



II Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2010

**II CONGRESO VIRTUAL SOBRE
HISTORIA DE LAS MUJERES.
(DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DEL 2010)**



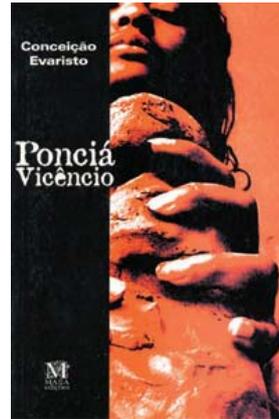
PONCIÁ VIVÊNCIO. UNA MUJER AFROBRASILEÑA.

Ana Margarita Barandela.

abarandela@gmail.com

Ponciá Vivêncio. Una mujer afrobrasileña.

Ana Margarita Barandela
abarandela@gmail.com



Resumen: Conceição Evaristo, en su obra *Ponciá Vicêncio*, traza el recorrido de la protagonista Ponciá, desde su infancia, en la zona rural, hasta la edad adulta en la gran ciudad, las pérdidas por las que pasa en la vida y la herencia cultural dejada por su abuelo. Utilizando como referencia los trabajos de Bolívar (2005) y Prandi (1997,2005) y auxiliada también por Eliade (2000) y Mielietinski (1973), observo en esa obra la presencia de los mitos pertenecientes a los dioses del panteón yoruba, así como los valores culturales relacionados con la religión de los descendientes de los africanos en Brasil. También, observo la etimología del nombre Ponciá Vicêncio y presento otra interpretación para su significado.

Palabras claves: mitos; herencia cultural; religión yoruba

La obra *Ponciá Vicêncio* de la escritora minera Conceição Evaristo, narra la vida de una mujer negra, desde su infancia, en el medio rural hasta la edad adulta en una ciudad cualquiera, hacia donde la protagonista se traslada buscando mejores condiciones de vida.

En esa trayectoria compleja y llena de pérdidas, el personaje Ponciá combina su pasado y su presente por medio de los recuerdos. Duarte (2006b) define a *Ponciá Vicêncio* como un *Bildungsroman* femenino y negro, por la relectura que hace Evaristo del proceso de crecimiento lineal de las novelas clásicas de formación. Ponciá, en su recorrido, no busca una filosofía de vida ni una vocación, no deberá realizar, como los personajes masculinos, un gran número de conquistas y procesos de independencia o una trayectoria en dirección hacia un grado determinado de perfección. Ponciá busca una identidad, una realización y afirmación de su YO en sus propios términos. Esa búsqueda por

la realización e integración de la mujer es, según Pinto (1990), una diferencia básica entre el *Bildungsroman* tradicional – masculino – y el femenino.

Ponciá Vicêncio presenta características temáticas que la definen como un *Bildungsroman*, que serían:

[...] infancia del personaje, conflicto de generaciones, provincianismo o limitación del medio de origen, o mundo exterior [...] auto educación, alienación, problemas amorosos, búsqueda de una vocación y de una filosofía de trabajo que pueden llevar al personaje a abandonar su ambiente de origen e intentar una vida independiente (PINTO, 1990, p. 14).

En la novela afrobrasileña, el sujeto étnico se identifica con las marcas culturales de la afroancestralidad, y aparece un encuentro intercultural en el momento en el que mediante la creación artística del escritor, se pone en contacto lo africano con lo europeo. En *Ponciá Vicêncio* esas marcas aparecen con la representación de la crueldad de la exclusión del sujeto afrobrasileño en las relaciones sociales, especialmente en las relaciones con el poder. Ponciá es un sujeto étnico, que tiene las marcas de la exclusión por la condición de mujer y de negra en un país donde los prejuicios raciales todavía están presentes.

En esta obra aparece la raíz africana como una herencia imperecedera, la cual será conocida en la medida en que avanza la narrativa, compleja e intermitente, en la que como apunta Duarte (2006a, p. 231): “se mezcla de forma tensa pasado y presente, recuerdos y devaneos”. De esta raíz africana es que me propongo tratar en este trabajo.

Ya desde el segundo capítulo, el padre de Ponciá dice que el abuelo Vicêncio dejaba una herencia para la niña (EVARISTO, 2006, p. 15)¹ y durante la obra el narrador volverá innumerables veces a repetir que existe una herencia que ella recibirá en su debido momento.

Ponciá se parece físicamente mucho a su abuelo. Además del color de la piel y la fisonomía, camina curvada con uno de sus brazos escondido tras la espalda,

¹ Para facilitar la lectura de este trabajo he traducido todas las citas del portugués para el español, tanto las de la novela *Ponciá Vicêncio* como la de otros autores consultados.

al igual que él lo hacía, por haber perdido un brazo en una auto mutilación realizada en un momento de desespero del esclavo. El legado del abuelo para la nieta es también cultural. Es el conjunto de los patrones de comportamiento, de las creencias y de otros valores morales y sociales, característicos de una sociedad, en este caso, la africana.

