

Diálogos de Eulalia: la forja de una intelectual negra en Centroamérica¹

Marianela Muñoz Muñoz

Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Texas

Universidad de Costa Rica

<https://orcid.org/0000-0002-5487-9060>

MARIANELA.MUNOZ@ucr.ac.cr

Resumen

Las discusiones sobre intelectuales en Latinoamérica se encuentran atravesadas por un sesgo racial y de género. Para expandir este debate, este artículo examina los fundamentos del pensamiento político negro en los primeros productos de la afrocostarricense Eulalia Bernard Little. En el proceso de creación y exposición del disco-poemario *Negritud* (1976) y el *Nuevo ensayo sobre la existencia y la libertad política* (1981), Bernard dialoga intelectual, sensorial y afectivamente con diversos personajes históricos, música y escrituras de la diáspora. El análisis de esta génesis intelectual sugiere la influencia de la Negritud, la circulación y el intercambio de ideas y estéticas de los movimientos negros, afroamericanos, caribeños y africanos. Desde una perspectiva relacional, la propuesta de Bernard apunta no solo a su papel central en la escena político-cultural afrolatinoamericana, sino que abre horizontes de lecturas comparadas con otras escritoras negras de la región cuya labor como intelectuales recién empieza a reconocerse.

Palabras claves: Cultura afrolatinoamericana; Eulalia Bernard; movimiento negro; negritud; pensamiento político negro.

Dialogues of Eulalia: Forging a Black Woman Intellectual in Central America

Abstract

Discussions of Latin American intellectuals are racial and gender biased. As a contribution, this article examines the foundations of Eulalia Bernard's Black political thought in her poetry vinyl

¹ *Procedencia del artículo:* Este artículo forma parte de un proyecto inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica. Cuenta, además, con el auspicio del programa "Connected Worlds: The Caribbean, Origin of Modern World", financiado por el European Union's Horizon 2020 - research and innovation programme (Marie Skłodowska Curie grant agreement n.º 823846).



Negritud (1976), and the book *Nuevo ensayo sobre la existencia y la libertad política* (1981). The Afro-Costa Rican writer and activist dialogues intellectually, sensorially and emotionally with various diaspora historical figures, music and literature for the creation and display of her first cultural products. Analyzing this intellectual genesis shows the influence of Negritude, the circulation and exchange of ideas and aesthetics of Black, African-American, Caribbean and African movements. From a relational perspective, Bernard's proposal suggests not only her central role in the Afro-Latin American political and cultural scene, it also opens new horizons of comparative readings of other Black women writers in the region whose work as intellectuals is just beginning to be recognized.

Keywords: Afro-Latin American Culture; black movement; black political thought; Eulalia Bernard; negritude.

Recibido: 03 de junio del 2020. **Aprobado:** 26 de junio del 2020

Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i51.10895>

¿Cómo citar este artículo en MLA? - How to quote this article in MLA?

Muñoz Muñoz, Marianela. "Diálogos de Eulalia: la forja de una intelectual negra en Centroamérica" *Poligramas* 51 (2020): n. pág. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

***My name is "something" Bernard... My country is Costa Rica/in
Central America***

En su primer autorretrato en verso, "Stupefied casualness"², Eulalia Bernard explica su nombre a un tú/*you* poético: "My name is 'something' Bernard/ It might sound to you very strange/ but

² La declamación aparece en el primer poemario (y LP) de Eulalia Bernard Little, *Negritud* (1976), y su versión escrita se recupera en su publicación *My Black King* (1991). Para una problematización sobre la desatención de esta y otras versiones orales y escritas de la poesía de Bernard, sobre las escritas ver el trabajo de Ravasio.

it's just one of those casual happenings of colonial days" (*Negritud* acto 5)³. Como antes lo hiciera Nicolás Guillén o, posteriormente, Nancy Morejón, visitar su nombre es reconocer la huella de la violencia colonial en las identidades negras en las Américas. En esta dirección, la autora aclara en una entrevista cómo su apellido evidencia "that Black names are not legitimate, historically speaking; they are anonymous, plantation names. 'Bernard' has French roots and is western. We can reject our names or we can accept and build on them" (Jackson 122)⁴. El mismo legado, junto al vínculo con el allá del continente originario, le sirve para conversar sobre sus geografías afectivas: "My country is Costa Rica,/ in Central America. . . ; you must admit / the causality of it. . . , rhyming with Af-Rica"; su ser: "My body is rhythmical and symmetrical/ My soul is pregnant with music rhythmical and symmetrical"; y su horizonte: "systematically multiplied/ in thought and action,/ time and space" (Bernard, *Negritud* acto 5). En el diálogo-presentación poética de sí misma, en su peculiar producto inaugural multilingüe *Negritud* (1976) y a lo largo de toda su labor literaria y política, la intelectual define un proyecto estético y político de afirmación de su propia y otras identidades negras, ancestrales, contemporáneas y futuras.

Nacida, en 1935, en Puerto Limón, de padre y madre jamaicano, Eulalia Bernard Little forma parte de la segunda generación de inmigrantes antillanos en Costa Rica⁵. En 1976, comparte su primer poemario discográfico *Negritud*. Posteriormente, publicará también los poemarios *Ritmohéroé* (1982), *My Black King* (1991), *Griot* (1997), *Ciénaga* (2001) y *Tatuaje* (2011), así como el ensayo filosófico *Nuevo ensayo sobre la existencia y la libertad política* (1981). Sus escritos y activismo evidencian la circulación de discursos y estética de la Negritud⁶, las luchas civiles y de la descolonización, el movimiento negro afroamericano; además

³ Los fragmentos corresponden a una transcripción de lectura poética incluida en el acetato *Negritud* (1976). En adelante, la citación de los versos se indicará con el nombre de este poemario discográfico y el acto (sección) del disco donde se ubica la declamación.

⁴ Las palabras de Bernard son recogidas en una entrevista que aparece el valioso trabajo de Miriam Da Costa Williams *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers* (2003). En este, S. Jackson reconoce a Eulalia como la primera mujer "griot" (narradora de historias) afrodescendiente de Latinoamérica. Más información sobre el premio Griot y su entrega Eulalia Bernard Litter, ver Foxman.

⁵ Para un análisis sobre la historia y los procesos de negociación de ciudadanía de la comunidad afroantillana en Costa Rica, véanse los libros: *El negro en Costa Rica* (2012) de Carlos Meléndez y Quince Duncan; *Identidades de la población de origen jamaicano en el Caribe costarricense: segunda mitad del siglo XX* (2015) de Reina Rosario; *West Indians of Costa Rica: Race, Class, and the Integration of an Ethnic Minority* (2001) de Ronald Harpelle; *Banano, etnia y lucha social en Centro América* (1994) Pierre Bourgois y *Ciudadanía Afrocostarricense. El gran escenario comprendido entre 1927 y 1963* (2011) de Diana Senior-Angulo.

⁶ Se utiliza Negritud, con mayúscula, cuando nos referimos al movimiento estético-político de génesis caribeña; mientras que negritud, con minúscula, se emplea como concepto. Finalmente, la cursiva se restringe al producto cultural de Eulalia Bernard.

y de manera transversal, su proyecto político celebra los nombres, cuerpos, contribuciones y producciones artísticas de mujeres afrodescendientes⁷.

