

Música y oralidad como formas de arqueología literaria: memorias silenciadas de la esclavitud*

Recibido: 9 de marzo de 2015 | Aceptado: mayo 5 de 2017
DOI: 10.17230/co-herencia.14.27.4

M. Rocío Cobo**
rociocobo@us.es

Resumen Este artículo se propone analizar la arqueología literaria acometida por la escritora estadounidense Gayl Jones, quien utiliza la literatura como medio de revisión histórica. En el poema narrativo *Song for Anninho*, Jones combina música, poesía y oralidad para reconstruir -por medio de la imaginación y de hechos históricos, y desde un punto de vista femenino que incorpora los significados modernos del blues- la memoria de resistencia del Quilombo de Palmares, un conjunto de asentamientos de esclavos fugitivos fundados en el nordeste de Brasil a comienzos del siglo XVII. Así, este poema épico es, en realidad, una canción híbrida que, cantada por una mujer, vincula a Brasil y Estados Unidos a través de la diáspora y la esclavitud.

Palabras claves:

Gayl Jones, blues femenino, arqueología literaria, Quilombo de Palmares, diáspora.

Music and orality as forms of literary archaeology: the silenced memories of slavery.

Abstract

This article intends to analyze the literary archaeology undertaken by Gayl Jones, the American writer who makes use of literature as a means for historical review. In her narrative poem, *Song for Anninho*, Jones combines music, poetry, and orality in order to rebuild the memory of resistance of Quilombo dos Palmares, a settlement of fugitive slaves founded in Northeastern Brazil in the early seventeenth century. This combination is achieved through the imagination and historical facts and from the feminine perspective that incorporates the modern meanings of the blues. Thereby, this epic poem is actually a hybrid song, which in the voice of a woman, links Brazil and the United States through diaspora and slavery.

Key words:

Gayl Jones, feminine blues, literary archaeology, Quilombo dos Palmares, diaspora.

* Este artículo es resultado de la investigación desarrollada para la tesis de doctorado *La influencia del blues y el jazz en tres autoras afro-estadounidenses: Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones* (2014).

** Doctora en Filología por la Universidad de Sevilla, España (Programa de Literatura en Lengua Inglesa), en cotutela internacional con la Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil, Programa de Pós-Graduação em Letras). Actualmente es profesora e investigadora en el Departamento de Literatura Inglesa y Norteamericana de la Universidad de Sevilla, España. ORCID ID: 0000-0003-3814-7799

Gayl Jones es una de las representantes menos conocidas de la generación de escritoras negras que protagonizaron el renacer literario femenino de los años setenta en Estados Unidos. Junto con ella, otras autoras más célebres, como la Premio Nobel de Literatura Toni Morrison, o Alice Walker, desafían a través de su escritura las desigualdades de género, raza y clase social para reivindicar el protagonismo de las mujeres afrodescendientes. En este artículo analizamos cómo el uso de la música, la oralidad y la mitología popular africana configura espacios discursivos para acceder a otras versiones de la historia oficial escrita. En *Song for Anninho*, Gayl Jones describe, en tono intimista, la destrucción del Quilombo de Palmares, creado aproximadamente en 1605 por esclavos fugitivos o libres, indígenas, mamelucos, blancos y mulatos, en el actual estado de Alagoas.¹ El historiador Abdias do Nascimento (1981) afirma que Palmares, que existió durante cien años, es un símbolo de resistencia a la esclavitud en el continente americano (pp. 47-48). A pesar de que Jones nunca estuvo en Brasil, situar algunas de sus obras en este país le ha posibilitado aspirar a una representación más plural y polifónica -a partir de referentes reales o imaginarios- de las voces femeninas negras, más allá de la experiencia propia de Estados Unidos: “*I’d like to deal with the whole American continent in my fiction*” (Rowell, 1982, p. 40).²

Toni Morrison (1987) utiliza el término “arqueología literaria” para referirse al modo en que sus novelas reconstruyen períodos históricos a partir de datos y de la imaginación de la autora, para lo cual busca “los restos” del pasado y los contempla, como si de una excavación arqueológica se tratase, e imagina el mundo interior de los que allí habitaron (p. 92). Esta estrategia revisionista pone de relieve que la literatura puede contribuir a completar los vacíos dejados por la historia oficial, al visitar sus ruinas y desenterrar las partes

¹ La experiencia de Palmares consolidó la posibilidad de construir un proyecto plural, transétnico, transcultural y antirracista, cuya existencia se ha infravalorado históricamente (Melo Santana, 2006, p. 59).

² Las referencias a Brasil son bastante frecuentes en la obra poética de Gayl Jones. Las más amplias pueden encontrarse en sus poemarios *The Hermit-Woman* (1983) y *Xarque and Other Poems* (1984). En la entrevista citada con C. Rowell, la autora explica la labor de investigación que emprendió para conocer la historia de la esclavitud en Brasil.

que quedaron ocultas.³ En la misma línea, la intelectual brasileña Eurídice Figueiredo (2010) explica que los autores contemporáneos del continente americano recurren con frecuencia a vestigios que les ayudan a recomponer partes de la historia, ya que la memoria histórica fue frecuentemente soterrada. Así, le corresponde al escritor o escritora “escavar en la memoria a partir de vestigios que encuentre en lo real” (p. 168).⁴ Figueiredo añade que en la literatura brasileña no hay una producción amplia que tematice la esclavitud, ausencia que puede deberse a que en 1890, el entonces ministro de economía de Brasil, Rui Barbosa, mandó quemar los documentos fiscales relativos a la compraventa de esclavos; simbólicamente, tal acto quedó registrado en la memoria nacional como una tentativa de eliminar un pasado ignominioso. En este sentido, Morrison destaca el valor de las narrativas de esclavos, escritas en Estados Unidos, como archivos que registran la historia afrodescendiente en el continente americano. Para las personas esclavizadas, como para Almeida en *Song for Anninho*, primero cantar y después escribir conformaban actos de resistencia ante la subyugación. La propia Morrison escribió la premiada novela *Beloved* ([1987] 1998a), en la que combina hechos reales con ficción para contar la historia verídica de la esclava fugitiva Margaret Garner, quien prefirió asesinar a su hija para que no tuviera que sufrir las condiciones inhumanas del sistema esclavista.