La cultura, las costumbres y la religión del hombre africano vinieron junto con los esclavos. “En los flancos sonoros de los navíos negreros vinieron no sólo los hijos de la noche, sino también sus dioses, los *orishas* de los bosques, de los ríos y del cielo africano (BASTIDE 2001, p. 327). El hombre negro trajo consigo, en su viaje de África para América determinados principios y valores religiosos capaces de producir y estructurar su identidad y sus relaciones sociales. Como expone Luz (2003), esos principios rigieron su vida aún en condiciones históricas desfavorables, como lo fue la lucha contra la esclavitud.

En la obra *Ponciá Vicêncio* esa cultura africana está simbolizada fundamentalmente por dos personajes: el abuelo, Vô Vicêncio y la vieja Nêngua Kainda que representan los viejos guardianes de la memoria colectiva. Esos personajes no poseen, en la obra, nombres cristianos, el abuelo es simplemente Vô², y nunca sabremos su nombre. A su vez, Kainda es un nombre africano mientras que Nêngua significa sacerdotisa, que es la verdadera función de esa mujer, encargada de adivinar el destino de los personajes de la familia de Ponciá.

Para valorizar la cultura oral africana y sus mediadores³, Evaristo representa esos personajes con un físico frágil, menudo, delicado, que contrasta con la fuerza y el liderazgo espiritual que ejercen en el interior de un colectivo. En los mediadores de la memoria oral “existe claramente una contradicción entre la fragilidad física y la fuerza interior” (ROMARIZ, 1999, p. 188).

El narrador dice sobre Vô Vicêncio: “era muy viejo. Andaba encorvadito, con el rostro casi en el piso. Era menudito como una ramita” (EVARISTO, 2006, p. 15). También describe a Nêngua Kainda como una mujer muy vieja que

² Vô en Brasil es el diminutivo de avô, que significa abuelo

³ Según Romariz, los mediadores son "los hombres viejos, guardianes de la historia colectiva" (1999, p.186).

parecía congrega la vejez de todos los viejos del mundo (EVARISTO, 2006, p. 114), pero con una mirada viva, que lo veía todo (EVARISTO, 2006, p. 60).

La mujer siempre vieja, tan vieja como el tiempo, parecía un espejismo. Sólo sus ojos denunciaban la fuerza no pronunciada de su existir. El sonido de su boca era casi inaudible, mientras que su mirada penetrante traspasaba todo y cualquier cuerpo que se presentara delante de ella (EVARISTO, 2006, p. 93).

Vô antiguo esclavo, llevaba el apellido Vicêncio “reminiscencias del poderío de su Señor, de un tal coronel Vicêncio”, dueño de aquellas tierras. Ponciá nunca se identificaría con aquel apellido que recordaba la esclavitud de los negros en Brasil, “continuaba encontrando el nombre vacío, distante”. Al escribirlo era “como si estuviera lanzando sobre sí misma una lámina afilada que le torturaba el cuerpo” (EVARISTO, 2006, p. 29). Muchas veces ella misma se llamaba y no se reconocía, y entonces “ella vacía se sentía sin nombre. Se sentía nadie. Tenía, entonces, ganas de llorar y reír” (EVARISTO, 2006, p. 19). Pero tampoco se reconocía con otros nombres aparentemente de origen africano como Panda, Malenga o Quietí. Su identidad, aunque posea raíces africanas, es una identidad afrobrasileña en la que coexisten tanto la herencia africana como la europea.

Si buscamos la etimología del nombre Vicêncio, encontramos que deriva del latín *Vincentiu*, que a su vez procede del participio *vincens*, que significa aquel que vence (MACHADO, 2003), mientras que Ponciá, femenino de Poncio, de origen latino, deriva de *Pontius* que significa quinto y también que viene del mar.

Aunque Duarte (2006b) y Barbosa (2006) resaltan entre las pérdidas del personaje Ponciá, la de su propio nombre, Vicêncio, y ella misma no lo reconozca, “ya que para ella era un nombre que no tenía dueño” (EVARISTO, 2006, p. 29), sugiero una nueva interpretación en la que Ponciá sería la quinta descendiente de una generación que viene del mar (antiguos esclavos que cruzaron el Océano Atlántico) y que siempre vence porque guarda su herencia cultural e histórica, como es reforzado por el propio narrador en las últimas palabras del libro, “Ponciá Vicêncio, eslabón y herencia de una memoria

reencontrada por los suyos, no se perdería jamás, se guardaría en las aguas del río” (EVARISTO, 2006, p.128).

Las raíces africanas están representadas también en esta obra por la recurrencia al barro, que es algo que recuerda el mito de la creación *yoruba*. El mito es una narrativa fabulosa transmitida por la tradición, de contenido religioso, que trata de explicar los principales sucesos naturales, históricos o filosóficos bajo la forma imaginativa, donde la fantasía sugiere y simboliza la verdad que se pretende transmitir.