Como profesora universitaria, crea en 1981 la Cátedra de Estudios Afrocaribeños y Afroamericanos de la Universidad de Costa Rica e imparte un seminario del que se benefician generaciones de descendientes de antillanos. Según recuerda la escritora y activista costarricense Shirley Campbell Barr, Eulalia reclutaba sus estudiantes directamente en el pretil universitario preguntando por el nombre de sus padres o bien las y los invitaba mediante una llamada a los familiares cada vez que iniciaba un semestre (Campbell Barr, *Comunicación personal 1*). La comunidad afrocostarricense y, particularmente, las mujeres que han ocupado un lugar tanto en la política como en el ámbito literario nacional, la reconocen en su múltiple dimensión de escritora, educadora, figura central del movimiento negro costarricense y activista reconocida a nivel de la diáspora, candidata a diputada e incansable propulsora de la representación negra en diferentes partidos políticos por cerca de cuatro décadas. Eulalia inicia un linaje político de mujeres que desde diferentes frentes reivindican los derechos al libre ejercicio de ciudadanía –y humanidad– de las poblaciones afrocostarricenses (Muñoz-Muñoz, *Political Bilingualism 68*).

Pesa a esta diversidad de actividades que la convierten en una figura sobresaliente en el conjunto de mujeres intelectuales de Costa Rica y la región latinoamericana, hasta hace poco, la mayoría de trabajos sobre su figura y producción ha sido desarrollada por investigadores e investigadoras foráneos. Por ejemplo, las primeras investigaciones sobre su poesía sugieren las influencias del movimiento afrocaribeño en su estética y problematizan la pertinencia de una lectura «de liberación» de sus textos, en términos de la herencia estética y lingüística caribeña (Smart 80) y la revisión del cuerpo negro (McKinney 11). Mosby valora sus aportes, junto al de otras poetas y escritores, para el esbozo de una literatura afrocostarricense. Identifica su participación en un proceso de transformación de una identidad antillana hacia las afrocostarricense y afrohispanica (Mosby 5). Acompañando esta crítica, Lago-Graña subraya el papel de las identidades y la relación (y desafío) de los imaginarios nacionales (83).

⁷ Si bien la autora no se define a sí misma como feminista negra, a lo largo de este artículo se infiere la centralidad de una experiencia encarnada del conocimiento. Esto, en consonancia con una epistemología de mujeres negras, tal cual la plantea P. H. Collins en su trabajo *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment* (2002). Dado que excede el objetivo de este artículo, las tensiones de «adscripción», junto al abordaje de los movimientos y políticas de identidad de mujeres afrodescendientes de Eulalia Bernard, se reconocen como una tarea pendiente.

Mediante un abordaje de las propuestas de mujeres indígenas y afrodescendientes, los trabajos de Meza y Zavala valoran su contribución al ámbito de esta literatura a nivel regional; por su parte, Schramm recupera su aporte a los conceptos de Estado, justicia y libertad como parte de un conjunto de mujeres bribri y de la diáspora. De manera complementaria, Senior-Angulo y Rosario la mencionan como un personaje fundamental en la historia y la educación afrocostarricense. Para investigadores nacionales e internacionales, la búsqueda de la identidad histórica de esta comunidad “is eloquently expressed by Eulalia Bernard, the best known of the community’s contemporary poets” (Palmer y Molina 247).

En relación con sus primeras producciones y en el caso particular de *Negritud*, Zavala identifica el inicio de una “expresión de un movimiento poético reivindicativo de los grupos afrodescendientes” en la poesía escrita por mujeres centroamericanas. De la mano del contenido, la crítica subraya el carácter performativo, “donde palabra, cuerpo-voz-poética se imbrican y proponen al interlocutor una experiencia más cercana a la teatral” (76). No obstante, Ravasio sugiere una desatención generalizada de sus contenidos, de su mismo formato discográfico y de los alcances de la oralidad:

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 (245).

La misma omisión de la crítica se verifica ante su único texto publicado en prosa, el *Nuevo ensayo sobre la existencia y la libertad política* (1981). Si bien mencionado en el listado de sus publicaciones (ver McKinney; Lago-Graña), la referencia a su contenido es escasísima. De manera excepcional, rescatamos la lectura de su prologuista, Malavassi, quien reconoce su “trabajo original, no por particularidades de negritud, sino por síntesis de humanismo, de saber”, al tiempo que elogia su propuesta filosófica como “discípula de Sédar Senghor” (Bernard, *Nuevo ensayo* 10). En comunicación personal y en el marco de esta investigación, el mismo Malavassi retomó la influencia del movimiento de la Negritud y de Senghor como “un tema en que su subjetividad de mujer negra la implicaba con todas sus fuerzas” (*Comunicación personal 1*).

Por su parte, durante las Terceras Jornadas Internacionales de Estudios Afrocentroamericanos, Senior-Angulo rescató otras redes intelectuales negras del *Nuevo ensayo*, como su mención al colombiano Manuel Zapata Olivella. La historiadora señaló, además, la coincidencia entre la misma concepción de Bernard sobre la libertad del hombre negro y “una de las frases célebres de la poeta afroamericana Maya Angelou, quien lo plasmó, grosso modo, en los siguientes términos: No puedes realmente saber hacia dónde vas, hasta que sepas dónde has estado” (Senior-Angulo, *Los estudios* 1).

Tomando en cuenta estas posibilidades de lectura estética e ideológica de sus primeras publicaciones, el presente artículo examina la génesis y propuesta intelectual de Eulalia Bernard en *Negritud* (1976) y *Nuevo ensayo sobre la existencia y la libertad política* (1981). La revisión de ambos, poemario discográfico y ensayo filosófico, evidencia los fundamentos de su pensamiento negro. Por un lado, Bernard sigue una tradición intelectual “which has emerged out of the historical human experiences of Africans and the African Diaspora”; una tradición “that has produced a specific series of questions about human life precisely because of a set of human experiences and historical circumstances.” (Bogues 34). Por otro, la autora coincide con lo que Cooper ha identificado como una forma de activismo textual de otras mujeres de color, por el cual estas demandan la inclusión de sus cuerpos en los textos que escriben y hablan (3).

En este marco, los textos y propuesta performativa de Eulalia Bernard dan cuenta del conocimiento de la Negritud, la circulación y el intercambio de ideas políticas y estéticas de los movimientos y la tradición radical negra⁸; además, evidencian el influjo de productos y referentes de la cultura afroamericana, caribeña y africana⁹. Para la creación y exposición de sus primeros escritos, Bernard articula una experiencia corporeizada de diálogo transhistórico. Su voz y emociones de mujer se relacionan intelectual, sensorial y afectivamente con diversas personalidades y producciones artísticas de lo que Paul Gilroy ha denominado el Atlántico negro;

⁸ Para Hesse y Hooker: “the ‘black radical tradition’ (Robinson 1983) acts as a site of critical thought. It provincializes and problematizes the idea of Western normativity, reinhabiting it with a critical marking and interrogation of modernity’s colonial foundations, thereby conceptualizing race as constitutive of the episteme of Western normative rule” (445).

⁹ Estas dinámicas de circulación de saberes circun-caribeñas durante el periodo entre guerras han sido ilustradas por Lara Putnam en su libro *Radical moves: Caribbean migrants and the politics of race in the jazz age* (2013). Asimismo, en *In Search of the Black Fantastic: Politics and Popular Culture in the Post-Civil Rights Era* (2008), Richard Iton se refiere a los alcances de estas relaciones, particularmente desde los circuitos de producción cultural, como la forja de un «fantástico negro», que incluye el espacio caribeño. Ambos trabajos sugieren un marco de investigaciones transcaribeñas y diaspóricas, en donde podríamos localizar los antecedentes y la misma experiencia de Eulalia Bernard.

algunas de ellas cercanas, contemporáneas, y otras lejanas e incluso ancestrales. Finalmente, y como otras figuras de la diáspora afrolatinoamericana, la autora relativiza los límites y vínculos entre las esferas transnacional, local y personal; particularmente, en la comprensión de un proyecto político solidario, radical y posibilista desde el arte y la cultura (Ratcliff 33).