Dado que la única información conocida sobre Palmares proviene de las crónicas de los propios colonizadores y destructores del estado, Gayl Jones se propone la difícil tarea de (re)crear Palmares desde la perspectiva de las personas que allí residieron, utilizando para ello estrategias revisionistas de la historia, como la descrita por Morrison.⁵ *Song for Anninho* combina hechos históricos, folclore

³ El historiador estadounidense Hayden White (1973) también relacionó la narrativa literaria con la historiografía. Sin embargo, otros historiadores, como Luiz Costa Lima (2006) o Frank Ankersmit (2010), han cuestionado la anulación de fronteras entre el discurso literario e histórico, abogando por una metodología histórica científica bien diferenciada de los métodos de la ficción literaria.

⁴ Véase la definición de “vestigio” como concepto crítico, desarrollada por Zilá Bernd en el *Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura*: <http://edicionario.unilasalle.edu.br/?p=466>

⁵ El historiador Décio Freitas analiza y comenta documentos inéditos sobre Palmares, desde una visión crítica que cuestiona la “verdad histórica” así como los “problemas de falsedad ideológica” de los documentos coloniales (2004, p. 13).

popular afro-brasileño y afro-estadounidense, con la imaginación poética de la autora. La música y la tradición oral conforman los “restos” o “vestigios” que le permiten intervenir en la versión adulterada de la historia de Palmares, contada por los opresores. *Song for Anninho* reclama las voces de las oprimidas en primera persona, teniendo como referentes la música y la tradición oral africana. El poema incluso podría representar el *blues* del “Nuevo Mundo”, que Ursa Corregidora -protagonista de *Corregidora*, su primera novela- se había propuesto componer para que sonaran todas las voces silenciadas del continente americano: “A new world song. A song branded with the new world” (1986, p. 59). Zilá Bernd denomina estos silencios impuestos a la mujer “la palabra secuestrada” (2013) y analiza cómo tres escritoras latinoamericanas recomponen la historia de la esclavitud: la brasileña Ana Maria Gonçalves, en *Um defeito de cor* (2010); la chilena Isabel Allende, en *La isla bajo el mar* (2009); y la antillana Maryse Condé, en *Victoire, les saveurs et les mots* (2006).

A diferencia de lo que sucede en las obras históricas que lee para documentarse, Gayl Jones destaca el punto de vista femenino. El poema se centra en la esclava fugitiva Almeyda, que canta-recita en primera persona sus sentimientos por Anninho, a quien dedica la canción-poema tras ser asesinado a manos de los soldados portugueses. El énfasis en la historia de amor, así como la estructura del poema, su complejidad y búsqueda ambigüedad, nos permiten asociarlo con el blues. A la luz de las características temáticas y estilísticas del poema-canción, en este artículo proponemos que Jones vincula la simbología de Palmares con los significados modernos del blues para recrear una visión íntima de la historia de resistencia, cuyo modelo no son las crónicas de los colonizadores sino el blues clásico: “This is a song I am singing. / All of the women are singing” (1981, p. 28). Jones recoge el protagonismo de las voces femeninas a través de Almeyda, a quien otorga los significados y las referencias modernistas del blues, a pesar de situar la trama a finales del siglo XVII, momento en que este género musical todavía no se había gestado. Las palabras que utiliza Almeyda para contar-cantar su romance épico reciben la influencia de los “códigos del blues”, pues cada elemento adquiere múltiples significados, todos ellos relacionados con los efectos trau-

máticos del sistema esclavista.⁶ Houston Baker denomina esta relación semiótica entre blues y opresión “economía de la esclavitud”, puesto que el blues comunica la experiencia de subyugación de las personas africanas en el continente americano, combinando a su vez formas musicales típicamente negras, tales como canciones de trabajo, gritos de campo (*hollers*), armonías sagradas, proverbios, filosofía popular, comentarios políticos, humor, lamento elegíaco, entre otros (1984, p. 5).⁷ En el caso de *Song for Anninho*, las prácticas opresivas retratadas conectan Brasil con Estados Unidos mediante el vínculo común de la diáspora y la esclavitud. Al recrear una idea de Palmares a través de la imaginación y de hechos históricos, Gayl Jones contribuye al diálogo interamericano y a la reconstrucción de la historia de la diáspora africana.⁸

El blues clásico femenino como modelo poético

Desde la esclavitud, la música ha contribuido a la reafirmación de la comunidad negra en Estados Unidos; los espirituales, el góspel, el blues, el jazz, las *freedom songs* y el rap han proporcionado un espacio para la protesta y la autoafirmación. Hemos de tener en cuenta que la cultura africana era eminentemente oral, característica que se reforzó en Estados Unidos durante el largo periodo de esclavitud e incluso después de su abolición en 1865. Además, pocos afro-estadounidenses tuvieron acceso a la educación, derecho que se les negó porque, como sostiene Toni Morrison (1987), la alfabetización les otorgaría poder (p. 89). La música y la palabra oral adquieren, por tanto, una gran relevancia como medios de expresión y formas de empoderar a los sujetos. De hecho, las historias populares africanas, junto con la música y la danza, constituyeron el único “equipaje” que las personas negras esclavizadas llevaron consigo al continente americano (Abrahams, 2011, p. 4).

