

Zonas oscuras en el trópico: esclavitud africana y naturaleza brasileña en *O tronco do Ipê* de José de Alencar¹

Julieta Novau

Este trabajo analiza la construcción textual de la esclavitud africana y la naturaleza brasileña en la novela *O tronco do Ipê* (1871) de José de Alencar (1829-1877).² A partir de la noción de “*ilha* (isla) cultural” propuesta por Roger Bastide (1959 y 1960), concebida como lugar de resistencia y de conservación de expresiones culturales africanas, abordamos las significaciones que adquieren en la novela las “zonas oscuras”, culturales y religiosas, de la esclavitud insertas en el interior de una naturaleza tropical exuberante como símbolo paradigmático de

¹ Una versión reducida de este trabajo, bajo el mismo título, se presentó como ponencia en el *V Congreso Internacional Celebis de Literatura*, organizado por la Facultad de Humanidades (Universidad Nacional de Mar del Plata). Realizado en Mar del Plata, los días 10 al 12 de noviembre de 2014.

² Alfredo Bosi (1974) señala que Alencar es hijo de una familia acomodada brasileña de la región de Ceará. Cuando es pequeño se traslada con su familia a la Corte de Río de Janeiro. Entre los años 1845 a 1850, el escritor estudia derecho en São Paulo y en Olinda. También mantiene una participación activa en el terreno del debate político, que combina con su profusa carrera de escritor consagrado a partir de 1850. En Río de Janeiro se desempeña como cronista (por ejemplo, colabora en el “*Correio Mercantil*” y en el “*Diário do Rio de Janeiro*”). Mientras Alencar es redactor, en 1857 adquiere reconocimiento literario por sus “*Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*” donde critica la perspectiva literaria nativista de Domingos Gonçalves de Magalhães. De forma paralela se afianza la orientación política conservadora de Alencar. Es notable que, tempranamente, el letrado cearense se distancia del posicionamiento liberal de su padre José de Alencar, quien fue senador. En este sentido, podemos mencionar sus intervenciones como diputado por la región de Ceará en el periodo de 1868 a 1870.

lo nacional. En este sentido, cabe destacar que el tratamiento narrativo de la condición esclava en la novela, aunque adquiere visibilidad, se realiza desde un enfoque distanciado respecto de la denuncia antiesclavista, dentro de un contexto político en que la esclavitud es objeto de debate parlamentario en Brasil.³ Nuestro trabajo subraya algunas estrategias retóricas, utilizadas por el autor en su obra, que demarcan espacios con valencias antitéticas. En relación a ello, nuestra lectura reflexiona sobre el modo en que la perspectiva alencariana (imbuida de un racialismo romántico hegemónico) escenifica la emergente y conflictiva conformación de la identidad nacional en Brasil en el siglo XIX: tensionada entre la devaluación de los esclavos africanos y la exaltación del trópico en su majestuosidad.

Mediante la postura conservadora que pauta tanto su carrera política como su escritura, Alencar en sus obras mantiene la visión hegemónica sobre el mundo negro, según la estética del romanticismo, dado que, como sostiene Silvina Carrizo, “sobre o homem escravo, no entanto, continúa pensando o mesmo silêncio que *interdita* a consideração do negro como sujeito” (2001, p. 90, *cursiva nuestra*). Las perspectivas analíticas de otros autores como Pedro Dantas (1952), Silviano Santiago (1982), David Brookshaw (1983), Renato Ortiz (1992), José Murilo de Carvalho (1994), Flora Süssekind (1994) y Alejandra Mailhe (2011), coinciden en destacar la escasa relevancia otorgada por los letrados del siglo XIX al “problema negro” dentro del proyecto estético-político del romanticismo, cuestión que se advierte al considerar la producción narrativa de Alencar, orientada a exaltar el indianismo como fundamento auténtico de la identidad nacional brasileña. De manera simplificada, el “indianismo” construido por Alencar en su narrativa, especialmente en *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) y *Ubirajara* (1874), se centra en la exaltación idealizada de la figura del indio, para dar cuenta de los orígenes nobles de la emergente nación brasileña. Se trata de un origen épico-mítico que propicia vínculos etnoculturales armónicos con el sector portugués, generando así una concepción de mestizaje integrador. La imagen estetizada del indio se convierte en paradigma de brasileñidad

³ En el mismo año de edición de la novela de Alencar se promulga la “Lei do Ventre Livre” (1871), declarando libres a los recién nacidos de madres esclavas. Además, destacamos que la abolición de la esclavitud en Brasil se realiza en 1888. Para ampliar remitimos a los estudios de Libby, Douglas Cole y Eduardo França Paiva (2005) y Francisco Vidal Luna y Herbert Klein (2010).

en correlación con la relevancia positiva otorgada a la naturaleza nacional.⁴

Renato Ortiz (1992) indica que para ofrecer una imagen conveniente de nación, la escritura de Alencar impulsa la indagación identitaria sobre Brasil desde la pregunta ontológica de “¿qué somos?”, que a su vez se encuentra secundada por la formulación de otra: “¿qué no somos?”. De este modo, la carencia es un vector presente en la construcción de la identidad nacional. En la ficción alencariana esta pregunta asume la forma de “estrategia alusiva”. En este punto, parafraseando a Ortiz, consideramos que en *O tronco do Ipê*, la estrategia de la “alusión” a lo africano como otredad, para explicar oblicuamente aquello que pretendidamente “no somos” como nación brasileña (elaborada desde un “nosotros” hegemónico excluyente), puede pensarse en consonancia con la concepción de “tenuidad” planteada por Augusto Meyer (1964). Para Meyer la tenuidad en las obras de Alencar se manifiesta, en el plano retórico, mediante los recursos descriptivos marcados por lo que considera la sensibilidad estética del autor al elaborar discursivamente una imagen armónica de Brasil como nación integrada.⁵ En nuestra interpretación de *O tronco do Ipê*, esta estrategia de atenuación es construida narrativamente para abordar al esclavo en términos de una controlada y adecuada docilidad al régimen de la esclavitud. Esto significa que en sus trazos identitarios los estigmas africanos amenazantes resultan atenuados.