Desde esta concepción de un saber experiencial, relacional y político, nuestro análisis propugna la consideración de Bernard en el conjunto de una intelectualidad negra y de mujeres en Costa Rica y en Latinoamérica¹⁰. El acercamiento a sus textos inaugurales contribuye a solventar al acusado vacío en el estudio de un pensamiento político afrolatinoamericano, pese a su “riqueza y complejidad”, a su papel en el cuestionamiento de los “nacionalismos oficiales de la región” y a la necesidad de “expandir el canon del pensamiento político latinoamericano y afroamericano (entendido en términos hemisféricos) para darles cabida” (Guridy y Hooker 220). Ello requiere la superación de un sesgo mestizo o blanco en la conformación de estos discursos (exceptuando la mención de ciertos nombres caribeños; por ejemplo, a Aimé Césaire, Frantz Fanon o C. L. R James). Adicionalmente, exige el cuestionamiento sobre la misma “naturaleza masculina de gran parte del corpus del pensamiento afrolatinoamericano” (Guridy y Hooker 225). En esta dirección, concordamos con Guridy y Hooker, en la necesidad de ampliar la noción de archivo de producción y discusión política y, en el caso de la literatura, atender no solo el género ensayístico, sino también la poesía (224). Este giro, a su vez, abre horizontes de lecturas comparadas con otras escritoras negras cuya labor intelectual recién se identifica¹¹ y obliga a tomarlas a ellas y a su producción “seriamente como intelectuales” (Cooper 2). El desafío es particularmente relevante en el contexto de los estudios de la diáspora hispánicos (Gallego 73).

¿“Qué es negritud para mí”, poeta negra costarricense?

¹⁰ Hasta el momento los estudios de Ruth Cubillo Paniagua y Grace Prada Ortiz han contribuido con una lectura de género de la intelectualidad costarricense. Sin embargo, tan solo Schraam ha valorado la inclusión de voces de mujer indígenas y afrocaribeñas (*Estado, justicia y libertad, Desde este otro lado*). Este problema de ausencia de mujeres en la conformación de un canon filosófico e intelectual se repite a lo largo de la región latinoamericana como han señalado Eduardo Devés y Raúl Fonet-Betancourt.

¹¹ Nos referimos a los esfuerzos de Simone Pereira Schmidt y su concepción de Noémia de Sousa como una poeta transnacional de la negritud, quien, por el influjo de la década de los cincuenta y las luchas de la decolonización (contemporánea a Bernard), “sintetiza toda a efervescência cultural e política de que fizeram parte a poetisa e tantos outros intelectuais africanos” (Schmidt 2). O bien, a la propuesta de Christen Smith, por situar a Beatriz Nascimento como “a key figure in the radical Black tradition in the Americas” (Smith 72).

Como movimiento poético y político, Negritud ha sido reconocido por su revalorización de los sujetos negros, su experiencia histórica y sus posibilidades de movilización. Desde la distancia temporal y recordando los inicios en la década de los treinta, junto a Léopold Senghor, Léon Damas, Alioune Diop y otros congregados alrededor de la revista *Présence Africaine*, Aimé Césaire revisitaba su definición y programa en la conferencia «Qu'est-ce que la négritude pour moi?»¹². Césaire sintetizaba la negritud como “a sudden awareness of difference, as a collective memory, as loyalty, as a form of solidarity [...] to seize the past and, through the imaginary grasp the flashing of a potential being” (15). El intelectual martiniqués reconocía, además, a ensayistas y poetas que participaron del proyecto de la Negritud en las Américas e incluso lo inauguraron, como los integrantes del Renacimiento de Harlem (17).

En el año 1976, aunque no necesariamente coincidiendo cronológicamente con uno u otro «movimiento», Eulalia Bernard “nos sorprende con *Negritud*” (Perry, *La otra Eulalia* párr. 6). Cada una de las características identificadas por Césaire, esto es, la comprensión de la diferencia como memoria colectiva, lealtad y forma de solidaridad, caracteriza sus declamaciones. Tal cual lo analiza Ravasio, “los *regards croisés* 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” (348). En este sentido, es posible identificar no solo las reverberaciones del movimiento a la largo de la diáspora, sino la apropiación y dinamización de sus consignas éticas y estéticas por parte de mujeres afrolatinoamericanas y, en nuestro caso, afrocostarricenses.

Diversas, aunque imbricadas, resultan las posibles explicaciones sobre el producto inaugural de Bernard como un poemario-disco que, además de coincidir en título y contenido con el movimiento de la Negritud, hace un guiño a artistas vinculados con las luchas por la descolonización y el movimiento negro. En palabras de Franklin Perry, crítico y amigo de Eulalia Bernard, su paso por el Caribe incluye el trato de “varios de los íconos de redescubrimiento del Westindianess, entre ellos a Eric Williams, Michael Manley, CLR James” (Perry, *La otra Eulalia* párr. 6). Particularmente, en Jamaica, “agudizó su sensibilidad social, al compartir con Louise Bennett, Beverly Manley, y la delegación cubana en la isla, eso sin dejar de lado que fue testigo

¹² Se trata de una traducción incluida en el trabajo de Moore, *African presence in the Americas* (1995). El texto se intitula “What is negritude to me” y, se deduce, forma parte de una conferencia donde se le solicita al autor referirse al término y sus posibilidades políticas desde la etnicidad (13-19).

de todo el Movimiento Revolucionario impulsado por Rodney, Bishop, entre otros" (Perry, *La otra Eulalia* párr. 5). Es decir, su recorrido personal y profesional por Gran Bretaña, Estados Unidos y el Caribe posibilita la exposición personal de la autora a diversos proyectos estético-políticos¹³.

Las evidencias y el mismo peso de las redes intelectuales y afectivas de Bernard influyen también la publicación de *Negritud* por el sello INDICA, en 1976. El embajador de los Estados Unidos en ese periodo, Terence Todman¹⁴, respalda el financiamiento de su producción y su grabación. Sobre este hecho, Perry explica que la grabación del disco se dio "casi en secreto en un sótano que tenía la Embajada aquí en San José, donde está el Ministerio de Educación ahora. Eso tiene un sótano y ahí es donde se grabó el disco" (Perry, *Comunicación personal* 7). Junto a las relaciones con el diplomático afroamericano, la misma influencia del movimiento negro del norte parece marcar la gráfica del producto cultural. Al lado del título y ocupando casi la totalidad de la portada del acetato, aparece el contorno de un rostro de mujer, con pelo afro y adornos de un rosa intenso. La imagen evoca la estética del «Black is beauty» y de las Panteras Negras¹⁵. La centralidad del cuerpo de la mujer coincide con la misma postura de Bernard en relación con su vestimenta, peinados y artefactos; en sus propias palabras: "I like to be seen, not hidden" (Jackson 125). Finalmente, el nombre propio y el gentilicio costarricense en la portada y contraportada del vinilo celebran el ser de una *performer* localizada en el aquí y allá

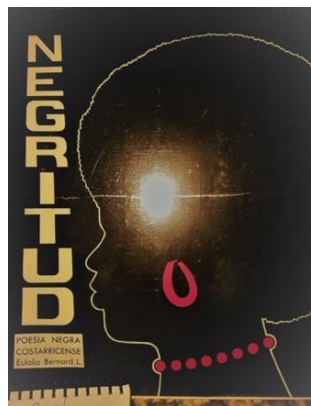
¹³ En el trabajo "Una poética de la negritud en Costa Rica: el caso de Eulalia Bernard Little" (2019) he subrayado cómo la singularidad del uso del acetato poético por parte de la autora nos obliga a considerar su circulación por el Caribe, Estados Unidos y Gran Bretaña (donde realiza sus estudios de posgrado). Aun cuando Bernard emplee uno de los recursos de la lírica en boga a nivel local y regional, como la técnica conversacional, su propuesta sugiere una génesis diaspórica y caribeña vinculada con su propia trayectoria personal. Su trabajo parece dialogar con el «dub poetry» jamaicano; además de otras expresiones de reivindicación cultural, como el uso de la oralidad y el bilingüismo afrocaribeño (154-155).