⁶ “Blues code” es un término que emplea Houston Baker (1984) para referirse a la ambigüedad y la complejidad del blues.

⁷ Baker (1984) reconoce la influencia de Baudrillard, Foucault, Derrida y Eco en su “teoría vernácula”, en la que combina semiótica con antropología y crítica literaria para establecer el blues como origen y herramienta de análisis de la cultura y la literatura afro-estadounidense.

⁸ Stelamaris Coser (2011) compara a Gayl Jones con la autora afro-brasileña Conceição Evaristo, ya que ambas reflexionan sobre la memoria de la esclavitud y la herencia colonial.

El apelativo 'blues clásico' se refiere a un tipo de blues eminentemente femenino, ya que fueron mujeres las primeras en grabar este género de música secular; y muchas de ellas también compusieron las letras. En 1920 la cantante Mamie Smith grabó su segundo sencillo "Crazy Blues" y el éxito de ventas sin precedentes entre los barrios negros fue tan extraordinario que inauguró el auge del género. A partir de entonces, las discográficas, dirigidas por empresarios blancos, fueron conscientes del enorme potencial comercial entre la comunidad negra, por lo que crearon en 1921 la sección *Race Records*, para la que solo grababan artistas negros y cuyos discos únicamente se distribuían en tiendas ubicadas en barrios afro-estadounidenses, circunstancia que ilustra el alto grado de segregación de la época.

Los circuitos teatrales y musicales también estaban segregados, pero ofrecían a las artistas una oportunidad única para viajar, inviable de otra manera durante los primeros años del siglo xx. En 1924 Trixie Smith y Clara Smith grabaron un blues que hacía referencia a estas limitaciones de movilidad:

*When a woman gets the blues she goes to her room and cries
When a woman gets the blues she goes to her room and cries
But when a man gets the blues he catches the freight train and rides.*
(Smith, C., 1995)

El éxito de estos circuitos itinerantes entre el público negro granjeó a las artistas una mayor autonomía a la hora de elegir el vestuario.⁹ Generalmente, lucían prendas lujosas y sensuales, detalle que, junto con la actitud atrevida de las intérpretes, creó una imagen de ellas que sugería cierto poder. Este empoderamiento también estuvo presente en los regios nombres artísticos que eligieron; por mencionar tan solo algunos, Bessie Smith fue la "Emperatriz del blues"; Ida Cox, la "Reina sin corona del blues"; y Clara Smith, la "Reina de los gimientes".

⁹ El *minstrel show* de finales del siglo xix constituyó un género teatral bastante popular entre el público blanco: consistía en espectáculos cómicos que solían presentar imágenes ridículas y denigrantes de las personas afro-estadounidenses. En la biografía de Bessie Smith, Chris Albertson (2003) recuerda que en uno de estos espectáculos, la cantante llevaba el vestido típico de la criada negra sureña, con un pañuelo en la cabeza y un trasero bien prominente, que en realidad era una almohada (p. 94).

La estructura del blues femenino consolida la forma de los primeros blues sureños de finales del siglo XIX -de ahí que se haya usado el adjetivo ‘clásico’ para designarlo-, caracterizada por el empleo de varias estrofas de tres versos cada una: el segundo verso es una repetición del primero y el tercero una conclusión que rima con los dos anteriores. Este modelo admite variaciones, aunque priman la repetición y la pregunta-respuesta, establecida por el modelo estructural AAB y por la relación de la cantante con los músicos y el público.

En la década de éxito del blues clásico, cantantes como Bessie Smith, Gertrude “Ma” Rainey, Sippie Wallace, Alberta Hunter e Ida Cox crean un repertorio musical que forma una incipiente conciencia feminista y social, demostrando que la protesta también podía llevarse a cabo de forma oral. Estas vocalistas se erigen en iconos para otras mujeres negras por alzar su voz en contra de injusticias sociales, retratar tabúes sexuales y romper con los límites de las convenciones impuestas. Con objeto de evitar el escándalo, las compañías discográficas ejercían un minucioso control sobre el material que se grababa; y por su parte, para contrarrestar esta censura, las cantantes empleaban un lenguaje metafórico, cargado de simbolismo.

A pesar de la relevancia sociocultural del blues clásico, las historias de la música, casi todas escritas por hombres, han pasado por alto la contribución de las mujeres, siendo escasas las menciones a las vocalistas.¹⁰ Por otra parte, el estudio de la influencia del blues en la poesía también se ha limitado, durante largo tiempo, al análisis crítico de escritores varones del *Harlem Renaissance*, como Langston Hughes, Claude McKay y Sterling Brown, junto con otros posteriores, como Michael Harper o Amiri Baraka.¹¹ Si bien es cierto que desde la última década del siglo XX algunas intelectuales afroestadounidenses se vienen interesando por el blues como un medio para documentar la contribución de las mujeres a la protesta social, siguen siendo escasos los trabajos críticos que relacionen este géne-

¹⁰ Las historias del blues más citadas y reconocidas son las de Oliver (2009), Baraka (2002) y Murray (2000).

¹¹ El *Harlem Renaissance* fue el primer movimiento artístico negro en el continente americano y alcanzó su esplendor durante la segunda década del siglo XX. Para saber más sobre la contribución artística de las mujeres a este movimiento, Cfr. Wall (1995).

ro musical con la literatura escrita por mujeres.¹² Para contrarrestar esta carencia, el presente artículo considera las letras de blues femenino como un espacio discursivo que refleja la resistencia de las cantantes ante prejuicios raciales, sexuales y de clase, motivo por el que relacionamos el blues con la poesía de Gayl Jones.