O tronco do Ipê narra la vida cotidiana de los protagonistas Mário y Alice

⁴ Sobre el tema, ver especialmente Brito Broca (1979), Heloísa Toller Gomes (1988), Renato Ortiz (1992), Flora Süssekind (1994), José Murilo de Carvalho (1994), Doris Sommer (2004) y Alejandra Mailhe (2011).

⁵ Meyer piensa esta concepción atendiendo a las producciones de Alencar que son representativas del indigenismo brasileño. Por su parte, Silviano Santiago (1982) analiza el tema de la identidad en las obras de Alencar y las incluye en lo que considera textos iluminadores o “textos farol” porque: “Comsua ajuda e luz, se aclarassem tanto a região quanto os habitantes, no tocante a os valores sociais, políticos e económicos que seram determinantes da condição de ambos” (1982, p. 89). Desde esta interpretación, Santiago revisa los principales planteos de Meyer en relación a las obras indigenistas de Alencar y concluye que la hipótesis de la tenuidad de la conciencia nacional (basada en una perspectiva eurocéntrica que adscribe rasgos a las culturas nativas desde una reflexión europea como parámetro) se liga con el contexto de producción del propio Meyer en cuanto a su crítica al romanticismo brasileño y su valoración del modernismo y de los intelectuales como intérpretes de los fenómenos sociales. Para Santiago, la conciencia nacional, debe superar el concepto de tenuidad propuesto por Meyer y manifestarse como un “entre-lugar” que combine, de manera impura, los elementos de exotismo y exuberancia brasileña.

en la hacienda cafetalera *Nossa Senhora do Boqueirão*, próxima al río Paraíba, a principios del siglo XIX. José Figueira, padre de Mário, muere ahogado en el *Boqueirão* y es enterrado en la base del *Ipê* (bajo cuidado del negro viejo Pai Benedito). El autor de su muerte es su amigo de infancia Joaquim de Freitas (hijo del administrador de la hacienda; pobre y huérfano en su juventud queda al cuidado del padre de Figueira, *O Comendador*, casado con su prima D. Alina). Luego del asesinato de su amigo, Freitas hereda la hacienda y las riquezas de su antiguo propietario. Además, se dedica a proteger y cobijar en su casa-grande a la viuda del *Comendador* junto a D. Francisca (viuda de Figueira) y a su hijo Mário. A lo largo de la trama se acrecientan las sospechas sobre el crimen de Joaquim de Freitas. En el momento en que Mário salva a Alice de morir ahogada en el *Boqueirão* surge un temprano amor entre los niños. Cuando ambos son jóvenes se separan por causa del viaje de estudios de Mário a Europa. A su regreso, Mário descubre la verdad sobre la muerte de su padre cuando el padre de Alice intenta suicidarse. El amor entre los protagonistas perdura y se casan al cierre de la ficción.

Alencar apela al predominio del discurrir dialógico, aunque en gran medida mantiene la retórica elevada que caracteriza a su escritura, para recrear ficcionalmente de modo casi exclusivo el ámbito y ciertos hábitos de los sectores sociales hacendados a mediados del siglo XIX. El momento de la trama ficcional corresponde al afianzamiento del régimen de la esclavitud en el sur de Brasil. Según indica Heloísa Toller Gomes (1988), la novela pertenece al ciclo denominado *romance de fazenda*, centrado en describir costumbres rurales y situado ficcionalmente en un pasado próximo a la fecha de edición de la obra, donde “Alencar traça um painel social abrangente em que o regime escravista ainda se mostra estável e aparentemente seguro, sendo a instituição servil descrita como amena e mesmo benevolente” (1988, p. 34). Como mencionamos, el conflicto narrativo de la novela, que gira en torno a las ambiciones de poder por parte de distintos personajes pertenecientes al sector de la hegemonía cafetalera, se sintetiza en la misteriosa muerte de José Figueira (padre del protagonista y amo inicial del negro Benedito), al caer a las aguas del *Boqueirão*. De modo que Mário se encuentra sumido en la condición de pobreza y de orfandad cubierta de un matiz misterioso. Además, en la obra de Alencar se plantea un amor progresivo entre los protagonistas pertenecientes a un mismo grupo étnico y el enredo de la historia afecta particularmente al mundo de los sectores hacendados blancos. En medio de ese conflicto, se recorta la presencia, siempre cercana, de los esclavos.

En la novela, los africanos y mulatos son homogeneizados bajo la condición de esclavos domésticos, y encuentran su expresión paradigmática en la figura de *Pai Benedito*. El sometimiento dócil al régimen de la esclavitud es uno de los rasgos que definen a este personaje y contribuye a enfatizar su construcción simbólica en términos de “tenuidad”. *Pai Benedito* simplemente es un viejo negro esclavo, cosificado e interdicto (en el sentido de Frantz Fanon, 1973).⁶

Negritud cristalizada y fetichismo

Bajo la retórica de la “tenuidad”, conjugando cosificación e interdicción del negro, Alencar configura el prototipo del esclavo dócil. Su preeminencia en la ficción se explica por su funcionamiento supeditado a la figura del protagonista, el niño Mário (su pequeño amo), con quien *Pai Benedito* establece un lazo afectivo infranqueable y recíproco dentro del marco de una “esclavitud benévola” o paternalista:⁷

⁶ Seguimos la definición de “interdicto” (esto es: el sujeto africano-brasileño puesto en “entredicho” dentro de la tradición narrativa decimonónica) tal como plantea Carrizo (2001) y que resaltamos en la cita textual antecedente como así también consideramos su sentido en términos más amplios planteados por Frantz Fanon (1973). De modo sucinto, según la perspectiva de Fanon, la metafísica de la tradición europea (blanca) se concibe a sí misma como portadora del ser preservando al sujeto colonizado (negro) la marca de lo “interdicto” que implica carencia y silenciamiento: es un no-ser y en este sentido la racialización del “Otro”, negado en su subjetividad, opera de manera cosificante. Para ampliar sobre el pensamiento de Fanon remitimos a los trabajos de Alejandro de Oto (2003 y 2011).