¹⁴ El patrocinio de la Embajada de los Estados Unidos explica la presentación de su producto en un recital organizado en el teatro del Centro Cultural Costarricense Norteamericano el 15 de noviembre de 1976, según consta en una nota del periódico *La República* del día anterior. Sobre la figura de Terence Todman y su visión de los dilemas del ejercicio político negro, véanse: el artículo "'Outstanding Negroes' y 'Appropriate Countries'. Some Facts, Figures, and Thoughts on Black U.S. Ambassadors, 1949-1988" (1990) de Michael Krenn y la página de *Associations for Diplomatic Studies & Training* <<https://adst.org/oral-history/fascinating-figures/being-black-in-a-lily-white-state-department/>>.

¹⁵ En su estudio sobre las identidades de la comunidad de descendientes jamaicanos en Costa Rica, Rosario ha subrayado la influencia de los movimientos negros en el activismo afrocostarricense. Particularmente, el impacto de las Panteras Negras, cuyas ideas circulan mediante lecturas, artefactos culturales y modas imitadas por jóvenes afrocaribeños (343-345). Por su parte, Anacristina Rossi ficcionaliza esta misma dinámica de intercambio estético-político en su novela *Limón Reggae* (2009).

de una movilización histórica negra. La imagen de la portada del disco *Negritud* se presenta a continuación.

Figura 1. Portada de *Negritud*



Fuente: colección personal de la autora.

Eulalia Bernard concibe su producto como una experiencia corporeizada y de diálogo transhistórico. A partir de los recursos intermediales e intertextuales, la poeta amplifica su comunicación y hace presentes a diversos personajes, ideas y producciones artísticas de la diáspora. La integración de lo visual, lo musical y lo discursivo –performativo y textual– sitúa al oyente-espectador ante un guion no tradicional. Siguiendo un modelo teatral, para la representación, la autora concibe el poemario-discográfico en seis actos, precedidos por una «Introducción» y finalizados con una «Despedida». Los nombres de los actos, cuyos bilingüismo y simbolismo llaman la atención, son los siguientes: 1 «Llamado», 2 «Africa Soul», 3 «Pueblo Habla», 4 «Entre nuestras fronteras», 5 «Freedom», 6 «Imagen». Entre los actos 3 y 4, y precedido por el «Love's Theme» de la orquesta del cantante afroamericano de *R&B* y *soul* Barry White, hay también un intermedio denominado «Special». La sección incluye un poema dedicado “to all mothers, especially to my mother and all Black mothers of the world” (Bernard, *Negritud* acto especial).

La propuesta, según la misma descripción de la autora, es subversiva. Así, en una entrevista recuperada por Schramm, Bernard describe el poemario-discográfico como “una ruptura de la tradición”, tanto en la forma “la poesía se espera en un libro no en un disco”, como en el contenido “revolucionario” hacia dentro y fuera de su comunidad. Bernard identifica, por

un lado, un objetivo “endógeno” que celebra la presencia de la oralidad, la identificación de su “pueblo”, su lenguaje e identidad bilingüe, “pero también dentro del inglés su propia versión de inglés. Habría que hacerlo en una forma oral, que llegara a la gente y con facilidad, porque el disco viaja más rápido que el libro. Y la gente le gusta escuchar” (Schraam, *Desde este otro lado* 230). De manera complementaria, sugiere la función exógena de “romper mitos”, tanto en relación con el inglés limonense, como de los mismos sujetos afrodescendientes y el prejuicio de “que lo que es negro es malo” (Schraam, *Desde este otro lado* 231). Mediante tales gestos, la oralidad, el *code-switching* y el contenido crítico de sus poemas, autora y espectadores oyentes comparten los mismos objetivos políticos. Durante la puesta en escena, la *performer* reivindica así no solo a sus primeros destinatarios, su comunidad, sino, y en consonancia con el movimiento que da nombre a su disco, a la humanidad negra.

A su vez y como en otros proyectos panafricanistas, la celebración del arte musical de la diáspora ocupa un lugar central, no ancilar. Las mismas elecciones musicales de *Negritud* coinciden con cuanto Ravasio ha denominado la condición “pluricéntrica” de la poética de Eulalia Bernard, la cual oscila entre “identificaciones africanas y caribeñas, las cuales como consecuencia visibilizan su pertenencia a Costa Rica desde una perspectiva específicamente afrocéntrica” (350). Entretejiendo los hilos de la movilización, el pensamiento y la producción cultural negra con su experiencia, Bernard incluye al camerunés Manu Dibango (1933-2020)¹⁶ en los poemas de su acto 1 y en los finales del 6. La voz de la cantante emblemática del «Killing me softly» (1973), la afroamericana Roberta Flack, se hace presente en su interpretación de «Angelitos Negros» en la mayoría de los poemas del acto 2; en el acto 6, reaparece con su canción-protesta «Compared to What» (1967)¹⁷. Tal elección de cantautoras negras resulta relevante y sugiere, incluso, una proyección de Eulalia Bernard. Por ejemplo, para los poemas del acto 5, llamado «Freedom», los versos se intercalan con «Pata pata», de Miriam Makeba. Para Ravasio, el empleo “de la cantante sudafricana Miriam ‘Mama Africa’ Makeba, también simboliza la identificación de Bernard con el continente africano a través de un criterio estético

¹⁶ Compositor e intérprete saxofonista recientemente fallecido por causa del COVID-19. Para más información, ver el artículo “Manu Dibango, Cameroon jazz-funk star, dies aged 86 of coronavirus” (2020) de Ben Beaumont-Thomas.

¹⁷ Llama la atención el paralelismo entre el tono de rebeldía de los dos primeros poemas del acto 6 «Imagen» con la canción protesta de Roberta Flack «Compared to What» (1967). Aunque, a diferencia de la crítica de Flack, Bernard no deja la pregunta abierta, sino que finaliza ambos poemas, «Siento mi dolor volar» y «Anguish», con exclamaciones de victoria y horizontes abiertos.

específicamente musical" (350). Más aún, se intuye un gesto de complicidad al elegir esta melodía en el autorretrato poético mencionado en la sección introductoria, «Stupefied Casualness».

El conocimiento de –e identificación con– la esfera musical negra cobra particular relevancia en el poema «You, Manu Dibango, Roberta Flack and Me». Como se observa en los siguientes versos, los artistas ya antes convocados, mediante sus producciones, se convierten, también, en interlocutores-acompañantes de la hablante lírica:

Together we'll rock...

Hear the trumpet...!

Dig! Oh yes;

Time to worship

Have your wig.

Aja...; there she is,

Unique control of piano and soul...

In unison

"...Pintor," she says, "Pintame angelitos Negros...;"

What heaven won't have us?

We are tu-tu-tar-ta "Make it real!,

Beautiful; makossa, makossa;"

The trumpet! The Piano! The sax

No phone call please... we're solely

soul celebrating...

Manu, Flack, you and me (Bernard, *Negritud* acto 2).