Bajo esta premisa, Almeyda se erige en cantante de blues para entonar su historia de amor en tiempos de una crudeza feroz y repite con frecuencia la dificultad de amar en un entorno que priva de posibilidades de sentir cariño: “*how we could sustain our love / at a time of cruelty... How we could look at each other with tenderness... It's hard to keep tenderness / when things all around you are hard*” (Jones, 1981, p. 36). Esta misma inquietud queda patente en el tono de los blues clásicos, en los que el amor no se representaba de forma romántica e idealizada; más bien se enfatizaba la ambigüedad y la complejidad de las relaciones humanas en una sociedad sexista, racista y clasista. A diferencia de las crónicas históricas que detallaban de manera pormenorizada cada una de las batallas, en *Song for Anninho* Almeyda canta sobre los sentimientos contradictorios que la embargan y establece vínculos entre el contexto histórico colonial y el presente: “*This is a country that doesn't allow men / to be gentle. White men or black men. It doesn't allow them to be gentle. / It is not easy to remain tender. / It is a very hard thing*” (1981, p. 45).

En una entrevista con el poeta Michael Harper, Gayl Jones señala que la característica del *blues* que realmente despierta su interés es la ambigüedad que destilan las relaciones amorosas presentadas en las letras. Según la escritora, las complejas relaciones sentimentales que retrata el blues representan la propia naturaleza humana, en la que coexisten el bien y el mal: “*Blues acknowledges all kinds of feelings at once*” (Harper, 1979, p. 360). Tal aseveración nos remite al poema-blues “*Deep Song*” (Jones, 1975), una buena muestra de la inquietud existencial de la autora sobre la ambivalencia del ser humano. Los primeros versos recogen la esencia del poema, escrito mientras Gayl Jones escuchaba a Billie Holiday cantar “*Deep Song*”:

¹² Para más información sobre blues y feminismo, Cfr. Davis (1998), Carby (1998) y Harrison (2000).

*The blues calling my name.
She is singing a deep song.
She is singing a deep song.
I am human.* (Jones, p. 11)

El poema y la canción de Holiday llevan el mismo título; la voz de la cantante (she) se funde con la voz que entona el poema (I), produciendo una buscada ambigüedad. La última estrofa apunta a la naturaleza contradictoria del amante, al repetirse las palabras ‘dark’ y ‘man’, que a su vez adquieren distintos significados. Tanto la ambigüedad como las repeticiones son características propias del blues:

*He is a dark man.
Sometimes he is a good dark man.
Sometimes he is a bad dark man.
I love him* (Jones, p. 11).

En “Chance” (1979), otro poema-blues, Jones también reflexiona sobre cómo mostrar cariño y de qué forma será interpretada esa ternura:

*He reaches for her
She kisses him with fear
She is afraid to be tender,
afraid he’ll think she wants something.* (p. 112)

La unión entre blues y poesía permite establecer un ámbito de expresión que, en *Song for Anninho*, simboliza la resistencia a la agresión y posterior destrucción de Palmares, entre 1694 y 1695, bajo el mando del general portugués Domingos Jorge Velho (al que Gayl Jones se refiere como “Velho”). La forma de resistencia es el canto y, posteriormente, la escritura sobre la supervivencia; del ataque solo se cuenta que los soldados cercenaron los pechos de Almeyda después de asesinar a Anninho y a Zumbi, el gobernador de Palmares, al que decapitaron: “It’s not the actions I want to capture / but the spirit!” (Jones, 1981, p. 78). El historiador Décio Freitas (1982) relata que después de decapitar a Zumbi el 20 de noviembre de 1695, los

soldados portugueses colocaron su cabeza en un lugar público, en la capital de Palmares (Macaco), para que así todos vieran que Zumbi no era inmortal (pp. 72, 114). Jones describe brevemente aquella provocación en sus versos (1981, p. 30), para centrarse en el lado más íntimo de la historia.

Mitología y oralidad como contra-historia

El lenguaje de la canción de Almeyda tiene la intención de recuperar la historia mítica de Palmares, añadiendo el sentimiento poético de los esclavos, lo que conformaría una “*mythopoesis*”. Casey Claborough (2007) argumenta que este género literario rescata parcialmente los mitos, a través de datos históricos y de la imaginación poética del autor o autora (p. 101).¹³ Precisamente, uno de los recursos utilizados para demostrar el espíritu de resistencia de Palmares es vincular el salto de los soldados palmaristas desde la Serra da Barriga con el mito de los *flying Africans* (africanos voladores). Esta fábula encuentra su origen en un suicidio colectivo de africanos recién importados a Estados Unidos en el año 1803. Los africanos secuestrados se arrojaron a las costas de Georgia desde el navío en el que viajaban hacinados y se ahogaron en alta mar, acto considerado por muchos historiadores como un sacrificio colectivo. El lugar de esta inmersión suicida recibe el nombre de *Ebos Landing* (Snyder, 2010, p. 39). Aunque existen varias versiones del mito en las Américas, la más citada es la que hace referencia al don legendario que poseían las personas afrodescendientes para volar de vuelta a África y escapar de la esclavitud.

