingüístico trilingüe. Su voz es el instrumento central: juegos de entonación, de tonalidades y de frecuencias a partir de ondulaciones e intensidades vocales. Manipulándola, entrecorta el fluir monótono de las frases y despliega cadencia rítmica conjunto a los silencios y las pausas, como en “Intangible Love”. Hace además un uso ambiguo de la voz para crear humor e ironía, como en “Paisanita” y “Rondas”. Su multilingüismo define de manera diferencial el contenido de sus textos, como en “Generosidad de mi pueblo” y “Generosity of My People”. Leyéndolos mientras suena *Negritud* de fondo, se notan cambios textuales respecto de su versión declamada, como en “You, Manú Dibango, Roberta Flack and Me”. Así, la *escritura* ha sido subordinada a un primer impulso *oral*, como en “Stupified Casualness”. En conclusión, no se trata solamente de aprehender *qué* dice Bernard, sino que resulta más importante acercarse al *cómo* lo dice.

## Bibliografía

- Acuña, Víctor Hugo (2002): “La invención de la diferencia costarricense, 1810-1970”. En: *Revista de Historia*, 45, pp. 191-228.
- Allingham, Rob (2009): “From ‘Noma Kumnyama’ to ‘Pata Pata’: A History”. En: *African Music*, 8], 3, pp. 117-131.
- Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Anzaldúa, Gloria (2007): *Borderlands: The New Mestiza. La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Archivo Histórico Musical* (s.f.): “Pasión”. En: <<http://www.archivomusical.ucr.ac.cr>> (last visit: 30.10.2018).
- Barquero, Zamira/Vicente, Tania (comps.) (2008): *Catálogo archivo histórico musical*. San José: Universidad de Costa Rica, Escuela de Artes Musicales.
- Bernabé, Jean/Chamoiseau, Patrick/Confiant, Raphaël (1989): *Éloge de la Créolité*. Paris: Gallimard.
- Bernard, Eulalia (2011): *Tatuaje*. San José: Guayacán.
- Bernard, Eulalia (2001): *Ciénaga/Marsh*. San José: Asesores Editorias Gráficos.
- Bernard, Eulalia (1996): *Ritmohéroe*. San José: Editorial de Costa Rica.

- Bernard, Eulalia (1991): *My Black King. A collection of poetry*. Eugene: World Peace University.
- Bernard, Eulalia (1981): *Nuevo ensayo sobre la existencia y la libertad política*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Bernard, Eulalia (1976): *Negritud*. San José: INDICA.
- Bryce-Laporte, Roy Simon/Purcell, Trevor (1982): "A Lesser Known Chapter of the Diaspora: West Indians in Costa Rica, Central America". En: Harris, Joseph E. (ed.): *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington D.C.: Harvard University Press, pp. 219-240.
- Cáceres, Rita (2000): *Negros, mulatos, esclavos y libertos en la Costa Rica del siglo XVII*. México D.F.: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Chamoiseau, Patrick (1994): "Que faire de la parole?". En: Ludwig, Ralph/Chamoiseau, Patrick (eds.): *Écrire la parole de nuit, la nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, pp. 151-158.
- Clifford, James (1992): "Travelling Cultures". En: Grossberg, Lawrence (ed.): *Cultural Studies*. New York et al: Routledge, pp. 96-116.
- Cohen, Robin (1997): *Global Diasporas. An Introduction*. London: UCL Press.
- Cohen, Robin (1992): "The Diaspora of a Diaspora: The Case of the Caribbean". En: *Social Science Information*, 31, 1, pp. 159-169.
- Condé, Maryse (2004): "The Stealers of Fire: The French-Speaking Writers of the Caribbean and their Strategies of Liberation". En: *Journal of Black Studies*, 35, 2, pp. 154-164.
- Cortés, Carlos (2003): *La invención de un país imaginario*. San José: ECR.
- De Costa-Willis, Miriam (1993): "Afro-Hispanic Writers and Feminist Discourse". En: *NWSA Journal*, 5, 2, pp. 204-217.
- Duncan, Quince (2005): "El Afrorealismo. Una nueva dimensión de la literatura latinoamericana". En: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2, 10. En: <<https://web.archive.org/web/20110717094800/http://collaborations.denison.edu:80/istmo/n10/articulos/afrorealismo.html>> (last visit: 10.10.2018).
- Duncan, Quince/Meléndez, Carlos (1978): *El negro en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Duncan, Quince/Powell, Lorein (1988): *Teoría y práctica del racismo*. San José: Departamento Ecueménico de Investigaciones.
- García, Ofelia (2009): *Bilingual Education in the 21st Century. A Global Perspective*. Malden: Wiley-Blackwell Pub.
- Giglioli, Giovanna (1996): "¿Mito o idiosincracia? Un análisis crítico de la literatura sobre el carácter nacional". En: Ortíz, María Salvadora (ed.): *Identidades y producciones culturales en América Latina*. San José: EUCR, pp. 167-206.
- Glissant, Édouard (1981): *Discours antillais*. Paris: Éd. du Seuil.
- Hall, Stuart (1990): "Cultural Identity and Diaspora". En: Rutherford, Jonathan (ed): *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, pp. 222-237.
- Harpelle, Ronald (2001): *The West Indians of Costa Rica. Race, Class, and the Integration of an Ethnic Minority*. Quebec: McGill-Queen's Univ. Press.
- Helmich, Werner (2016): *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: Winter.
- Herzfeld, Anita (1994): "Language and Identity: The Black Minority of Costa Rica". En: *Revista de Filología y Lingüística*, 20, 1, pp. 113-142.