⁷ En este punto, a lo largo de la obra son muchas las escenas de confraternización entre Mário y Benedito. Incluso, se menciona una complementariedad absoluta entre ambos personajes mediante la idea de transfusión de sus almas: “Máriocingiu-lhe o pescoçocom os braços e beijou-lhe as câs. O negro, apertando-o ao peito, soluçava como uma criança. Ali ficaram absorvidos na ardente expansão dos sentimentos que lhes tumultuavam no seio. Os outros os tinham esquecido, ninguém veio a perturbar a transfusão de suas almas...” (Alencar, 2006, p. 93). Otro gesto de extrema entrega del esclavo, especialmente simbolizada en la posición de rodillas, se resume –mediante el uso de la hipérbole– en la imposibilidad de narrar la inconmensurabilidad del agradecimiento que manifiesta el negro viejo ante la generosidad y afecto de su amo como objetos preciados: “O pretorecebeu o mimo de joelhos e como se fosse uma reliquia sagrada. Não é possível pintar a efusão de seu contentamento, nem contar os beijos que de nas mãos de Mário e nos presentes, ou as ternuras que em sua meia língua disse ao santo e à moeda” (Alencar, 2006, p. 36). La misma efusividad se reitera en el episodio de la salvación de Alice (arrojada al *Boqueirão*) en la cual la sumisión del esclavo se sintetiza en la metáfora del alma “arrodillada” delante de su amo: “...essa alma [de Benedito] se postrava aos pés de Mário, como uma adoração e ao mesmo tempo uma abnegação” (Alencar, 2006, p. 90, énfasis mío).

—Viva papai Benedito! — gritou Mário... E o bom preto expandia-se de júbilo, mostrando duas linhas de dentes alvos como jaspe. Ser motivo de alegría para esse menino que ele adorava, não podia ter maior satisfação a alma rude, mas dedicada do africano (Alencar, 2006, p. 34-35).

Esta primera presentación de la figura del negro en la novela anuda los atributos que lo constituyen (bondad, alegría, adoración, dedicación y rudeza), manteniendo inflexiones que inferiorizan al personaje, no sólo como primitivo sino también como ingenuo e incompleto en proximidad, simbólica y literal, a lo infantil.

El punto de vista dominante que resalta Alencar, en el modo de percibir la otredad esclava, se completa con otras caracterizaciones que tienden a cristalizar la figura del esclavo negro ligado al “fetichismo”.⁸ En este sentido, el negro viejo es cosificado por homologación a una imagen totémica de arcaica raíz africana: “Pai Benedito, sentado a um canto com a fronte apoiada sobre os joelhos, na posição de um ídolo africano, e absorvido em profunda cogitação, conservara-se inteiramente alheio ao que passava na cabana” (Alencar, 2006, p. 48).

La ubicuidad contraída del propio cuerpo del negro —y por ello empequeñecida— se asocia, superlativamente, al rincón literal que de hecho ocupa el esclavo en esa escena, pero también se vincula un espacio metafórico, más amplio, esto es, el rincón de la inferioridad extrema en tanto espacio de confinamiento social del

⁸ Márcio Goldman (2009), desde un enfoque antropológico e histórico, realiza un exhaustivo análisis sobre los orígenes y principales resignificaciones del “fetichismo”, conforme a una selección de contextos específicos y usos particulares del concepto, hasta culminar en el modo en que esta noción se relaciona con las religiones africano-brasileñas contemporáneas. Para el ensayista, el origen del término “fetiche” fue acuñado en el siglo XVIII por navegantes y comerciantes, portugueses y holandeses, en la costa occidental de África para designar objetos a los cuales los africanos atribuían propiedades místicas o religiosas. Este último aspecto de atribución de propiedades a ciertos objetos se ha mantenido básicamente a lo largo del tiempo y en el *candomblé* es referido como *axé* (mana o fuerza) contenida en el objeto a la espera de ser descubierto. El objeto debe ser preparado (proceso de elaboración llamado *feitura*: cosa hecha) por la *Mãe o Pai de Santo* de un *terreiro* (lugar donde se realizan los cultos) para ser destinado a una persona. La significación negativa del término “fetichismo” aplicado a las religiones africano-brasileñas se vincula con lo secreto porque provendría del hecho de que un iniciado en el *candomblé* no puede revelar ni el modo en que se realiza el ritual ni el contenido del vínculo recíproco que mantiene con el objeto-*orishá* (deidad africana), así como tampoco el nombre que le es asignado a la persona en ese marco iniciático. Al respecto ver también Rita Segato (1993), Yvonne Maggie (2001) y Stefania Capone (2004).

cautivo por antonomasia. En esta descripción del posicionamiento del esclavo, se agrega otra zona que es alegóricamente “arrinconada” al caracterizarla como expresión de un primitivismo atávico: la enigmática religión africana que se liga a la meditación profunda de Pai Bedito, absorto y silente, quizás en estado de *banzo*⁹ o en *retour* figurado al continente de origen dado que “Retornar es consagrar la permanencia” (Glissant, 2005, p. 46). Así, se produce como resultado una doble cosificación que “petrifica” la negritud mediante la implícita figuración del cautivo como objeto de trabajo y la evidente construcción del esclavo como fetiche a manera de objeto de culto africano. En ambos casos se trata de un esclavo negro encapsulado y reducido plenamente a un estado reconcentrado, próximo a una experiencia de alienación, porque se encuentra aislado en sus pensamientos y por ende abstraído del entorno que lo rodea.