En cuanto al hecho verídico, según King (2004), historiadores como Ernesto Ennes y Raymond Kent se refieren al salto de los doscientos soldados palmaristas que se arrojaron por el barranco (donde se habían resguardado de la invasión de los portugueses en 1694) como una rendición suicida. Sin embargo, Nina Rodrigues, Arthur Ramos y José Francisco da Rocha Pombo lo consideran una acción heroica (King, 2004, pp. 760-763). Pese a las distintas interpreta-

¹³ Para más información sobre la (re)interpretación de los mitos desde el punto de vista femenino, Cfr. Sellers (2001).

ciones que el hecho histórico ha recibido, Gayl Jones le atribuye un significado mítico y de rebeldía, al asociar el asedio de Palmares con la leyenda de los “africanos voladores”. En el poema narrativo Almeyda sueña que confecciona las alas de Anninho, quien más tarde saltará desde el barranco, y reflexiona sobre la simbología de este sueño premonitorio: “*I kept making feathers for you. / No, they were not from birds. / They were woman-made... I made the feathers from nothing. / What could it mean, Anninho?*” (Jones, 1981, p. 26). Almeyda no logra entender el significado del sueño hasta que ocurre el hecho histórico:

*And didn't the war end like that?
Only cliffs to be jumped from, or surrender?
[...] I did not know what
it meant until after the thing had happened
in the world. And our brave Palmaristas,
jumping from the cliffs rather than surrender.
Oh, if they had become birds then!* (1981, p. 42)

La tercera parte del poema-canción celebra la inmortalidad de los palmaristas y de Zumbi: “*What became of him? Zumbi. / They killed him so that his people would not / think he was immortal. / I saw his eyes. He had the eyes of an / immortal man. / I wonder how his woman feels*” (1981, p. 114). Almeyda está convencida de que no les quedaba otra salida más que arrojarlos por la Serra da Barriga, sugiriendo así la heroicidad de los soldados: “*There was only that way, Anninho, and that moment / we had made*” (1981, p. 119).

El mito de los “africanos voladores” se convierte en símbolo de resistencia, en el contexto de la diáspora africana en Latinoamérica, el Caribe y Estados Unidos, como alternativa a los mitos hegemónicos europeos (Wilentz, 1989, p. 22). En la célebre novela de Toni Morrison *Song of Solomon* (1998b), publicada por primera vez en 1977 y traducida al español como *La canción de Salomón*, este mito representa una de las claves para conocer la historia de toda una saga familiar, a la que se suman la música y la oralidad. Como se ha mencionado con anterioridad, la transmisión oral de historias

y leyendas de origen africano conforma los vestigios de un pasado que los colonizadores quisieron sepultar. De ahí que su reivindicación constituya el centro de interés de muchas de las obras literarias y ensayísticas de las autoras afro-estadounidenses de los setenta, que equiparan la tradición oral a la literaria. Por ejemplo, Alice Walker reunió en *In Search of Our Mothers' Gardens* ([1983] 2003) ensayos que abogan por rescatar la tradición oral y musical de sus antepasados femeninos, pilares de una necesaria contra-historia.¹⁴ La propia Gayl Jones publicó *Liberating Voices: Oral Tradition in African-American Literature* (1991), una colección de ensayos que remiten a la procedencia oral y musical no solo de la literatura negra, sino también de todas las literaturas. Si, como sostiene Jones, las raíces de las literaturas se encuentran en el folclore popular, para contar la historia de manera inclusiva y plural sería necesario desenterrar los vestigios que nos descubran la música, los mitos y la tradición vernácula.¹⁵

La función de cantar como mecanismo de resistencia, principalmente para las mujeres de Palmares, se presenta desde el inicio de la canción-blues que entona Almeyda: “*I do not believe the trees / can hear me singing*” (Jones, 1981, p. 1). En la segunda parte de la canción (pp. 79-110), dedicada a recordar el romance que vivieron Almeyda y Anninho durante el ataque a Palmares, ella insiste en la trascendencia del acto de cantar: “*And the love songs, Anninho. / Sing me a love song. / At first I thought it was an / age when we must leave the love songs behind, / or get new voices to / sing them*” (p. 80). Cantar se convierte en un acto vital, y la búsqueda de una nueva voz, más libertaria y esperanzadora, se hace imprescindible para seguir amando, a pesar de la batalla: “*We must remake our voices, Anninho. / This is an age when the old voices won't do*”. A lo que Anninho responde: “*My voice is not ready*” (p. 81).

¹⁴ Walker (2003) dedica varios de sus ensayos a la antropóloga y escritora negra Zora Neale Hurston, pionera en reivindicar la importancia de la tradición vernácula, e ignorada hasta entonces por la crítica literaria.

¹⁵ Una obra imprescindible sobre la raíz vernácula de todos los trops literarios es *The Signifying Monkey* (Gates, 1989).

Una nueva canción de la diáspora en el continente americano

A lo largo del poema, Almeyda se refiere con frecuencia a su intención de componer una canción de amor, a la que otorga la misma función catártica de la risa: “*I will make all my laughter a love song, / but it can only be a heavy laughter, / a laughter that takes up the sounds of / things I am not telling you, it can only / be that kind of laughter*” (p. 82). Una de las primeras canciones grabadas por un músico afroestadounidense fue precisamente “*The Laughing Song*” (1894), compuesta por George W. Johnson, y cuyo estribillo celebraba el poder liberador de la risa: “*Then I laugh ha ha ha ha ha ha, ha ha ha ha ha / I couldn’t stop laughing ha ha ha ha ha ha, ha ha ha ha ha*” (2005).¹⁶ Esta canción anticipa la combinación tragicómica celebrada con posterioridad por el blues y que ya formaba parte del folclore y de los dichos populares de tradición africana: “*When you see me laughin’ / I’m laughin’ to keep from crying*” (*Ragtime Ephemeralist*). La cantante Chippie Hill fue una de las que popularizó este recurso en el blues, cantando “*Trouble in My Mind*” (1926):

*Trouble in my mind, I’m blue,
But won’t be always,
For the sun will shine in my back door some-day.
Trouble in my mind, that’s true,
I have almost lost my mind,
Life ain’t worth livin’—feel like I could die.*

*I’m gonna lay my head on some lonesome railroad line,
Let the two nineteen train ease my troubled mind.
Well, trouble, oh, trouble,
Trouble on my worried mind,
When you see me laughin’
I’m laughin’ to keep from cryin’.* (Levine, 1978, p. 230)

¹⁶ George W. Johnson (1850-1910) fue un cantante y compositor que nació en Virginia como esclavo. Regrabó cientos de versiones de “*The Laughing Song*”, cuyo éxito se le atribuye a su risa contagiosa. Aunque fue uno de los primeros artistas afro-estadounidenses en grabar discos, casi ninguna historia de la música menciona su relevancia.