- Herzfeld, Anita (1977a): "Second Language Acrolect Replacement in Limon Creole". En: *Kansas Working Papers in Linguistics*, 2, pp. 193-222.
- Herzfeld, Anita (1977b): "Towards the Description of a Creole". En: *Vínculos*, 3, 1, pp. 105-115.
- Holm, John (ed.) (1983): *Central American English*. Heidelberg: Groos.
- INEC (Instituto Nacional de Estadística y Censo) (2014): *Costa Rica a la luz del censo 2011*. San José: INEC.
- Jackson, Richard L. (1979): *Black Writers in Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Jackson, Shirley (2003): "'Our Weapon is Strong Language.' A Conversation with Eulalia Bernard". En: De Costa-Willis, Miriam (ed.): *Daughters of the Diaspora*. Kingston/Miami: Randle, pp. 122-128.
- Jiménez, Alexander (2013): *El imposible país de los filósofos: el discurso filosófico y la invención de Costa Rica*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Jiménez, Alexander/Oyamboru, Jesús (eds.) (1998): *Costa Rica imaginaria*. Heredia: EFUNA.
- Lobo, Tatiana/Meléndez, Mauricio (1997): *Negros y blancos: todo mezclado*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- McKinney, Ktizie (1996): "Costa Rica's Black Body: The Politics and Poetics of Difference in Eulalia Bernard". En: *Afro-Hispanic Review*, 15, 2, pp. 11-20.
- Meléndez, Carlos (1978): "El negro en Costa Rica durante la colonia". En: Duncan, Quince/Meléndez, Carlos (eds.): *El negro en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, pp. 11-58.
- Méndez, Rafael A. (2007): *Imágenes de poder. Juan Santamaría y el ascenso de la Nación en Costa Rica*. San José: EUNED.
- Meza, Consuelo (2015): "Memoria, identidad y utopía en la poesía de las escritoras afrocentroamericanas: relatos de vida". En: Meza, Consuelo/Zavala, Magda (eds.): *Mujeres en las literaturas indígenas y afrodescendientes en América Central*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 119-185.
- Molina, Iván (2003): *Costarricense por dicha: identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Montero Barrantes, Francisco [1892] (2010): *Geografía de Costa Rica*. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing LLC, facsimile.
- Montero Barrantes, Francisco (1894): *Compendio de Historia de Costa Rica*. San José de Costa Rica: Tipografía nacional.
- Mosby, Dorothy (2012): "Raíces y rutas: Identidad, ciudadanía y negritud transnacional en la literatura de afrodescendientes centroamericanos". En: Cortez, Beatriz/Ortiz, Alexandra/Ríos, Verónica (eds.): *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas III*. Guatemala: F&G Editores, pp. 317-344.
- Mosby, Dorothy (2003): *Place, Language, and Identity in Afro-Costa Rican Literature*. Columbia/London: University of Missouri Press.
- Murillo, Carmen (1998): "La piel de la patria: sobre las representaciones de la diversidad cultural en Costa Rica". En: Jiménez, Alexander/Oyamboru, Jesús (eds.): *Costa Rica imaginaria*. Heredia: EFUNA, pp. 45-58.
- Olien, Michael D. (1967): *The Negro in Costa Rica: the ethnohistory of an ethnic minority in a complex society*. Corvallis, Oregon: Oregon State University Press.