[...] El mito cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que tuvo lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos [...] el mito canta gracias a los hechos de los seres sobrenaturales, una realidad que pasó a existir, sea una realidad total, el Cosmos, sea apenas un fragmento, una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, es siempre, por tanto una narración de una creación; se describe como una cosa fue producida, como comenzó a existir (ELIADE, 2000, p 12-13).

Al valorizar el mito de la creación *yoruba*, en detrimento de la idea de la concepción de base judeo-cristiana occidental, más oficial y hegemónica, Evaristo propone, en el marco literario, una nueva interpretación, una reescritura mítica que reivindica la posición de la mujer negra en la sociedad brasileña.

En la mitología *yoruba* el dios supremo *Olorun*, llamado también *Oloddumare*, creó el mundo, las aguas y las tierras, las plantas y los animales, y ordenó que *Obatalá* creara al hombre. *Obatalá* trató de crear al hombre del hierro y de la madera, pero eran muy rígidos. Trató de piedra, pero era muy frío. Experimentó con el agua, pero el hombre no tomaba forma definida. Ensayó con el fuego, pero la criatura se consumió. Quiso hacer el hombre de aire, siempre sin éxito. Triste *Obatalá* se sentó a la orilla del río. *Naná*, al saber del fracaso, se zambulló y le trajo barro. *Obatalá*, entonces, crea al hombre y nota que es flexible, capaz de mover los brazos, las piernas, y, entonces le sopla la vida.

Al igual que sucede con *Obatalá* en relación al hombre, Ponciá y su madre crean potes, tazas, cucharas, adornos de barro. Esa revisión del mito, en la que

la deidad masculina no es más el creador, en la cual ese papel recae sobre las figuras femeninas, permite que se rompa la unidad de las concepciones tradicionales y se promuevan nuevas formas de entendimiento del mundo, en el cual las mujeres se hacen visibles. Así, Ponciá se muestra para los otros, y en particular se hace visible para su hermano Luandi, el cual en medio de una exposición en la gran ciudad, consigue reconocer las creaciones de barro de la hermana, por lo singular de las mismas:

Luandi miraba los trabajos de la madre y de la hermana como si los viera por primera vez, aunque se reconociera en cada uno de ellos. Observaba los mínimos detalles de todo. Había los objetos de uso: ollas, potes, botijas, jarros y los adornos, en tamaño menor, pequeñísimos. Personas, animales, utensilios de la casa, todo cosas de mentirita, objetos de adornar, de jugar. Creaciones hechas como si las dos quisieran miniaturizar la vida, para que ella cupiera y se eternizara sobre la mirada de todos, en cualquier lugar (EVARISTO, 2006, p. 104-105).

En ese proceso de creación no es sólo el hombre lo concebido. En el universo de Ponciá todo es creado por igual, los hombres, los animales, los objetos inanimados. Es un mundo complejo y enteramente nuevo que posibilita la sobrevivencia de la identidad histórica y cultural, y de las raíces africanas de la familia Vicêncio, fuera de la comunidad a la cual pertenecen.

Según Mielietinski (1973), la narrativa latinoamericana del siglo XX rescata lo sagrado, y en él, el mito como función artística o como elemento del mundo. En *Ponciá Vicêncio*, aunque sea una obra del siglo XXI, el barro recordando el mito de la creación de los hombres es un elemento recurrente que está presente en el transcurso de la narrativa. La presencia del barro es fundamental desde la infancia de Ponciá y aparece en los recuerdos de la casa materna: “Cerró los ojos y recordó la casita de piso de barro batido de su infancia [...] Todo allí era de barro. Ollas, tazas, adornos y hasta un cucharón con la que la madre servía los frijoles” (EVARISTO, 2006, p. 25).

En las imágenes fantásticas de la mitología están ampliamente reflejados los trazos reales del mundo circundante. En esta representación de la realidad por el mito, existe hasta una especial integridad, porque todas las realidades sociales y naturales que tengan el mínimo

de importancia deben estar radicadas en el mito (MIELIETINSKI, 1973, p. 198).

También se hace referencia, en el proceso de la creación, al horno del tejar, a la diferencia entre la maleabilidad del barro *in natura* y su fuerza después de cocido. Aquello que podía ser moldado y trabajado saldría fortalecido al final de la invención y sería entonces resistente, sólido y fuerte y podría ser preservado, de la misma forma que la identidad cultural de Ponciá: “La madre hacía ollas, potes y animalitos de barro. La niña buscaba la arcilla en las márgenes del río. Después de seco la madre ponía los trabajos para cocer en un horno también de arcilla. Las cosas salían duras, fuertes, difíciles de romper” (EVARISTO, 2006, p. 21). Ponciá, al igual que el barro cocido, también se fortalece con las adversidades: la muerte del abuelo, del padre, el viaje para la gran ciudad – espacio donde ella no encuentra un lugar que la represente –, la muerte de sus dos hijos, sus ausencias mentales, todo eso permite que ella se moldee y se endurezca como cerámica que contiene la verdadera sustancia identitaria.