Otra dimensión crucial para aprehender la negritud en *O tronco do Ipê* se exhibe por medio de la tematización del lenguaje de Pai Bedito.¹⁰ Tanto Jossiana Arroyo como el antropólogo Fernando Ortiz en su estudio sobre la caracterización negativa de la figura del “negro brujo”,¹¹ sostienen que la jerga africana se articula a un aspecto inescrutable y ominoso dado que representa “... no sólo el atraso en la educación del brujo, sino su atavismo. La oralidad constituye el enigma fundamental en la figura del brujo, ya que hace que su jerga sea ininteligible y secreta” (Arroyo, 2003, p. 173). Con sentido semejante, funcionando como cifra negativa (y enigma) de la identidad negra, en la novela de Alencar se presenta un lenguaje enlazado a lo religioso, en voz baja, rudimentario, gestualizado, fragmentado e incomprensible: “Seus lábios murmuravam palavras entrecortadas, impossíveis de entender. Rezava ou fazia uma imprecação a algum espírito invisível” (Alencar, 2006, p. 48). Asimismo, el lenguaje ininteligible del negro viejo en su simplicidad es directamente definido como expresión de una anomalía, cuya irregularidad se considera un signo claro de primitivismo por comparación con el balbuceo infantil, así expresa el narrador: “A linguagem dos pretos, como a das

⁹ Gilberto Freyre define *banzo* como la nostalgia del esclavo de su continente de origen: específicamente es la “saudade da África” (2002, p. 462).

¹⁰ En términos generales, “Pai” se define como el jefe espiritual en la religión del *candomblé*.

¹¹ Se trata del ensayo *Los negros brujos* [1906] de Fernando Ortiz correspondiente a su etapa temprana de producción en la cual se adscribe a la vertiente de pensamiento positivista en relación con la criminología lombrosiana. En este ensayo, Ortiz analiza las condiciones y manifestaciones del “hampa afrocubana”, analizando el caso especial de la hechicería.

crianças, oferece uma anomalia muito frequente” (Alencar, 2006, p. 35). Entonces, no existe posibilidad de “depuración” de este lenguaje “anómalo” del esclavo porque se trata, aunque no se explicita cabalmente, de una voz silenciada al máximo por el peso de la esclavitud: las palabras del negro son siempre incompletas e incomprensibles a los oídos de los amos. Entonces no se despoja al cautivo de su carácter de inferioridad porque la negritud de *Pai* Benedito se encuentra totalmente fijada, sin cambios, en sus marcas africanas étnicas y lingüísticas.

La novela exhibe una consolidación estereotípica del esclavo¹² cristalizando su negritud, a la vez que alude, de modo incipiente (aunque no exento de prejuicios), a ciertos aspectos culturales y religiosos de esa misma condición africana que son preservados en la rigidez del régimen de la esclavitud. Siguiendo el enfoque del sociólogo Roger Bastide (1959), puede considerarse la preservación de expresiones de cultos africanos como parte de una resistencia. Bastide señala el carácter religador de las religiones africanas, que funcionan como nichos o *ilhas* (islas) de conservación porque permite recrear el múltiple legado cultural africano.¹³

En relación con este sentido de resistencia y conservación de religiones africanas, emerge de modo concreto, el estereotipo del “negro brujo” o

¹² Para David Brookshaw (1983), el estereotipo es una construcción sustentada en un juego de oposiciones donde subyacen ciertos prejuicios (con frecuencia étnicos) que definen simultáneamente la afirmación de un individuo o grupo y la negación de otro/s. El ensayista ofrece como ejemplo paradigmático la categoría de “esclavo fiel” resumido en el tipo popular llamado “*Pai João*”, presente en historias populares brasileñas del siglo XIX, quien es configurado principalmente como un “negro con alma blanca”. Esta construcción del “esclavo fiel” preserva la marca de negritud en tanto inferiorización adscripta a la otredad, como sucede, de modo similar, en la configuración del personaje de *Pai* Benedito de Alencar. En este sentido, incluso una de las significaciones que sugiere su nombre, “Benedito” significa literalmente “bien dicho”, refuerza este enfoque. El personaje, aun preservando su negritud en varios aspectos, no deja de funcionar como negro “con alma blanca” y por lo tanto simbólicamente es un esclavo sin “tachas” de resistencia antiesclavista (retomando el léxico de la época, las “tachas” o marcas son convencionalizadas en la prensa del período –mediante enumeración de trazos físicos y comportamentales de los negros– en los anuncios de venta de esclavos y de búsqueda de cimarrones). Entonces, la “correcta bondad” que caracteriza al personaje se corresponde, metafóricamente, con el “buen decir” contenido en su nombre, y de esta manera se sugiere que Benedito no se aparta de la “norma” o “ley” del amo. Se completa así la isotopía de lo “interdicto” en la tipificación sumisa de este personaje.

¹³ Para profundizar sobre el tema, véase el estudio de Alejandra Mailhe (2010), titulado “Mediaciones mestizas. Reflexiones en torno a la tensión ‘teoría central’/ ‘realidad periférica’ en la obra de Roger Bastide” e incluido en su compilación *Pensar al otro/Pensar la nación*.