La nueva canción que se propone componer Almeyda ha de reflejar también la frustración del momento que ella y Anninho están viviendo: “*And if I sang you a love song now, / Anninho, it would be the kind that would / hurt your ears. It would set your ears to bleeding ... It would not be romantic. / It would be full of desire without / possibility. It would not be like the old songs, Anninho*” (Jones, 1981, p. 87). La protagonista reflexiona sobre el tipo de canción que va a cantar y, al mismo tiempo, pronostica su naturaleza contradictoria, como la del blues. Si dedicara una canción de amor a Anninho, no sería romántica -como lo fueron las “*old songs*”-, sino más bien un canto agónico, cargado de frustración y deseo contenido. Estas “*canciones antiguas*” podrían hacer referencia a los cantares de gesta medievales que los juglares europeos entonaban para retratar leyendas épicas amorosas e históricas, pero que reproducían la visión de los colonizadores.

Stelamaris Coser señala que *Song for Anninho* parece incluir el “*aquí*” y “*ahora*” de la propia escritora y de los lectores y lectoras (2005, p. 638). Aunque sea una historia situada en el periodo de la esclavitud, Gayl Jones prefiere que su obra adquiriera los significados, la complejidad, las cadencias y la forma del blues moderno, y no de los espirituales de la época que retrata el poema: “*There is neither time nor place for us here / unless we create it*” (Jones, 1981, p. 53). Si bien es cierto que la influencia de los espirituales sigue vigente en el blues, aquellos se definían particularmente por su carácter religioso y aglutinaban el espíritu cristiano con las tradiciones africanas; el resultado fue un canto sincrético de las personas africanas en el continente americano (Lawrence-McIntyre, 1987, p. 381).

El blues mantiene características de origen africano tales como el modelo de pregunta-respuesta, la improvisación, la síncopa, la polifonía y el doble sentido de las letras. A diferencia de los espirituales, el blues es una de las primeras formas seculares afrodescendientes en el continente americano (las canciones de trabajo o *work songs* fueron las primeras). Otra divergencia es que en el blues se destaca, por primera vez, la figura del solista, en contraposición a las canciones grupales africanas, a los espirituales y a las canciones de trabajo. Lawrence Levine (1978) afirma que este fenómeno

muestra la aculturación de los africanos en el Nuevo Mundo, ya que el blues es la manifestación expresiva de un *ethos* propio del contacto cultural en primera persona (p. 221). Levine coincide con Amiri Baraka (2002) al señalar que el *ethos* del blues no era característico de los africanos, sino más bien de las personas africanas esclavizadas en Estados Unidos, determinado por su situación de explotación. Larry Neal (1972) lo define como: “*the musical manifestation of one’s individual, cultural experiences in Afro-America with which members of the black community can identify*” (p. 48). No es casual que el blues incida en la individualidad del intérprete, en un momento en que la política y la ideología puritanas fomentaban los logros personales, elemento definitorio de la mentalidad modernista de principios del siglo xx. El famoso orador y educador afro-estadounidense Booker T. Washington también se hizo eco del mensaje de superación personal, elemento que indica cierto grado de aculturación, en detrimento de los valores comunales de la cultura africana (Levine, 1978, pp. 222-223).

En *Song for Anninho* el *ethos* del blues incluye la persecución de los esclavos fugitivos de Palmares y el intento de expresar amor durante la esclavitud: “*I did not know what kind of love song / would I sing, / until I sang it*” (Jones, 1981, p. 98). Almeyda también personifica este *ethos* en la estrofa que sigue, cuyos versos reproducen el modelo repetitivo del blues y la técnica “*worrying the line*”,¹⁷ por cuanto la repetición de los versos no es exacta e incluye cambios en el ritmo y el orden de las palabras:

*Come close to me, Anninho,
and speak to me through a kiss.
Speak to me through a kiss
so that this feeling will leave me.
Speak close to me through a kiss,
so that this feeling will leave me
whole. I want to be left whole.* (1981, p. 67)

¹⁷ La poeta afro-estadounidense Sherley Anne Williams (1979) llama a las repeticiones irregulares que se producen en el blues “*worrying the line*”, estas incluyen variaciones en el ritmo, el tono o el orden de las palabras (p. 127).

Anninho aclara que la repetición es fundamental para que quede constancia de la barbarie histórica: “*I keep repeating myself, Almeyda. / But the repetition is necessary, / What I tell you must stay*” (énfasis de Jones, 1981, p. 62). Por ese motivo, el guerrero palmarista se había propuesto, antes de morir, escribir una crónica de los asaltos a Palmares, misión que retomará Almeyda: “*I’ll write your chronicles, Anninho*” (1981, p. 78).