Pero la pieza principal de toda la creación de Ponciá será la escultura del abuelo. Una escultura que representa el valor simbólico de la cultura de raíces africanas. En la memoria de Ponciá puede ser reproducida la fuerza de la herencia dejada por el abuelo y que está presente en la lucha diaria para escapar de la marginalidad. La memoria es “un elemento esencial de lo que se acostumbra llamar de identidad, individual y colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de la sociedad de hoy, en la fiebre y en la angustia (LE GOFF, 1996, p. 147). Y, en la memoria individual del personaje está contenida la memoria de los esclavos africanos y sus descendientes, la cultura de los afrodescendientes brasileños.

Cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista muda de acuerdo al lugar que allí ocupo, y que este lugar también muda según las relaciones que mantengo con otros medios [...] Aun cuando tratamos de explicar esa diversidad volvemos siempre a una combinación de influencias que son, todas, de naturaleza social. De esas combinaciones, algunas son extremadamente complejas. Es por eso que no depende de nosotros hacerlas

reaparecer. Es necesario confiar en el acaso [...] La sucesión de recuerdos [...] se explica siempre por los cambios que se producen en nuestras relaciones con los diferentes medios colectivos (HALBWACHS, 1990, p. 77).

En la memoria individual de Ponciá la imagen del abuelo, el cual no podría recordar, porque murió cuando ella era todavía un bebé, representa esa memoria colectiva de raíces africanas. El hombre hecho de barro, a imagen y semejanza del abuelo “era una obra de Ponciá Vicêncio para ella misma. Nada que pudiera ser dado o vendido” (EVARISTO, 2006, p. 22). Y esa representación en el barro es el eslabón que une la infancia y la fase adulta de Ponciá, el ambiente rural y el urbano, la risa y el llanto, la felicidad y la tristeza, el presente y los recuerdos.

Aquí, los recuerdos de Ponciá rescatan el mito de la creación *yoruba* y lo vuelven eterno. La representación del barro y de la cerámica permiten reatar el hilo de la existencia. Para Duarte (2006a) el barro pasa de ser un paliativo para la pobreza durante la infancia de Ponciá y se convierte en materia prima para confirmar su desarrollo como mujer, pero el barro en *Ponciá* es más que un capítulo en la historia cultural de la herencia de los afrodescendientes, es un acto de sobrevivencia de la protagonista que permite identificar en la revisión del mito de la creación *yoruba*, una escritura de autoría femenina (RICH, 1979).

No solo porque los mitos proponen una explicación del mundo y de la propia manera de estar en el mundo, pero sobre todo porque, al recordar, al reactualizarlos, ellos son capaces de repetir lo que los Dioses, los Héroes, o los Antepasados hicieron *ab origine*. Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otras palabras, se aprende no sólo como las cosas surgieron, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas resurgir cuando ellas desaparecen (ELIADE, 2000, p. 19).

Otro aspecto relacionado con ese mito de la creación *yoruba* es la religión de los afrodescendientes.

La religión, de modo general, refuerza y mantiene los valores culturales, siendo muchos de ellos relacionados a la ética y a la moral, por lo menos implícitamente. Sustenta y sugiere normas particulares de comportamiento culturalmente aprobadas,

ejerciendo, hasta cierto punto, poder coercitivo. Ayuda a mantener los conocimientos al transmitir, a través de ritos y ceremonias dramatizadas, los procedimientos, o normas de conducta importantes en determinada cultura (MARCONI; PRESOTTO, 2001, p. 171).

Aparentemente, la religión referenciada en *Ponciá Vicêncio* es la judeo-cristiana, pues siendo niña, Ponciá aprende a leer durante una visita a la región de misionarios que, además de cumplir sus oficios eclesiásticos, construyeron una escuela y comenzaron a alfabetizar a los niños. También, el primer lugar que visita Ponciá cuando llega a la ciudad es una catedral, que la impresiona por el lujo y el esplendor, pero aunque “la fe era el único bien que ella había traído para enfrentar un viaje que duró tres días y tres noches” (EVARISTO, 2006, p. 36), ella mal consigue terminar una oración, pues no se identifica con aquellos dioses diferentes de su realidad, de su historia.

En contraposición a la religión judeo-cristiana, elementos relacionados a la religión de raíces africanas son encontrados en la narrativa. En esas religiones el énfasis está en la iniciación, que es casi interminable, gradual y secreta (PRANDI, 1997). Esta religión se presenta con nombres diferentes en el territorio de Brasil: *candomblé* en Bahía, *xangô* en Pernambuco y Alagoas, *tambor de mina* en Maranhão y Pará, *batuque* en Rio Grande do Sul y *macumba* en Rio de Janeiro (PRANDI, 1997).