La declamación sintetiza la poética corporeizada de Bernard y cómo su voz y emociones de mujer ocupan un lugar «propio» y, a la vez, compartido. Con la referencia a los nombres de Manu Dibango y Roberta Flack, el primero como reflejo del tú deseado y la segunda, de sí misma, la *performer* crea un espacio de disfrute para la experiencia amorosa de los cuerpos, ya

no de dos, sino de cuatro cómplices del arte musical y el eros negro¹⁸. La evocación de los artistas africano y afroamericana inaugura el tiempo sagrado (*worship*) del deseo. La simbología erótica del piano, la trompeta y el *sax/sex*, que permiten y describen el encuentro, obligan a una ruptura con el mundo exterior: “No phone call please...” (Bernard, *Negritud* acto 2). Se trata de la celebración del *soul*, como género y como unión física y mística que borra la distancia y los límites entre intérpretes y ejecutores. Tal cual ha señalado Ravasio, Bernard no solo convoca nominalmente a los artistas negros, sino que, además:

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.) [...] 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 (356).

La *performer* repite este gesto de proximidad, mediante asimilación o apelación de relaciones transhistóricas, en diversos poemas de *Negritud*. Las evidencias de un diálogo intelectual, sensorial y afectivo con diversos personajes, ideas y producciones artísticas de la diáspora se manifiestan de manera particular en la mayoría de sus actos, con una cuestionable excepción de los actos 3 “Pueblo Habla” y 4 “Entre nuestras fronteras”; precisamente, donde la autora dedica un espacio a las expectativas y dinámicas de su comunidad afrocaribeña en suelo nacional¹⁹. La hablante lírica celebra o convoca críticamente a la humanidad negra, en general, y figuras emblemáticas de la diáspora, en particular, de manera recurrente en el resto del poemario. Como otros y otras representantes del mismo proyecto de la Negritud y del

¹⁸ Sobre el uso político de lo erótico, ver Lorde.

¹⁹ Como muestran los trabajos de Mosby y Ravasio, algunos poemas de esta sección procuran desafiar el imaginario nacional. En la contraportada del disco y en relación con el mismo tono crítico al entorno costarricense, el historiador Carlos Meléndez se refiere al estilo de los poemas «Rondas» y «Somos el país del tres» en términos de una “ingenua fisonomía”, “una profundidad sin igual” y una “sutil ironía rebelde”. Para un análisis sobre la articulación de las dinámicas sociales costarricenses y afrocostarricenses, la elección musical local y la mirada diaspórica del acto 4, ver el trabajo “Una poética política de la negritud en Costa Rica: el caso de Eulalia Bernard Little” (2019) de Marianela Muñoz-Muñoz.

radicalismo negro, la *performer* reconoce la fuerza política (e interrelación) de las esferas civil y cultural. De esta forma, los ejemplos de la UNIA y Marcus Garvey sirven en una arenga para su comunidad en el poema «Leaders Emerge»; mientras que la trompeta de Louis Armstrong, la voz de Martin Luther King y la de su madre coinciden en los versos de «Unique Sounds».

De manera magistral y, nuevamente, transgresora, Bernard valida su postura como interlocutora (crítica e informada) del liderazgo (masculino) negro en su declamación «Diachronic dialogue». En este poema y desde una perspectiva relacional, la hablante lírica cuestiona y personifica a las figuras fundacionales o recientes del pueblo negro sobre sus acciones y las de otras figuras que, en el presente de la *performer*, se comprenden como referentes (o interferencias) para la movilización. Los sonidos de Dibango introducen un diálogo impostergable para la comunidad negra. Los enunciados interrogativos “Who”, “What”, “Where”, junto el empleo del inglés caribeño y el doble sentido de la expresión “the ras”²⁰ comunican tanto el sentido de urgencia, como la misma autoridad y cercanía de quien emprende el reclamo, una mujer, según la grabación de la siguiente declamación:

“Diachronic dialogue”

Toussaint, Fanon,
Who the ras you think you are?
I am the ras of Haiti,
crowned by birth by the Ashanti
He, is the young chief of Martinique,
heir to the throne from Algeria to Belize.

Toussaint, Fanon
What the ras Ali is doing?
Preaching
Fighting
Changes seeking.

²⁰ Para la transcripción del poema, se contó con la ayuda del crítico literario y hablante del inglés limonense Franklin Perry, quien se refirió al doble sentido de “the ras”. En su acepción de formalidad, el término refiere al liderazgo; por ejemplo, “el rey”. Pero en el *slang* caribeño, el “what the ras?”, “who the ras” sugieren molestia, una traducción equivalente “qué diantres” o “quién diantres” (Perry, *Comunicación personal*).

Toussaint, Fanon
Where the ras Amin is going?
Up the mountain
To build his shrine
To visit the sphinx of ras king
To hold the sun
To where?
We are not certain (Bernard, *Negritud* acto 2).

La mirada panafricanista y transhistórica permite enlazar al revolucionario Toussaint Louverture, el rey negro de Haití coronado por su linaje y modelo de resistencia africana de los pobladores de Asante, con el líder de la decolonización caribeña y africana, Frantz Fanon. Contra los silencios de la historia (ver Trouillot), la primera estrofa identifica los antecedentes y la continuación de una trayectoria de lucha política de la diáspora que inicia en el Caribe, pero se conecta con las movilizaciones de la América continental (y sus litorales) y de África: desde Martinica hacia Argelia, para luego regresar a Belice. En las siguientes estrofas, la hablante lírica analiza el papel del boxeador Mohammed Ali, cuyo impacto, según Bernard, "Preaching/ Fighting/ Changes seeking" (*Negritud* acto 2), trasciende también la comunidad afroamericana; es decir, confirma la propuesta de Farred sobre Ali como un intelectual vernacular para el tercer mundo (30). Como contraparte y en el contexto de la independencia y creación de naciones africanas, la *performer* dubita ante las acciones del polémico expresidente de Uganda, Idi Amin: "To where? We are not certain" (*Negritud* acto 2). Los alcances de una lucha política y de una verdadera expresión de libertad negra requieren, entonces, ser interrogados desde una perspectiva histórica, pero, ante todo, dialógica. Bernard continuará esta ruta epistemológica en su siguiente y única publicación en prosa, el *Nuevo ensayo sobre la existencia y la libertad política* (1981).

Co-pensando la libertad: del verso a y con la prosa

Como se mencionó en la sección introductoria, las referencias al trabajo ensayístico de Bernard y el análisis de los contenidos de su *Nuevo ensayo sobre la existencia y la libertad política*

(1981) son escasos. Mientras que, en 1976, la autora acude al patrocinio del embajador estadounidense para la publicación y emplea otras redes y esfuerzos personales para su difusión, su segundo producto cuenta con el respaldo de la máxima institucionalidad cultural costarricense, el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes (MCJD). Ello podría relacionarse, a primera vista, con la consolidación de su influencia política y su carrera académica a finales de los años setenta. Durante el gobierno de Daniel Oduber Quirós (1974-1978), Eulalia propone y dirige el Plan Educativo de Limón, un proyecto influenciado por la corriente de la educación afrocentrista de las décadas de los sesenta y setenta²¹. Para 1978, funge como la única mujer de la Junta Directiva que organiza el «Primer Seminario Nacional del Negro en Costa Rica». Este evento favorece un encuentro entre la institucionalidad nacional y un grupo de afrocostarricenses que plantean las dinámicas de racismo estructural en el país y su efecto en las condiciones económicas y sociales de las poblaciones negras²².