La importancia de registrar las atrocidades cometidas por los esclavistas adquiere una relevancia crucial, el blues es el medio para dar voz a los recuerdos de la opresión: “*this is an age when all we have is our memories*” (énfasis de Jones, 1981, p. 88). Por tanto, *Song for Anninho* es una canción histórica que retrata el dolor transcontinental de la esclavitud: “*the blood of the whole continent / running in my veins*” (1981, p. 6). Para transmitir estos recuerdos se hace necesario recurrir a una nueva lengua que verbalice las evocaciones históricas desde un nuevo enfoque: el de las personas oprimidas. Consciente de que la imposición lingüística es una de las estrategias de expansión colonialista, otra de las inquietudes de Almeyda es el lenguaje que difundirá la historia de Palmares: “*My grandmother always talked about how we / lost our language here*”, a lo que Anninho contesta: “*We will / make words out of words. / We will use the same words, / but with a different meaning*” (énfasis de Jones, 1981, p. 58). Gayl Jones compone un blues híbrido en el que se mezclan el lenguaje propio de Almeyda con el impuesto por los colonizadores portugueses, para así representar, en su propia voz, la experiencia de esclavitud y la vida como fugitivos en Palmares. Este nuevo lenguaje transmite el *ethos* del blues y aglutina la influencia portuguesa, africana y americana. Almeyda utiliza palabras portuguesas como ‘*desapego*’ (p. 8), ‘*macumbeiro*’ (p. 56), ‘*curador*’ (p. 98), y reproduce fragmentos de los cantos africanos que oye interpretar a Zibatra, la curandera: “*She speaks in tongues / anii ennana khety inini / merikere ibihe kenikhesait / iudenet ipuiwer [...] and then sings wallada aie wallada aie*” (pp. 4, 7).¹⁸

Asimismo Almeyda insiste en la necesidad de plasmar la historia de manera veraz, para evitar la manipulación de las crónicas

¹⁸ A pesar de la diversidad étnica y racial de Palmares, la lengua que más influencia tuvo en la zona fue el Bantú, hablado en Angola, de donde provenían la mayoría de los esclavos (King, 2004, p. 756).

coloniales europeas: “*You see how they transform heroes into villains, / and noble actions into crimes, and elevated / codes into venality?*” (1981, p. 78). Justo este tema de la verdad/verdades en relación con la Historia es una de las grandes preocupaciones posmodernas. En este sentido, Jean-François Lyotard y Linda Hutcheon, entre otros, llaman la atención sobre el carácter ficticio de la Historia, contada generalmente por los vencedores imperialistas. Lyotard y Hutcheon siguen la estela de filósofos como Derrida, Foucault y Baudrillard, que ya habían cuestionado la centralidad empírica y humanística de nuestro sistema cultural. Por un lado, Lyotard (1984) advierte de la necesidad posmoderna de mostrarse escéptico ante las “grandes narrativas”, metanarrativas totalizadoras sobre la Historia. Por otro, Hutcheon (1988) propone un acercamiento controvertido a la historia, pues compara la historiografía con la literatura, afirmando que la primera es una ficción construida, en la que el papel de la interpretación de los eventos es determinante (p. 105).¹⁹


En *Song for Anninho*, serán los vencidos los que se harán eco de la historia de Palmares y, en especial, del espíritu de resistencia de los palmaristas. Para evitar el mismo error de las crónicas colonialistas y excluyentes, la canción de Almeyda incluirá también los nombres de los conquistadores: “*even our traitors have names*” (1981, p. 79). Al aunar los elementos mencionados, Almeyda crea una nueva canción con el objetivo de transmitir los deseos, anhelos y esperanzas de la guerrera, desde una perspectiva femenina: “*There is neither time or place for us here / unless we create it*” (1981, p. 53). Otro de sus objetivos consiste en escribir las crónicas de la batalla, ámbito reservado a los vencedores (varones).

Conclusiones

La acción de cantar en primera persona constituye un medio de resistencia a la colonización y la esclavitud en el continente americano y nos permite, además, oír las voces de los sujetos colonizados.

¹⁹ Hutcheon acuñó el influyente término “metaficción historiográfica” para referirse a las obras literarias que, de manera autorreflexiva (es decir, que exponen abiertamente su condición de artefactos lingüísticos), aluden a una realidad histórica específica; característica que Hutcheon relaciona con la literatura posmoderna.

Gayl Jones acomete la reconstrucción imaginaria de Palmares, incorporando los significados del blues clásico femenino y de los mitos de las personas afrodescendientes. De esta forma, crea un blues híbrido en el que se escucha la historia de Palmares, un símbolo de resistencia largamente silenciado, pues hasta los años sesenta del siglo xx no se inicia en Brasil un movimiento cultural que, a través de obras históricas y artísticas, restituye a Palmares como emblema de resistencia. Con este blues híbrido, se llevan a cabo varias reivindicaciones: la representación de la memoria de las personas esclavizadas en Brasil, la legitimación de Palmares como símbolo de resistencia y la relectura del mito de los africanos voladores como icono de valentía. El *ethos* del blues reside en el tono que adquiere el poema narrativo, que aglutina, a un tiempo, el conjunto de paradojas y frustraciones vividas por Almeyda y Anninho durante el asedio de Palmares.

La arqueología literaria llevada a cabo por Jones exhuma los restos de Palmares para (re)crear una versión moderna del Quilombo, desde el punto de vista femenino. Como otras autoras afro-estadounidenses de su generación, Jones se vale de la literatura, la música y la tradición oral para llenar los huecos dejados por la historia oficial, tema de gran interés para la crítica cultural y literaria contemporánea. Al situar su obra en Brasil, Jones nos remite a la historia de la esclavitud en ese país, característica que nos permite establecer un fructífero diálogo literario y cultural interamericano. La poética de la memoria silenciada adquiere un nuevo lenguaje híbrido, que en este artículo hemos vinculado con las tradiciones africanas y con una de las formas musicales creadas en el continente americano: el blues clásico femenino. 