El *candomblé* es una religión iniciática, que se organiza a partir de un concepto de jerarquía. La ascensión jerárquica se produce por la relación tiempo-conocimiento. La persona que conoce no sabe ni para sí ni por sí, sabe por las necesidades y para un fin. “El saber es al mismo tiempo el secreto, la necesidad y la capacidad de materializar el conocimiento, transformando mitos en ritos, prácticas y objetos. Mientras más conocimiento, más ritos, prácticas y objetos” (LEMOS, 2005).

El viaje de Ponciá, Luandi y María a la ciudad representaría, de esta forma, una iniciación, un período de prueba, de autoconfirmación y de rescate del conocimiento identitario. En el *candomblé* los hijos de santo necesitan de un espacio de tiempo para alcanzar el conocimiento del fundamento de la religión y de los *orishas*, y también como purificación, antes de hacer el santo.

El tiempo en la ciudad simboliza ese período de privaciones, mientras que los recuerdos de la infancia de Ponciá serían la adquisición del conocimiento de sí propia y de la identidad a la cual ella pertenece. Ese viaje y ese tiempo lejos de los suyos, significaría la relación tiempo-conocimiento necesaria en el período iniciático e indispensable para poder recibir, al final de la narrativa, la herencia africana, el saber cultural y su verdadera identidad.

En otro orden de cosas, es necesario decir que el mito en algunas narrativas contemporáneas no aparece de forma lineal ni intervienen personajes divinos dentro del texto literario como en las obras que recrean esta temática escritas en la primera mitad del siglo XX. Como propone Vadillo (2002) la estrategia constructiva de estas narraciones produce un texto dentro de otro, un texto, bitemático, en la cual el componente mitológico quedará vedado, invisible para aquellos lectores que no conozcan los códigos de las religiones de raíces africanas.

En *Ponciá Vicêncio*, aunque no exista una alusión explícita al texto mítico, los dioses del panteón *yoruba* están presentes cuando se realiza una segunda lectura de la narrativa, como pasaré a describir en las próximas líneas.

El primero es *Ochumare*⁴, el *orisha* del arcoiris. Es considerado una gran serpiente que al aparecer en el cielo representa una bendición para la humanidad. Es andrógono y simboliza tanto la movilidad como la permanencia (BOLIVAR, 2005), y el mito dice que durante seis meses es un monstruo y durante los otros seis meses una linda mujer (PRANDI, 2005, p. 227). Por eso, la leyenda cuenta que aquel que pase por debajo del arcoiris también cambiará de sexo, como piensa Ponciá en este fragmento:

Cuando Ponciá Vicêncio vio el arcoiris en el cielo, sintió un escalofrío. Recordó el miedo que tuviera durante toda su infancia. Decían que la niña que pasara por debajo del arcoiris se convertía en niño. Ella iba a buscar el barro a la orilla del río y allá estaba la cobra celeste bebiendo agua. ¿Cómo pasar para el otro lado? A veces, se quedaba horas y horas a la orilla del río esperando ver desaparecer a la colorida cobra del aire. ¡De eso nada! ¡El arcoiris era terco! Daba una desesperación enorme. Sabía que su madre estaba esperando por ella. Entonces juntaba las faldas entre las piernas tapando el sexo y,

⁴ Existen diferentes grafías para los dioses del panteón *yoruba*. Aquí seguiré la utilizada por Natalia Bolívar (2005).

en un brinco, con el corazón saltando en el pecho, pasaba por debajo del angoró. Después se palpaba toda. Allá estaban los pequeños senos, que comenzaban a crecer. Estaba el pubis, bien plano, sin nada sobresaliente a no ser los pelos. Ponciá sentía un alivio inmenso. Continuaba una niña. Pasara rápido, de un solo salto. Consiguiera engañar al arcoiris y no se convirtiera en niño (EVARISTO, 2006, p. 13).

Ochumare es representado también por un *ouroboros*, la serpiente que muerde la propia cola. Este símbolo contiene las ideas de movimiento, continuidad y, en consecuencia, de perpetuo regreso. Condenada la serpiente a jamás escapar de su ciclo, se eleva a cada vuelta a un nivel superior, a un círculo indefinido de renacimiento. Así, también Ponciá regresará con una nueva herencia para el lugar de donde había partido, “volvía para el río, para las aguas madre” (EVARISTO, 2006, p. 124).