*feiticeiro*¹⁴ a través de la imagen de *Pai* Ignácio. Se trata de un personaje saturado de negatividad: es un negro de aspecto deforme, cuya “monstruosidad” se extrema al estar vinculado al orden de lo demoníaco, por dedicarse al fetichismo, según relatan las voces populares y colectivas del lugar: “O aspecto disforme do negro e o isolamentoem que vivian naquele sítio agreste emmeio de ásperos rochedos incutiu no espírito da gente da vizinhança a crença de que o Pai Inácio era feiticeiro” (Alencar, 2006, p. 45). De este modo, el tipo negativo del *feiticeiro* es ensamblado, hiperbólicamente, a la figura del “esclavo cimarrón” como tipificaciones de una otredad africana radical, proyectadas en la conformación de la figura de *Pai* Benedito:

A prova era que Benedito, sempre tido como bom cativo, dera ultimamente em ruim e até fujão... Todos se temiam dele; mas não faltava também quem recorresse a seu poder sobrenatural para a cura de certas enfermidades, para descobrimento de coisas perdidas, a realização de ocultos desejos... Algumas coisas que disse, aconteceu saírem certas, e tanto bastou para aumentar a fé na sua mandinga. *Pai* Benedito, porém, era um feiticeiro de bom coração (Alencar, 2006, p. 47).

Así, la perspectiva del narrador conjuga adscripciones denostadoras del negro brujo junto con la clausura de sus aspectos ominosos, al culminar relativizándolos mediante la prevalencia de los motivos positivos de la bondad y generosidad de Benedito. Se percibe entonces en la novela el funcionamiento de una estrategia dual, en oxímoron: a la vez que pone de relieve la estigmatización del africano, también atenúa sus marcas negativas. Por medio de

¹⁴ Siguiendo el análisis de Rita Segato (1993), *feiticeiro* es la persona que realiza magia (*feiticaria*) de acuerdo a las prácticas rituales del *candomblé* o de *macumba* en Brasil. La acepción negativa del término se refiere a los llamados *Paisy Mães de Santo* o *Babalorixás* dedicados a practicar rituales considerados supersticiosos por contener actos abyectos e ilícitos de brujería según la óptica hegemónica del siglo XIX. Como analiza Stefania Capone (2004), la Constitución de 1823 estipulaba que en Brasil sólo podía practicarse la religión cristiana. Se abre entonces la distinción entre cultos religiosos legítimos e ilegítimos, y ello promueve la persecución policial de las agrupaciones ligadas al *candomblé*. Por otra parte, como ejemplo de la perdurabilidad de esta cuestión, Raymundo Nina Rodrigues analiza estos aspectos desde un enfoque racista en sus ensayos correspondiente al período de entresiglos. Entre ellos, puede mencionarse su paradigmático trabajo: *O animismo fetichista dos negros baianos* (2006).

esta doble estrategia, Alencar pretende obturar el temor hacia estas figuras y prácticas religiosas concebidas como peligrosas de acuerdo al imaginario hegemónico de la época,¹⁵ como sostiene Celia Marinho de Azevedo: “Era, assim, o negro, elemento considerado de raça inferior porque descendente de africanos, viciado, imoral, incapaz para o trabalho livre, criminoso em potencial, inimigo da civilização e o progresso... em uma época em que as teorias raciais ainda estavam longe de cair em desuso” (1987, p.156).

En este contexto sumido por el temor, Alencar atenúa la eficacia de las prácticas sociales religiosas africanas y apunta a fijar el estereotipo para mantener al esclavo en el lugar de inferioridad, con el acento puesto en su pasividad, a la vez que relega las religiones africanas a la condición de expresiones supersticiosas dentro de un sistema esclavista (y de una narración) que se muestra disolvente. Pues, mientras que la esclavitud diluye aspectos que conforman posibles manifestaciones anti-coercitivas,¹⁶ en la ficción no se los describe de manera minuciosa, abrevando así en la tenuidad del negro dócil.

Al presentar también al grupo de los esclavos domésticos, Alencar se atiene a un enfoque homogenizador (y tranquilizador para los sectores sociales dominantes) donde predomina la caracterización atenuadora de los cautivos, “felizmente” resignados al leve trabajo diario dentro de la hacienda cafetalera

¹⁵ Por ejemplo, *As vítimas algozes* [1869] de Joaquim Manuel de Macedo (2010) preserva la visión estigmatizante del negro. Allí las prácticas religiosas africanas se describen desde el estereotipo del hechicero “Pai Raiol”. La denostación de las expresiones culturales africanas se resume en la siguiente premisa nucleada en la idea de una peligrosa propagación contaminante: “O feitiço como a sífilis veiod’África” (2010, p.72). Por otra parte, en el mismo año de edición de la novela de Alencar, se produce en Río de Janeiro el juicio y condena de un famoso *feiticeiro* llamado “Juca Rosa” o “Pai Quimbamba”. Este caso cobra relevancia en la prensa periódica carioca, con lo cual se abreva en el temor y enigma que este tipo de figuras implicaba para gran parte de la elite letrada y política de la época (más allá de que muchos de ellos eran asiduos visitantes de su *terreiro* en la zona baja de la ciudad). La historia del “negro brujo” Juca Rosa es analizada con detalle por Gabriela dos Reis Sampaio (2000).

¹⁶ De hecho, las prácticas de resistencia antiesclavista como el cimarronaje o bien la rebelión colectiva de cautivos perpetrada a partir de la experiencia compartida de religiosidades africanas eran frecuentes en Brasil a lo largo del siglo XIX; tal como analizan, por ejemplo, Richard Price (1981), Clóvis Moura (1988), João José Reis (1993 y 1996) y Martín Lienhard (2002 y 2008).