En este contexto y motivada por diversos «diálogos», aparece la publicación del *Nuevo ensayo*. Un texto que, en virtud de las ideas expuestas y algunas de sus fuentes, puede catalogarse como humanista y vitalista. En esta dirección, Malavassi reconoce la influencia de Leópolo Senghor, “en particular cuando éste afirma que la negritud no es un racismo ni un exclusivismo cultural, sino un humanismo tan humano que se dirige a todos los continentes y a todas las razas...” (Bernard, *Nuevo ensayo* 10). Al día de hoy, el mismo prologuista comprende la propuesta de Bernard en términos de un tránsito y amplificación que se mueve desde los discursos de identidad de la Negritud hacia un humanismo cristiano. En una comunicación personal, Malavassi sintetizó las siguientes inquietudes “en su corazón y en su alma” (de Eulalia), de la siguiente manera:

[...] una, reconocer su condición de mujer negra, segunda, superar esa particularidad para considerar que tenía los mismos derechos que los hombres, tercera,

²¹ El Plan Educativo de Limón perseguía “poner en primera plana la cultura afrocaribeña y lograr de esa manera su incorporación al currículo escolar”; sin embargo y pese a su dinamismo, el programa concluye de manera temprana y abrupta, “por un lamentable malentendido del citado Ministro en torno al trabajo que se hacía en una de las escuelas [...] que se estaba importando un problema de racismo ajeno a nuestro país, debido a algunos afiches de personalidades de la talla de Harriet Tubman” (Meléndez y Duncan 15).

²² La actividad, realizada en enero de 1978, procura un diálogo entre representantes del liderazgo negro y autoridades políticas costarricenses, incluyendo al presidente de la República, Daniel Oduber, ministros y tres de los candidatos presidenciales que se enfrentarían un mes después en las elecciones. Para la crítica de este evento, ver Purcell y Sawyers. Sobre sus contribuciones, a nivel de estrategia política, ver Meléndez y Duncan.

ponderar y expresar del mejor modo posible la satisfacción de formar parte de la negritud como era entendida y defendida por los más egregios representantes de ella en el momento en que ella vivía esta cuestión, cuarta, ligar lo anterior a las reivindicaciones políticas de la etnia negra considerando que la igualdad humana se sobreponía a esas cuestiones étnicas, quinta, luchar por los derechos políticos de todos, sexta, exponer una visión amplia y acogedora de la grandeza del ser humano que supera esas diferencias que son menores frente a esa altísima dignidad del ser humano (*Comunicación personal 2*[mi énfasis]).

Efectivamente, a lo largo de las quince secciones del *Nuevo ensayo* y pese a cierto hermetismo en la escritura, es posible identificar una apología de la dignidad humana, por vía de la resolución de la tensión dialéctica existencia-libre y existencia-no-libre. Ahora bien, las mismas nociones de libertad y su énfasis en lo social mediante la adjetivación «política» derivan y cobran sentido desde el paradigma étnico-racial y el mismo proceso de afirmación del ser libre de la autora. Es decir, no se trata de una superación de la «particularidad», de «cuestiones étnicas» o de «diferencias menores», sino de una exploración epistemológica que comprende, define y propone desde la experiencia negra. En otras palabras, la teorización sobre la libertad va de la mano de una experiencia o, tal cual lo ha planteado Bogue, constituye una “critical human practice, one that has no particular ending but is rooted and routed through a set of human experiences” (43).

El dilema mismo de la libertad revisita la experiencia de la esclavitud; pero, además, la repetición y aceptación psicológica del paradigma amo-esclavo en las relaciones de “polos opuestos... superior-inferior, negro-blanco, hombre-mujer, rico-pobre” (*Nuevo ensayo* 16). Como ejemplo de ruptura de esta dinámica, por vía del vitalismo, Bernard plantea el ejemplo del hombre negro libre para quien la vitalidad y la libertad se atesoran “como caras de una misma moneda” (*Nuevo ensayo* 17). Complementariamente, desde la reflexión de su “yo íntimo, consciente, rebelde por ende libre” (*Nuevo ensayo* 16), frente a su yo social, la ensayista alterna el uso del singular y plural de la primera persona. Por un lado, considera el modelo de resistencia de los pueblos y las manifestaciones culturales de herencia africana como vehículos para la libertad-acción política; por otro, comparte la encarnación de este mismo conocimiento.

Así, en el apartado «Algo más sobre la existencia libre y el yo social», apela a una memoria ancestral que “es capaz de atravesar estados de opresión externa como el de la esclavitud”;

afirma, además, "cantos, bailes, culto de la tierra, ritos, mitos son su libertad política; interesante ecuación ésta: cultura igual libertad política"²³ (*Nuevo ensayo* 18). Para Bernard, esta relación entre arte y libertad explica la supervivencia y resistencia de "culturas aparentemente sumergidas" y de pueblos que "cimarronean por todo el continente americano" (*Nuevo ensayo* 18). Posteriormente, en su argumento "de la existencia-libre y la opresión social", insiste en esta misma relación ancestral, colectiva, influenciando un conocimiento no solo individual, sino, además, corporeizado:

Me sucedió hace poco, que vi a unos negros descendientes de África bailando y me dio envidia; decidí aprender el baile; parecía fácil, pues era un baile en que se hacía lo que se quería, pero con armonía (de esto me di cuenta más tarde) [...] Debo decir con toda honestidad que ha sido el baile más difícil que he intentado aprender, pues lo primero era que había que cerrar los ojos al mismo tiempo que se pensaba en ser libre. Comprendí por primera vez el porqué el baile precede a la revolución en los pueblos libres (Bernard, *Nuevo ensayo* 21).

En consonancia con el pensamiento y radicalismo negro, la autora atribuye a las prácticas culturales un lugar privilegiado para la movilización. Las expresiones artísticas constituyen un espacio solidario que motiva la acción política y Bernard es partícipe de estas posibilidades. Más aún y, en coincidencia con lo que Gilroy ha identificado como una meta-comunicación negra y una particular kinésica de la música en la diáspora (75)²⁴, la autora otorga un papel central a su cuerpo y comparte su propia noción de revolución desde el ejercicio de esta práctica cultural.

El cuerpo y las relaciones transhistóricas se hacen presentes en la creación del saber de este escrito en prosa a manera de continuación del gesto ético y estético del poemario-discográfico anterior. El posicionamiento de un yo libre, quien enuncia junto al ser, hacer y saber previo de sus interlocutores, conduce su disertación sobre la libertad. El diálogo intelectual y

²³ Nótese la coincidencia entre la afirmación de Eulalia Bernard y la propuesta de Claudia Jones, activista e intelectual negra de origen trinitense. Particularmente, en la publicación *A Peoples' Art is the Genesis of their Freedom* (1959) y en relación con la creación del carnaval caribeño de Notting Hill, Jones subraya la función del arte para la cohesión de una comunidad de inmigrantes antillanos en Reino Unido. Sobre esta y otras contribuciones de la autora, ver Davis y Boyce.

²⁴ En su análisis sobre el poder y el significado de la música en el Atlántico Negro, Gilroy sugiere que esta permite una relación distintiva con el cuerpo, una kinesis particular que forja una metacomunicación negra. De ahí su sugerencia de superar el mero análisis textual y narrativo hacia el análisis del performance (75).

afectivo reaparece como recurso retórico, en la medida que la autora afirma una experiencia interconectada con otros desde su memoria ancestral, a la cual le debe “esta predilección por la honradez de pensamiento...” (Bernard, *Nuevo ensayo* 22). De manera figurativa, Eulalia asume también su misma reflexión como el resultado de un intercambio, con unos “indirecto, escrito” [con] otros mediante el diálogo directo, oral” (33). Tal es la referencia a las redes intelectuales negras recuperadas por Senior-Angulo, cuando Bernard convoca al afrocolombiano Manuel Zapata y afirma haber aprendido de “Zapata Olivella y de Brecht (el primero en su obra *Tierra Mojada*, el segundo en su obra *Galileo Galilei*)” (Bernard, *Nuevo ensayo* 17). O bien, cuando, en su introducción y planteamiento del problema sobre la existencia libre, enmarca su razonamiento como parte de conversaciones, “en alguna ocasión incluso con Garvey y Marx y recientemente con Freire y Manley [...]” (*Nuevo ensayo* 16).