- Olien, Michael D. (1977): "The Adaptation of West Indian Blacks to North American and Hispanic Culture in Costa Rica". En: Pescatello, Ann M. (ed.): *Old Roots New Lands. Historical and Anthropological Perspectives on Black Experiences in the Americas*. Westport: Greenwood Press, pp. 132-156.
- Palmer, Steven (2004): "Sociedad anónima, cultural oficial: inventando la nación en Costa Rica 1848-1900". En: Molina, Iván/Palmer, Steven (eds.): *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750—1900)*. San José: EUNED, pp. 257-323.
- Palmer, Steven (1996): "Racismo intelectual en Costa Rica y Guatemala, 1870-1920". En: *Mesoamérica*, 31, pp. 99-121.
- Palmer, Steven (1995): "Hacia la 'auto-inmigración': El nacionalismo oficial en Costa Rica, 1870-1930". En: Taracena, Arturo/Piel, Jean (eds.): *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*. San José: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, pp. 75-85.
- Putnam, Lara E. (1999): "Ideología racial, práctica social y Estado Liberal en Costa Rica". En: *Revista de Historia*, 39, pp. 139-186.
- Sebba, Mark (2012): "Writing Switching in British Creole". En: Sebba, Mark/Mahootian, Shahrzad/Jonsson, Carol (eds.): *Language Mixing and Code-Switching in Writing: Approaches to Mixed-Language Written Discourse*. New York/London: Routledge, pp. 89-105.
- Smart, Ian (1984): *Central American Writers of West Indian Origin. A New Hispanic Literature*. Washington: Three Continents.
- Soto, Ronald (2008): "Imaginando una nación de raza blanca en Costa Rica: 1821-1914". En: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 15. En: <<http://journals.openedition.org/alhim/2930>> (última visita: 03.10.2018).
- Soto, Ronald (1998): "Desaparecidos de la Nación. Los indígenas en la construcción de la identidad nacional costarricense, 1851-1942". En: *Revista de Ciencias Sociales*, 82, pp. 31-53.
- Vega, José Luis (1981): *Orden y progreso: la formación del estado nacional en Costa Rica*. San José: Instituto Centroamericano de Administración Pública.
- Verg, Erik (1962): *Mañana ist es zu spät. Zwölf neue Welten um das Karibische Meer*. Berlin et al: Ullstein.
- Zimmer, Tanja (2011): *El español hablado por los afrocostarricenses. Estudio lingüístico y sociológico*. Kassel: Kassel University Press.

## URL

- Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica (2017): *Declaración del 30 de noviembre como día nacional de la marimba costarricense. Decreto Legislativo N.º 9419, Expediente N.º 19.523*. En: < <https://presidencia.go.cr/comunicados/2017/03/marimba-es-declarada-simbolo-de-la-riqueza-tradicional-costarricense/>> (última visita: 24.11.2018).
- Canal UCR (2018): "Homenaje a Eulalia Bernard Little". En: < <https://www.youtube.com/watch?v=QPF-Ridz1E8>> (última visita: 28.11.2018).
- Cátedra de Estudios de África y el Caribe (2018): "Eulalia Bernard Little — Homenaje". En: < <https://www.youtube.com/watch?v=ShpOJGwI7cA>> (última visita: 28.11.2018).
- Editorial de Costa Rica (s.f.): "Eulalia Bernard". En: < <https://www.editorialcostarica.com/escritores.cfm?detalle=1338>> (última visita: 11.04.2016).