(sin que se mencionen aspectos violentos del sistema de esclavitud, como el trabajo forzado en las plantaciones o las prácticas de tortura). Bajo la coordenada del ejercicio de un “paternalismo benevolente”, en la ficción se recrea una estratificación social en el interior del grupo de los esclavos que acompañan a los protagonistas.¹⁷ El recurso de la nominación de los esclavos domésticos permite individualizarlos, no para efectuar una valoración positiva sino simplemente para indicar su marca de origen y rol social. De esta manera, se presentan los esclavos sirvientes: la parda Eufrosina (mucama de Alice) y la criolla carioca Felícia (mucama de Adélia) más el *moleque*¹⁸ Martinho (paje del *Barão da Espera*).

En la construcción de las esclavas femeninas, adquiere peculiar atención la figura de *Tia Chica*, negra vieja y “ama de leche” de la madre de Alice. Una de sus caracterizaciones principales consiste en su función elemental como “ama de leche” porque en este rol se percibe la relación íntima establecida entre amos y esclavos en el interior de las casas-grandes. Por lo cual se observa en un plano general la relevancia del funcionamiento de las “amas de leche” y las “negras viejas contadoras de historias” dentro del régimen esclavista. Desde la perspectiva de Gilberto Freyre ([1933]2002), este vínculo cotidiano y privado suaviza los antagonismos sociales y por lo tanto ofrece una imagen “blanda” del esclavismo brasileño decimonónico. Incluso, la negra vieja vive junto a su compañero *Pai* Benedito, de forma aislada pero próxima a la casa-grande, en una cabaña otorgada por el amo como dádiva por sus respectivas docilidades que culmina, en el cierre de la ficción, con la manumisión de ambos. Así, bajo la protección paternalista

¹⁷ Incluso esta estratificación interna se advierte en los títulos de algunos capítulos que otorgan centralidad a ciertos personajes: “O feiteiro” (Pai Inácio), “Tia Chica”(mujer de Benedito), “Pai Benedito”, “Dois amigos” (Freitas y Figueira), “O conselheiro” (Lopes), “Coração de mãe” (D. Francisca), “Mário”.

¹⁸ En el período de la esclavitud, los *moleques* (palabra de origen quimbundo: “meninos”) eran los niños o jóvenes negros esclavos encargados de acompañar o ser objeto de entretenimiento de los niños de las casas-grandes (Freyre, 2002 y Segato, 1993). En este aspecto, en la novela de Alencar, es ilustrativo el momento en que el niño Mário le pega a Martinho sin fundamento. Por otra parte, otro ejemplo paradigmático aunque exacerbado en violencia, constituye la escena en que el narrador de la novela *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881] (1978) de Machado de Assis, sólo por diversión monta a Prudencio, su esclavo *moleque*, como si fuera un caballo y lo flagela mientras lo obliga a andar.

del amo se enfatiza el rescate de los dos personajes de la condición de servidumbre extrema.¹⁹

Otra peculiaridad de *Tia Chica* es que permanece enferma durante el desarrollo de la trama narrativa. El motivo de la enfermedad de la negra vieja prolonga la tipificación de su figura en términos de trascendencia de las fronteras de lo permitido dado que ella, con frecuencia, se encuentra sumida en estado de un aparente “delirio”. Al ser también una negra vieja contadora de historias, y por lo tanto portadora de saberes tradicionales, ella encarna el costado de “irracionalidad africana” que amenaza la tranquilidad familiar con sus intentos de develar el misterio de la muerte del padre de Mário. Además, *Tia Chica* desencadena una de las acciones principales al contar a Alice la historia de la *Mãe d'água* (inmediatamente después del relato efectuado por la negra vieja, la niña por curiosidad va hacia el atrayente *Boqueirão* y cae en él bajo su encanto). Esta caracterización de la compañera de *Pai Benedito* se mantiene hasta el final de la narración: *Tia Chica* muere en un arrebato delirante, arrojándose a las aguas del *Boqueirão*.

¹⁹ También el proteccionismo de Joaquim de Freitas engloba a D. Francisca (madre de Mário). Alencar dedica un capítulo a este personaje femenino, “Coração de mãe”, donde resalta su resignación a las circunstancias, intuición materna y total entrega al cuidado del hijo. Estos trazos de abnegación maternal se reiteran en la configuración del estereotipo de la “madre esclava” que Alencar diseña en su obra de teatro *Mãe* [1859] (2013), así expresa el autor en la dedicatoria de la obra a su propia madre (Ana de Alencar): “...se há diamante inalterável é o coração materno, que mais brilha quanto mais espessa é a treva. Rainhaou escrava a mãe é sempre mãe” (2013, p. 2). En la obra teatral, Alencar aborda explícitamente el tema de contactos interétnicos y exalta la figura de la madre Joana que se vende a sí misma como esclava a otro amo, padeciendo constantes sufrimientos, para salvar a su hijo de la ruina económica. Por otra parte, tanto la simbología del “coração de mãe” de D. Francisca en la novela como el corazón materno igualmente noble de la esclava Joana en el drama teatral recuerda, por inversión lúdica de palabras del título del capítulo, al apelativo de la Patrona católica de Angola llamada “Mama Muxima”, expresión que significa precisamente “madre del corazón”. Este modo de construir los personajes femeninos maternos contrasta, por ejemplo, con la figura de D. Alina (sobrina, esposa y luego viuda del comendador Figueira), caracterizada principalmente por la manipulación y el interés económico. En este aspecto, Alencar viabiliza su crítica moral sobre lo superfluo de ciertos personajes que aspiran a ingresar o ascender socialmente al entorno de poder (generalmente ligado a la Corte). Así describe el autor a D. Alina: “Há naturezas assim que se deleitam com a destruição: espécies de abutres morais, vivendo da dissolução da família e da sociedade. Aquele caráter pertencia a essa classe; tinha o instinto da intriga, regozijava-se com as recriminações e dissidências” (Alencar, 2006, p. 78).