Como lo sugieren las citas anteriores y en su proceso de co-pensar la libertad, la autora incluye referentes y textos de carácter universal o eurocéntrico. No obstante, *vis-à-vis* del canon filosófico (y literario) occidental, Bernard entreteje sus ideas dialogando con y construyendo desde una propuesta intelectual de génesis africana. La publicación sugiere un intercambio con ambas fuentes, al tiempo que propone una conversación entre estas. Sin embargo, más que una mera superación de la Negritud hacia el humanismo, se trata de una relectura de la libertad desde la experiencia y ejercicio político del ser negro.

En esta dirección y a manera de epílogo, la autora incluye una sección de «Reconocimiento» en su ensayo. En lugar de presentar una bibliografía, la autora ofrece un tributo transhistórico a “algunos pensadores, hombres y mujeres que contribuyeron en la formación de mi pensamiento, tanto en su infancia como en su madurez. Algunos de ellos más distantes en el tiempo y en el espacio, otros más cercanos” (*Nuevo ensayo* 33). El recurso sugiere un giro epistemológico que otorga centralidad a las propuestas de una intelectualidad negra, valida la oralidad y celebra la conversación activa y personificada con las fuentes. Cada una de estas acciones se convierten en espacios-propuestas de generación del saber.

El listado incluye fuentes filosóficas, literarias, historiográficas y sociológicas. Antes de Platón o Shakespeare, la autora coloca a la cabeza de la lista al trinitense Sir Eric Williams y su *Capitalismo y esclavitud*. Reconoce también la influencia de otros autores asociados con el marxismo y radicalismo negro: los afroamericanos James Boggs y Alex Haley, y los intelectuales caribeños C. R. L. James, Rex Nettleford y Michael Manley. Frantz Fanon, anteriormente

mencionado como protagonista en su «diálogo diacrónico», es reconocido como influencia por *Los condenados de la tierra*. Seguidamente, Bernard agrega los trabajos de Manuel Zapata, el brasileño Abdías do Nascimento y el costarricense Quince Duncan como ejemplo de la comunidad afrolatinoamericana influenciando su trabajo. Consciente de sus omisiones y de su pensamiento itinerante, pero nuevamente intencionada en la organización de su secuencia, Bernard agrega “las figuras de Garvey y Du Bois, Sócrates y Sartre cuyos pensamientos y acciones me han inspirado”, para luego agradecer otros “diálogos sostenidos con destacados intelectuales costarricenses” (*Nuevo ensayo* 35).

De esta forma, las ideas de la Negritud, la validación del conocimiento y experiencias ancestrales y el diálogo con otros intelectuales negros representan el fundamento y la vía hacia las reflexiones en torno a la existencia y la libertad política de Eulalia Bernard. Los recursos y las estrategias estéticas y éticas de *Negritud* se repiten en el *Nuevo ensayo sobre la existencia y libertad política* y, con ello, la diferencia entre la función de uno y otro género literario parece difuminarse también. Eulalia Bernard concibe su escritura como un proyecto de libertad que, ante todo, se siente: “De ahí la enorme responsabilidad del arte y por ende del artista en el proceso de liberación de la humanidad, de otorgar la libertad política al hombre por medio de sus sentidos...” (*Nuevo ensayo* 29). Como lo sugirió Bereano en la introducción de *Sister Outsider: Essays and Speeches*, se requiere de una superación del orden occidental y patriarcal que perpetúa el “inherente conflicto entre lo que sentimos y pensamos- entre poesía y teoría” (Lorde 9). Aunque distante de la retórica del feminismo negro²⁵, la propuesta de Bernard se enmarca en esta otra posible configuración epistémica.

Conclusión

El análisis formal y temático de los primeros escritos de Eulalia Bernard Little pone en evidencia sus fuentes y contribuciones para la formulación de su pensamiento político negro: la experiencia del ser (mujer) negro(a) y sus caminos compartidos hacia la libertad. Las posibilidades de lectura conjunta evidencian los fundamentos de un saber encarnado y dialógico, ya sea en performance o en ensayo. En ambos textos, la negritud –comprendida desde un paradigma corporeizado, de relaciones intelectuales, afectivas y estéticas– decanta en un

²⁵ Ver nota 7.

ejercicio de reflexión crítica sobre la libertad personal, la acción colectiva y solidaria y la humanidad diaspórica. La influencia de esta suerte de poética *à la* Bernard, en donde el diálogo ocupa un papel medular, se repetirá en el transcurso de su producción literaria.

Las coincidencias y la articulación de su propuesta se manifiestan pese a las diferencias formales; esto es, oralidad y recursos musicales, populares en *Negritud*, frente a un registro letrado, en ocasiones hermético, en *Nuevo Ensayo*. Más aún, es posible delinear la misma trayectoria política de Bernard como intelectual y radical negra al considerar el proceso de publicación de sendos productos. Hay un movimiento pluricéntrico –tal cual lo indica Ravasio sobre su poética– en las alianzas afroamericanas que favorecen la promoción de uno, junto con el posicionamiento en la institucionalidad nacional del otro. En esta dirección, el estudio de las relaciones entre la Eulalia escritora, con sus facetas de activista, docente universitaria, candidata a diputada y propulsora de la representación afrocostarricense en diferentes partidos políticos, por cerca de cuatro décadas, sugiere una tarea en construcción. Se trata de dialogar con las variadas formas de ser intelectual de Eulalia Bernard. Siguiendo a Cooper, “we cannot study Black women’s theoretical production or tell Black women’s intellectual history without knowing something of their lives” (9). Este otro diálogo²⁶ resulta pertinente a nivel local y, ante todo, en el marco de un tardío reconocimiento de las contribuciones de intelectuales, particularmente de mujeres, protagonistas de la escena político-cultural afrolatinoamericana y de la diáspora del siglo XX.

Referencias

- Associations for Diplomatic Studies & Training. “Being Black in a ‘LilyWhite’ State Department”. Web. 9 mar. 2020 <<https://adst.org/oral-history/fascinating-figures/being-black-in-a-lily-white-state-department/>>.
- Beaumont-Thomas, Ben. “Manu Dibango, Cameroon jazz-funk star, dies aged 86 of coronavirus”. *The Guardian*. Web. 24 mar. 2020 <<https://www.theguardian.com/music/2020/mar/24/manu-dibango-dies-coronavirus-cameroon-jazz-funk>>

²⁶ De cara a este proceso de revisión, la autora agradece a Diana Senior Angulo, Franklin Perry Price, Shirley Campbell Barr y Paola Ravasio por la información, los archivos y el diálogo sostenido sobre las contribuciones de Eulalia Bernard Little.