Otro *orisha* que podemos encontrar en *Ponciá Vicêncio* será *Yewá*. Este *orisha* vive dentro de los cementerios entre las tumbas y los muertos, sus servidores son mujeres estériles (BOLIVAR, p. 249). Según Prandi (2005, p. 236) es la esposa o la hermana de *Ochumare*, y fue expulsada de casa por tener un hijo que perdió en la floresta. Manuel Cofiño la describe poéticamente con las siguientes palabras:

Es la pastora con su capa de viento, al lado de la muerte. Solemne. Perfecta de modestia sin sombra. Tiene una boca triste, y unas sienes tristes, y unos dedos más tristes todavía. Diosa de angustia. *Yewá*, santa fatal de soledades. Enferma, de silencio vive en el cementerio, esa gran república de huesos, donde la tierra es honda y no hay raíces. El aire la traspasa, y ella quiere cantar, pero no puede. Rechaza los tambores y los sexos. Entiende lo que dice el viento. Palpita entre las tumbas y los pinos. Pastorea recuerdos entre hierbas y cruces (COFIÑO, 1979, p. 94)

Yewá nos recuerda a Ponciá en el período en que vivió en la ciudad, sola, angustiada, sin hijos porque mueren o nacen muertos, siempre ausente, inmersa en los recuerdos, débil para vivir, pero sin coraje para morir. Asociamos a Ponciá, en su paso por la ciudad, con el concepto de no-lugar (AUGÉ, 1994) en el que ella ocupa un espacio opuesto al espacio investido de

sentido, un espacio que no puede definirse ni como identitario, relacional e histórico. Es un espacio con carácter transitorio y que sirve para generar soledad.

Y ahora, allí tendida, pasmada, con los ojos mirando la nada, se preguntaba si valiera la pena haber dejado su tierra. ¿Qué sucediera con aquellos sueños de una vida mejor? ¡No eran solamente sueños, era certidumbre! Convicciones que habían sido extraídas en el momento en que perdiera contacto con los suyos. Y ahora que era una muerta-viva, vivía (EVARISTO, 2006, p. 34).

Por eso Ponciá necesita volver a su tierra, a la zona rural donde nació y construir un lugar en el cual pueda encontrar su identidad: “Ponciá volvería al lugar de las aguas y allí encontraría la sustancia, el humus para su vivir” (EVARISTO, 2005, p. 125).

Babalú Ayé también está presente en las heridas y las manos de Ponciá. Este es el *orisha* de la lepra, la viruela, las enfermedades venéreas y de la piel. Se viste con paja y esconde el secreto de la vida y la muerte (BOLIVAR, 2005, p. 257). Puede traer las enfermedades, pero también se las lleva. Relacionado con la muerte, sus facultades de destrucción son de difícil control; es el dueño de la tierra, es antropófago, come la carne y destruye los huesos.

Cuando Ponciá vuelve por segunda vez a la ciudad, sola, sin sus seres queridos, la ciudad ya no tiene sentido para ella, pues está muy sola, creyendo que perdió la relación con los vivos y con los muertos; cuando deja de crear cosas con arcilla, sus manos se enferman y además de las laceraciones aparece en ellas el olor del barro:

La primera mañana en que Ponciá amaneció nuevamente en su empleo después del regreso de su tierra natal, se levantó con una picazón insistente entre los dedos de la mano. Se rascó mucho hasta sangrar [...] continuamente interrumpía el trabajo y metía las manos debajo del agua para ver si se aliviaba [...] se olió la mano y sintió el olor del barro (EVARISTO, 2006, p. 74).

Ese mismo olor de barro que siente en las heridas de la piel emana de la escultura de su abuelo y descubre así, que extraña el barro y modelar con él.

Esa facilidad de crear objetos con el barro parece ser para Ponciá, como una misión. Sus obras serán reconocidas por su madre, que “tenía la impresión de que la hija no trabajaba sola, algún don misterioso guiaba las manos de la niña” (EVARISTO, 2006, p. 84).

Otro elemento relacionado con las religiones de raíces africanas es lo que se refiere a la idea de la conexión existente entre los hombres vivos, los muertos y los que están por nacer. Para las culturas *yorubas* y *fon*, conocidas en Brasil como *jeje-nagó*, la vida no termina con la muerte, existiendo un proceso divino de existencia única. *Oloddumare*, el creador, ofrece a los hombres un conjunto de fuerzas sagradas que permiten la vida.

Esos aspectos no mueren en las ceremonias de *axexé* (ceremonias fúnebres), pues vuelven a sus orígenes, al *orum*. Esas fuerzas que animaron a los antepasados regresan para animar a los descendientes y discípulos. La ancestralidad confirma la inmortalidad, pues la vida continúa en el *orum*. Por eso, la presencia de los que ya partieron permanece haciendo parte de la vida. Esa presencia puede estar en la estatua de Vô Vicêncio, en las jarras intocadas de los miembros de la familia, o en el espacio del padre Vicêncio, como veremos a continuación:

La madre “siempre conservó las cosas del hombre en el mismo lugar. Y los días que el hijo regresaba del trabajo, ella esperaba por él bajo el dintel de la puerta y después que lo bendecía, caminaba cinco pasos hacia delante y con un gesto largo y firme abrazaba el vacío. La mujer no creía que su hombre se hubiera marchado de vez” (EVARISTO, 2006, p. 32).