En otras instancias de la novela, los esclavos domésticos son con frecuencia homologados a animales, para caracterizar su aspecto físico o su comportamiento, con lo cual se refuerza la mirada devaluadora del narrador respecto de los cautivos construidos como otredades que, aunque dóciles, portan estigmas de un “primitivismo inherente”. Un ejemplo claro del modo en que se refracta esta visión, propia de gran parte de los sectores hegemónicos de la época, es la escena del insulto de Martinho a su compañera Eufrosina. En este episodio se percibe el gesto de “introyección” (Fanon, 1973) de la violencia por parte del esclavo en forma de degradaciones verbales. La burla se centra en señalar la genealogía angolana de Eufrosina.²⁰ Siguiendo el enfoque de Antônio Guimarães —“A marca da cor, no interior desse pensamento, é indelével não apenas porque lembra uma ancestralidade inferior, mas principalmente, porque simboliza a inferioridade presente dessa raça” (1995, p. 57)— se puede señalar que la africanidad de Eufrosina funciona como estigma imborrable vinculado con lo más bajo de la escala animal:

Tição!... Tição é o seu pai de você, negro cambaio e bichento que veio lá d'Angola [...] Cada beijo assim! Hi! Hi! A Eufrosina, cega de raiva, atirou-se ao pajem, que lhe fugia correndo ao redor da mesa exasperando a mucama com as caretas que lhe fazia: -Cada beijo, assim como orelha de porco... Tapuru era mato... chegava a sair pelos olhos (Alencar, 2006, p. 263).

Además, en este fragmento se muestra una adscripción peyorativa no sólo por la mención de marcas fenotípicas de la esclava sino también en relación a la oralidad del esclavo. Ambos signos fundamentan formas de clasificación y discriminación de las otredades negras, reforzando afirmaciones precedentes en la ficción. La oralidad de Martinho (el uso incorrecto de los pronombres en

²⁰ En una escena del pasado, correspondiente al paseo de los niños en 1850, la misma mucama es objeto de burla. Mário derrama dulce sobre la cabeza de Eufrosina y declara que “¡É pomada para alisar o pixaim!” (Alencar, 2006, p. 26). Aquí se nota la referencia al cabello rizado (*pixaim*) de la esclava, designado habitualmente como *cabeloruim*, como signo de africanidad con sentido peyorativo. En este aspecto, es interesante mencionar el bello poema del contemporáneo Henrique Cunha Junior, donde se retoma este tema de larga tradición y, por contraste a la mirada alencariana, se exalta positivamente esa marca diferencial del “Otro” africano en tono afectivo: “Cabelos enroladinhos enroladinhos/ Cabelos de caracóis pequeninos/ cabelos que a natureza se deuao luxo/ de trabalhá-los e não simplesmente deixá-los/ esticadosao acaso/ Cabelo pixaim/ Cabelo de negro” (Citado por Eduardo Assis Duarte, 2008).

este caso) confirma la preliminar y generalizadora aseveración del narrador respecto de la anomalía del lenguaje de los negros (como cuando se refiere al lenguaje rudo e irregular de *Pai Benedito*).

Al conjunto de esclavos de la hacienda se agregan otros personajes secundarios que, en proximidad a los protagonistas, ingresan por ocasión del festejo de la navidad y son descriptos sólo en función de su trabajo: la *Mãe Paula* (vieja negra esclava encargada del gallinero) y *Vicência* (una de las cocineras de la hacienda y madre de *Martinho*). El resto de la dotación de esclavos permanece innominada y conforma una mayoría de negros y mulatos agrupados mediante el recurso constante de la analogía con lo animal. Por ejemplo, el uso de la enumeración seriada los aproxima analógicamente –y situacionalmente en cada espacio por equivalencia–, en un mismo nivel de expresión “rudimentaria” de alegría: “Onde [Alice] chegava, na roca ou no curral, havia festa e alegria. Os pretos batiam palmas; o gado mugia; as ovelhas balavam” (Alencar, 2006, p. 134). A la vez, en otro momento, la analogía entre cautivos y animales se acentúa en la imagen sonora de sus respectivos murmullos totalmente amalgamados: “Ouvindojá tarde rumor de escravos y animais no pátio” (Alencar, 2006, p. 229).

De esta manera, retomando el enfoque de Renato Ortiz (1992), se diseña una perspectiva hegemónica que encierra un mundo africano esencialmente primitivo expresado desde un “nosotros” excluyente y devaluador. En este sentido, la narrativa alencariana delimita una otredad africana atenuada aunque con sutiles matices inquietantes: a través de una “estrategia elusiva” encapsula aquello que (pretendidamente) “no somos” como nación cohesionada.

El encierro de la esclavitud

A la vez que en *O tronco do Ipê* se enfatiza la conformidad sumisa de los negros a la condición servil, en un plano más abarcador, Alencar también expande alegóricamente el sentido del encierro mediante el despliegue de la simbología del círculo que pauta distintos niveles de la narración.