- Bernard, Eulalia. *My Black King. A collection of poetry*. Eugene, Oregon: World Peace University, 1991. Impreso.
- Bernard, Eulalia. *Negritud*. San José: INDICA, 1976. Impreso
- Bernard, Eulalia. *Nuevo ensayo sobre la existencia y la libertad política*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1981. Impreso
- Bogues, Anthony. "And what about the human?: Freedom, human emancipation, and the radical imagination". *Boundary*. Agos. 2012: 29-46. Digital.
- Bourgois, Pierre I. *Banano, etnia y lucha social en Centro América*. San José, Costa Rica: Editorial Departamento Ecueménico de Investigaciones (DEI), 1994. Impreso
- Campbell Barr, Shirley. *Comunicación personal*. 25 de agosto de 2016.
- Césaire, Aimé. "What is Negritude to me?". *African presence in the Americas*. Ed. C. Moore. Trenton: Africa Research & Publications, 1995. 13-19. Digital
- Cooper, Brittney C. *Beyond respectability: The Intellectual Thought of Race Women*. Chicago: Chicago University of Illinois Press, 2017. Impreso.
- Cubillo Paniagua, Ruth. *Mujeres ensayistas e intelectualidad de vanguardia en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX*. San José: Editorial UCR, 2011. Impreso
- Devés, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX: entre la modernización y la identidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000. Impreso
- Farred, Grant. *What's my name? Black vernacular intellectuals*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003. Digital.
- Fornet-Betancourt, Raúl. *Mujer y filosofía en el pensamiento iberoamericano: Momentos de una relación difícil*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2009. Impreso.
- Foxman, Adam. "Community Icon Preaches Poetics of Identity". *The Tico Times*. Web. 26 agos. 2006 <http://www.ticotimes.net/2006/08/25/community-icon-preaches-poetics-of-identity>
- Gallego, Mar. "On Both Sides of the Atlantic: Hybrid Identity and the Spanish-Speaking Diaspora un Agnès Agboton, Mónica Carillo and Eulalia Bernard". *Migration, Narration, Identity: Cross-Cultural Perspectives*. Berna, Suiza: Peter Lang Edition, 2012. 73-90. Digital.
- Guridy, Frank y Juliet Hooker. "Corrientes de pensamiento sociopolítico afrolatinoamericano". *Estudios Afrolatinoamericanos: una introducción*. Ed. De la Fuente, Alejandro y George Reid Andrews. Buenos Aires: CLACSO, 2018. 219-268. Digital.

- Hesse, Barnor y Juliet Hooker. "Introduction: On Black Political Thought inside Global Black Protest". *South Atlantic Quarterly*. Jul. 2017: 443-456. Digital
- Gilroy, Paul. *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993. Impreso.
- Harpelle, Ronald. *West Indians of Costa Rica: Race, Class, and the Integration of an Ethnic Minority*. Quebec: McGill-Queen's University Press, 2001. Impreso.
- Hill Collins, Patricia. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2000. Impreso.
- Iton, Richard. *In Search of the Black Fantastic: Politics and Popular Culture in the Post-Civil Rights Era*. New York: Oxford University Press, 2008. Impreso.
- Jackson, Shirley. "'Our Weapon Is a Strong Language': A Conversation with Eulalia Bernard". *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers*. Ed. Miriam De Costa-Willis. Kingston, Jamaica: Ian Randle P., 2003. 122-28. Digital.
- Jones, Claudia y Carole Boyce Davies. *Claudia Jones: beyond containment: autobiographical reflections, essays and poems*. Oxford: Ayebia Clarke, 2011. Impreso.
- Krenn L., Michael. "'Outstanding Negroes' y 'Appropriate Countries'. Some Facts, Figures, and Thoughts on Black U.S. Ambassadors, 1949-1988". *Diplomatic History*. (Invierno). 1990: 131-142. Impreso.
- Lago-Graña, Josefa. "Identidad afro-caribeña en Costa Rica: La poesía de Eulalia Bernard". *Con-Textos* Jul-Dic. 2007: 69-84. Impreso.
- Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches. 1984*. Berkeley: Crossing, 2007. Impreso.
- Malavassi, Guillermo. *Comunicación personal*. 7-8 de abril de 2020. Impreso.
- Meléndez, Carlos y Quince Duncan. *El negro en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 2012. Impreso.
- McKinney, Ktizie. "Costa Rica's Black Body: The Politics and Poetics of Difference in Eulalia Bernard". *Afro-Hispanic Review*. (Otoño). 1996: 11-20. Digital.
- Mosby, Dorothy E. *Place, language, and identity in Afro-Costa Rican literature*. Columbia: University of Missouri Press, 2003. Impreso.
- Muñoz-Muñoz, Marianela. "Political Bilingualism: Afrocaribeñas en el Estado blanco y multicultural costarricense (1978-2017)". Tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos. University of Texas at Austin, 2018. Digital.

- Muñoz-Muñoz, Marianela. "Una poética política de la negritud en Costa Rica: el caso de Eulalia Bernard Little". Congreso sobre la creación artística en la década de 1970. 16-17 de octubre 2019. Coord. María José Monge Picado. San José: Fundación Museos del Banco Central, 2019. 153-158. Impreso.
- Palmer, Steven Paul e Iván Molina, eds. *The Costa Rica reader: history, culture, politics*. Durham: Duke University Press, 2004. Impreso
- Perry, Franklin. (2015, 4 de mayo). "La otra Eulalia: Derechos humanos, Negritud, Activista, Política". *La coleccionista de espejos*. Web. 4 may. 2015. <http://themirrorcollector.blogspot.com/2015/05/yo-no-puedo-callar.html>
- Perry, Franklin. *Comunicación personal*. 24 de agosto 2019
- Senior-Angulo, Diana. Ciudadanía Afrocostarricense. *El gran escenario comprendido entre 1927 y 1963*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia/ Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2011. Impreso.
- Senior-Angulo, Diana. "Los estudios afrocentroamericanos como espacio vital de materialización académica y reivindicación tangible". *Terceras Jornadas de Estudios Afrocentroamericanos*, en Roatán, Islas de la Bahía, Honduras, del 19 al 22 de noviembre de 2019. 1-11. Digital.
- Prada Ortiz, Grace. *Mujeres forjadoras del pensamiento costarricense: ensayos femeninos y feministas*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2005. Impreso.
- Putnam, Lara. *Radical moves: Caribbean migrants and the politics of race in the jazz age*. North Carolina: UNC Press Books, 2013. Impreso.
- Ratcliff, Anthony. "'Black Writers of the World, Unite!': Negotiating Pan-African Politics of Cultural Struggle in Afro-Latin America". *The Black Scholar*, vol. 37, núm. 4, enero de 2008, pp. 27–38. Digital.
- Ravasio, Paola. "Negritud de Eulalia Bernard". *Caribbean Worlds. Mundos Caribeños. Mondes Caribéens. Sammelband Forschungstage zur Karibik*. Eds. Knauer, Gabriele y Ineke Ohaf-Rheinberger. Madrid: Iberoamericana/Verveur, 2020. 347-72. Digital.
- Rosario, Reina. *Identidades de la población de origen jamaicano en el Caribe costarricense: segunda mitad del siglo XX*. República Dominicana: Cocolo Editorial, 2015. Impreso
- Rossi, Anacristina. *Limón reggae*. San José: Legado, 2007. Impreso.

- Schmidt, Simone Pereira. "Mulheres, negritude ea construção de uma modernidade transnacional". *Estudos Feministas* 27.1 (2019): 1-10. Impreso
- Schramm, Christina. "'Desde este otro lado...': Subjetividades e imaginarios sociales de mujeres afrodescendientes e indígenas bribris en Costa Rica". Tesis de doctorado en Estudios de la Sociedad y Cultura. Universidad de Costa Rica, 2013. Impreso.
- Smart, Ian. "Eulalia Bernard. A Caribbean Woman Writer and the Dynamics of Liberation". *Letras Femeninas*. (Primavera-otoño). 1987: 79-85. Digital.
- Smith, Christen Anne. "Towards a Black Feminist Model of Black Atlantic Liberation: Remembering Beatriz Nascimento". *Meridians*. Sep. 2016: 71-87. Digital.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the past: Power and the production of history*. Boston: Beacon Press, 1995. Impreso.