En el *candomblé* no existe tampoco la noción de pecado, tal como se entiende en la religión de bases judeo-cristiana occidental. Cada persona es como su *orisha*, tiene virtudes y defectos, y para conseguir el equilibrio es preciso efectuar los sacrificios y las ofrendas. El *candomblé* no inculca el miedo, la penitencia, lo correcto contra lo incorrecto, ni el bien contra el mal. En el *candomblé* se adora a la naturaleza en estado puro, las fuerzas en su estado puro. No hay pecadores.

Por eso Luandi ama a Bilisa, aunque ella sea una mujer de la vida. Bilisa es una mujer que se prostituye por las condiciones sociales de desigualdad y prejuicio. Trabajando como doméstica, sufrió abuso sexual y fue robada por el hijo de sus patrones. Pero también puede ser hija de *Ochun*, *orisha* símbolo de la sexualidad femenina y, como la diosa, no entender la relación con varios hombres como un pecado, y sí como un placer natural. *Ochun*, como diosa símbolo de la vanidad y de la gracia femenina, tiene el poder de resolver y provocar riñas entre los *orishas* y los hombres por el deseo de poseerla.

Cofiño describe poéticamente a *Ochun*:

Antes se hartará el fuego de la madera y el mar del agua que Oshún de los hombres. El placer vive en sus pechos. Tiene nombre de río. Diosa y Santa de Corona es, ante todo, hembra, más terrenal que divina. [...] Siente el jadeo de los dioses que la siguen. Los labios de los santos quieren besarle los muslos, los dientes de los reyes quieren morderle las caderas. [...] Todo lo puede. No es de nadie y es de todos. [...] bailando con los cinco pañuelos que le cuelgan de la cintura, sus íntimos cendales, moviendo sus cinco manillas de oro. Y se acuesta con ellos, húmeda, entre naranjas, adornada con plumas de pavo real, embarrada en miel y olorosa a canela (COFIÑO, 1979, p. 65).

De la misma forma que la diosa que disfruta del deseo carnal con naturalidad, sin ningún tipo de pudor, Bilisa también, sin prejuicios, se entrega a las relaciones sexuales buscando la felicidad, el gozo. Este personaje no está influenciada ni por la falsa moral burguesa ni por la noción de pecado, ella se deja llevar libremente por el propio deseo estableciendo una relación de equivalencia con su *orisha*, sobre la base de comportamientos similares entre una y la otra. *Ochun* y sus hijas son consideradas como un resumen del ideal femenino: sensual, ingenua, dócil e infantil, deseosa de curar, de ayudar y cuidar a los débiles. Por eso, cariño y gratitud son los sentimientos que *Ochun* despierta.

La prostitución, considerada una degradación moral por la sociedad patriarcal, es al mismo tiempo materializada en el dominio de los hombres sobre las mujeres, y los cuerpos femeninos considerados objetos que atienden a las necesidades sexuales de los hombres. Tal práctica es contestada por el

personaje de Bilisa con la representación de su cuerpo sexuado “sin pecado”, su comportamiento fuera de los patrones sociales normativos, y su rebeldía contra los límites impuestos por el sistema cultural, social y económico sobre lo que puede, o no, ser hecho con el cuerpo. En ese momento Bilisa presenta un “cuerpo erotizado” (XAVIER, 2006, p. 228) y usa ese placer como forma de emancipación.

Moza Bilisa se sabía ardiente, se acostará, en el campo, varias veces con sus compañeros de trabajo y algunos deseaban más y más acostarse con ella. Un día, un hombre celoso llamó Bilisa de puta. Ella no le hizo caso. ¿Putas es gustar de placer? Yo soy. ¿Putas es esconderse entre las hierbas con quien yo quiero? Yo soy. ¿Putas es no abrir las piernas para quien yo no quiero? Yo soy (EVARISTO, 2006, p. 98-99).

Bilisa, llena de vida, de placer y de optimismo contrasta con el personaje de Ponciá que vegeta en la gran ciudad, no tiene placer en el sexo y siente la muerte de sus siete hijos. Pero ambas representan, en la narrativa femenina de Evaristo, la lucha contra los prejuicios de raza y género, la marginalidad y la crueldad del cotidiano de los excluidos.

Con este trabajo hemos querido señalar que en la obra *Ponciá Vicêncio*, aparece la cultura de los afrodescendientes plenamente representada.