Referencias

- Abrahams, R. D. (2011). *African Folktales: Traditional Stories of the Black World*. New York: Pantheon.
- Albertson, C. (2003). *Bessie. Revised and Expanded Edition*. New Haven: Yale UP.
- Ankersmit, F. (2010). Truth in Literature and History. *Narrative*, 18(1), 29-50.
- Baker Jr., H. A. (1984). *Blues, Ideology and African-American Literature*. Chicago: University of Chicago Press.
- Baraka, I. A. (2002). *Blues People: Negro Music in White America* (2nd ed.). New York: Perennial.
- Bernd, Z. (2010). *Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da Cibercultura*. Recuperado de: <http://edicionario.unilasalle.edu.br/?p=466>
- Bernd, Z. (2013). Da palavra sequestrada à formatação dos rastros: a reconstrução do universo da escravidão do ponto de vista de três escritoras das Américas. En S. Coser y E. Palmero (Eds.), *Entre traços e rasuras. Intervenções na escrita das Américas*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Carby, H. (1998). 'It Jus Be's Dat Way Sometime': The Sexual Politics of Women's Blues. En R. O'Meally (Ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press.
- Claborough, C. (2007). Toward Feminine Mythopoetic Visions: The Poetry of Gayl Jones. *African American Review*, 41(1), 99-114.
- Coser, S. (2005). Imaginando Palmares: A Obra de Gayl Jones. *Revista de estudos feministas*, 13(3), 629-644.
- Coser, S. (2011). Dores Negras, Culturas Híbridas: Conceição Evaristo e Gayl Jones. En D. Almeida y C. Evaristo (Eds.), *Literatura, história, etnicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora africana*. Frederico Westphalen: Universidade Regional Integrada.
- Costa Lima, L. (2006). *História, Ficção e Literatura*. São Paulo: Cia das Letras.
- Davis, A. (1998). *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon.
- Figueiredo, E. (2010). *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7 letras.

- Freitas, D. (1982). *Palmares: a guerra dos escravos* (4ª ed.). Rio de Janeiro: Graal.
- Freitas, D. (2004). *República de Palmares: pesquisa e comentários em documentos históricos do século XVII*. Alagoas: Universidade Federal de Alagoas.
- Gates Jr., H. L. (1989). *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (2nd ed.). New York: Oxford University Press.
- Harper, M. (1979). Gayl Jones: An Interview. En M. Harper y R. Stepto (Eds.), *Chant of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art, and Scholarship*. Chicago: University of Illinois Press.
- Harrison, D. D. (2000). *Black Pearls: Queens of the 1920s*. New York: Rutgers University Press.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Johnson, G. ([1894] 2005). The Laughing Song. In *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1891-1922* [CD]. Illinois, EE.UU: Archeophone Records.
- Jones, G. (1975). Deep Song. *The Iowa Review*, 6(2), 11.
- Jones, G. (1979). Chance. *Callaloo*, 5, 112.
- Jones, G. (1981). *Song for Anninho*. Boston: Beacon.
- Jones, G. (1983). *The Hermit-Woman*. New York: Lotus.
- Jones, G. (1984). *Xarque and Other Poems*. New York: Lotus.
- Jones, G. (1986). *Corregidora* (2nd ed.). Boston: Beacon.
- Jones, G. (1991). *Liberating Voices: Oral Tradition in African American Literature*. Boston: Harvard University Press.
- Kent, R. K. (1996). Palmares: An African State in Brasil. En R. Price (Ed.), *Maroon Societies: Rebel Slave Communities in the Americas* (2nd ed.). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- King, L. (2004). Resistance, Reappropriation, and Reconciliation: The Blues and Flying Africans in Gayl Jones's *Song for Anninho*. *Callaloo*, 27(3), 755-767.
- Lawrence-McIntyre, C. (1987). The Double Meaning of the Spirituals. *Journal of Black Studies*, 17(4), 379-401.
- Levine, L. (1978). *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. New York: Oxford University Press.
- Lytard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minnesota: University of Minnesota Press.

- Melo Santana, M. (2006). A proposta de cotas para negros/as na Universidade Federal de Alagoas: contemplando a raça e o gênero. En N. L. Gomes (Ed.), *Tempos de lutas: as ações afirmativas no contexto brasileiro*. Brasília: Secretaria de Educação.
- Morrison, T. (1987). The Site of Memory. En W. Zinsser (Ed.), *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. Boston: Houghton Press.
- Morrison, T. ([1987] 1998a). *Beloved* (2nd ed.). New York: Penguin.
- Morrison, T. ([1977] 1998b). *Song of Solomon*. London: Vintage.
- Murray, A. (2000). *Stomping the Blues* (2nd ed.). New York: Da Capo.
- Nascimento, A. (1981). *O Quilombismo*. Sao Paulo: Vozes.
- Neal, L. (1972) The Ethos of the Blues. *The Black Scholar*, 3, 42-48.
- Oliver, P. (2009). *Barrelhouse Blues: Location Recordings and the Early Traditions of the Blues*. New York: Basic Civitas.
- Rowell, C. (1982). An Interview with Gayl Jones. *Callaloo*, 16(1), 32-53.
- Sellers, S. (2001). *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. New York: Palgrave.
- Smith, C. ([1924] 1995). *Complete Recorded Works, Vol. 2* [CD]. UK: Document Records.
- Snyder, T. (2010). Suicide, Slavery, and Memory in North America. *The Journal of American History*, 97(1), 39- 62.
- Walker, A. ([1983] 2003). *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (2nd ed.). New York: Harvest Press.
- Wall, C. (1995). *Women of the Harlem Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press.
- White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University.
- Wilentz, G. (1989). If You Surrender to the Air: Folk Legends of Flight and Resistance in African American Literature. *MELUS*, 16(1), 21-32.
- Williams, Sh. A. (1979). The Blues Roots of Contemporary Afro-American Poetry. En M. Harper & R. Stepto (Eds.), *Chant of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art, and Scholarship* (pp. 123-135). Urbana: University of Illinois Press.