En primer lugar, llamamos la atención para la existencia de la cultura oral de raíces africana simbolizada por los guardianes de la memoria colectiva. Estos personajes sin nombres o con nombres no cristianos, poseen un físico frágil que contrasta con la fuerza cultural y el liderazgo social que tienen en la comunidad. En segundo lugar, añadimos elementos para la reinterpretación del nombre de Ponciá Vicêncio que aunque parecía ser un elemento negativo, heredado del antiguo dueño de esclavos, ahora, con esta relectura, podemos entenderlo como una persona victoriosa, porque consigue guardar su herencia cultural y resignificarla en una nueva cultura, la cultura afrobrasileña.

En tercer lugar pudimos observar la fusión que existe entre el texto mitológico y el texto literario, por medio de la cual un conjunto de dioses de la mitología yoruba que no aparecen de forma explícita, comparten la acción narrativa con

los personajes. Esta intertextualización se produce a partir de la semejanza y la continuidad entre los personajes y los componentes legendarios, los cuales se organizan unos dentro de otros en un nuevo texto narrativo que tiene como tema los elementos culturales. Entre ellos, tiene gran importancia y se destaca, la recurrencia al mito de la creación yoruba, además de las referencias al panteón de los dioses africanos, como también las diferencias que presenta la religión de raíces africanas con la judeo-cristiana occidental en lo que se relaciona, principalmente, con la noción de pecado y con la convivencia de los vivos y los muertos.

Por último agregamos que lo que parece ser un itinerario de pérdidas materiales, familiares y culturales, se explica como una etapa de autoconocimiento, como un período de iniciación, a través del cual el personaje de Ponciá se prepara para recibir su herencia cultural.

Concuerdo en que Ponciá, en su estado de marginalidad, injusticia y desigualdades sociales, representa a gran parte de las mujeres negras de Brasil que, en la lucha por la sobrevivencia, rescatan y reinventan la propia identidad, pero, en mi opinión, Conceição Evaristo, en esta novela, además de tratar de clase y de raza, crea en su obra, un espacio en el que se habla principalmente de raíces culturales oriundas de África y traídas para Brasil junto con el triste episodio que fue la esclavitud.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

BARBOSA, Maria José S. Prefácio In: EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Edição Especial. Belo Horizonte: Maza, 2006.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo. Companhia das letras, 2001.

BOLÍVAR, Natalia. *Los Orishas en Cuba*. Ciudad de Panamá: Mercie Ediciones, 2005.

COFIÑO, Manuel. *Cuando la sangre se parece al fuego*. 3 ed., La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

DUARTE, Eduardo de Assis. Memória e ficção na narrativa feminina afro-brasileira. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (Orgs.). *Entre o estético e o político: A mulher nas literaturas clássicas e vernáculas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006a, p. 227-232.

_____. O *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, 2006b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000100017&lng=en&nrm=iso>. Consultado em: 24 de enero de 2008.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*, Lisboa: Edições70, 2000.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Edição Especial. Belo Horizonte: Maza, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, São Paulo: Editora Unicamp, 1996.

LEMOS, Guilherme Augusto Rezende. Fios de Tempo. *Hispanista*, n. 22, julio-agosto-septiembre, 2005. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo187esp.htm>> Consultado em: 13 octubre de 2005.

LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: Dinâmica da civilização Africano- Brasileira*. Salvador: EDUFBA, 2003.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*. 3 ed., Lisboa: Livros Horizontes. 2003.

MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zélia Maria Neves, *Antropologia: uma introdução*. 5.ed., São Paulo: Atlas, 2001.

MIELIETINSKI, Eleazar M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1973.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Herdeiras do Axé*. São Paulo: Hucitec, 1997.

RICH, Adriene. When we dead awaken: writing as re-vision In: _____. *On lies, secrets, and silnce*. Seleted Prose. 1966-1978. New York – London: W.W. Norton Company. 1979, p. 33-49.

ROMARIZ, Vera. *Palavra de deuses, memória de homens*: diálogo de Cultura na ficção de Adonias Filho. Maceió: EDUFAL, 1999.

VADILLO, Alicia E. *Santería y vodu; sexualidad y homoerotismo*. Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

XAVIER, Elódia. Que corpo é esse? In: CAVALCANTI, Ildney, ACIOLI LIMA, Ana Cecília e SCHNEIDER, Liane (Orgs.) *Da mulher às mulheres*: dialogando sobre literatura gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006, p. 223-229.

Para saber más sobre la escritora brasileña Concepción Evaristo pueden consultar estas direcciones electrónicas

La primera es una entrevista que trata sobre los prejuicios de ser una escritora mujer y negra, y el segundo una presentación de su poesía.

Entrevista con la escritora Conceição Evaristo en la revista Raça Brasil
<http://racabrasil.uol.com.br/Edicoes/96/artigo15620-1.asp>

También una presentación durante el Congreso de Escritoras Brasileiras en Nova York, el 16 de octubre de 2009.
<http://www.youtube.com/watch?v=W2DgEX8fIHE>