En primera instancia, adquiere relieve la delimitación del espacio cerrado de las *senzalas* (recintos donde habitan los esclavos) dentro de la hacienda cafetalera, por lo cual Alencar mantiene límites rígidos entre ámbitos que pertenecen a sectores sociales opuestos (amos/esclavos). En la novela, no se describe el interior de las habitaciones de los negros esclavos sino que se las

presenta como un componente más del orden económico-social esclavista. En este sentido, según analiza Silviano Santiago (1982), la organización socioeconómica jerárquica de la esclavitud adquiere una corporeidad tangible que se resume en la expresión metafórica de “um corpo branco com mãos e pés negros”.²¹ Acorde con la metáfora de maquinaria esclavista de trabajo forzado, Alencar describe la distribución del ingenio cafetalero mediante adjetivaciones y sustantivos que connotan dureza, amplitud y grandeza de tamaño:

Nas fraldas da colina á esquerda estavam as fábricas e casas de lavoura, a habitação do administrador da fazenda e as senzalas dos escravos. Todos esses edifícios formavam um vasto paralelogramo, com um pátio no centro; para esse pátio, *fechado por um grande portão de ferro*, abriam os cubículos das senzalas (Alencar, 2006, p.11, énfasis mío).

Otra forma de circularidad se exhibe en relación al modo de disponer los episodios nucleares de la trama: la historia principal de Mário y Alice en la hacienda *Nossa Senhora de Boqueirão* está organizada en torno a la centralidad que adquiere el árbol *Ipê*.²² Además de dar título a la novela, ña importancia del *tronco do Ipê* se advierte en su protagonismo en el interior de la trama. Incluso se establece una analogía metafórica entre el tronco de *Ipê* y la figura de *Pai Benedito*: ambos comparten connotaciones equivalentes a partir del equilibrio que mantienen entre el estatismo y la supervivencia.

Por un lado, con respecto al aspecto externo, tanto el árbol como el negro viejo poseen los mismos atributos de antigüedad, altivez y fortaleza. Es más, Benedito y el *Ipê* son los personajes que permanecen en la zona luego de que se produce la ruina²³ de la hacienda abandonada por sus protagonistas hacia el final de

²¹ Santiago retoma esta expresión de *Cultura e opulência do Brasil* [1771] de A. Antonil. Esta metáfora es muy antigua y proviene al menos desde tiempos de Aristóteles.

²² Según Hebe Cristina da Silva, el *Ipê* es considerado un árbol típico de Brasil y por ello “vem ao encontro do intuito declarado do autor de escrever obras que fossem tipicamente nacionais e incluíssem a natureza local” (2004, p. 128). Retomaremos este aspecto vinculado a la exaltación alencariana de la naturaleza en el apartado siguiente.

²³ El motivo de la ruina de la hacienda es incorporado con sentido de decadencia del orden tradicional de explotación esclavista. El despojo de la riqueza y propiedad de mano de obra esclava ocurre por desdén de sus amos y completa, de este modo, la caracterización negativa del tipo social de los amos blancos. Así, por ejemplo, leemos en *O tronco do Ipê*: “Tudo isso

la ficción, cuando deciden ir a vivir a la Corte en Río de Janeiro. Por otro lado, ligado a una dimensión colindante con lo “irracional” religioso, tanto el viejo esclavo negro como el árbol “resguardan” y ocultan el secreto de la misteriosa muerte de José Figueira, ahogado en el remolino “circular” de las aguas. El indicio de este enigma se cifra en las cruces dispuestas, a manera de cerco simbólico, alrededor del árbol para señalar las numerosas muertes ocurridas en el lugar.

Además, la disposición de las cruces en torno al árbol sugiere una atmósfera de muerte que envuelve la vida de la hacienda y también un “sincretismo religioso”, porque en el mismo ámbito confluyen los rezos de Benedito en lengua africana junto a los diversos elementos de *feitico* y a la multiplicación del símbolo por antonomasia del cristianismo. Incluso el “sincretismo religioso” entre lo africano y lo cristiano se percibe en la articulación dual del nombre del personaje, dado que no hay elementos africanos puros en las religiones africano-americanas, todos tocados por cierta gravitación del catolicismo. *Pai Benedito* es a la vez *Pai* y *Santo* porque la correlación religiosa contenida en su nombre también se reitera, en clave cristiana, con la mención de la estampa de “São Benedito”. Así, la conjunción nominativa convoca, alegóricamente, la historia cristiana del santo esclavo de origen portugués a la vez que remite al nombre de una de las principales hermandades de esclavos negros de Río de Janeiro en el siglo XIX.²⁴ La combinación de las dimensiones africana y católica es

desapareceu; a fazenda de *Nossa Senhora de Boqueirão* já não existe. Os edifícios arruinaram-se, as plantações em grande parte ao abandono morreram sufocadas pelo mato... A gente do lugar; tanto os fazendeiros e ricos como os simples roceiros e agregados se preocuparam muito durante algum tempo com o desamparo em que o dono deixava uma fazenda tão fértil e aprazível” (Alencar, 2006, p. 12). Por otro lado, en cuanto al recurso de la circularidad narrativa, nótese que en el primer capítulo de la ficción alencariana, mediante el uso del tópico de la ruina, se anticipa un aspecto del final de la trama que se retoma –y enfatiza en *prolepsis*– en el recuento de hechos contenidos en el último capítulo de la obra.

²⁴ Lilia Moritz Schwarcz (1999) ofrece una descripción pormenorizada de este aspecto. Por otra parte, en relación a la relevancia de la figura de *Pai Benedito*, es interesante señalar su funcionamiento legitimado dentro del sistema afroreligioso del *Candomblé* de acuerdo a los estudios de Rita Segato (1993) e Ivonne Maggie (2001), quienes coinciden en señalar la presencia de los tipos “negros viejos” en los rituales de posesión actuales. Ambas ensayistas, desde un enfoque antropológico basado en sus respectivos estudios de campo en *terreiros* (lugares de culto) próximos a la zona de Río de Janeiro, constatan la importancia, dentro de las religiones africanas, de los llamados *pretos-velhos* (negros viejos) como el paradigmático “*Pai Benedito de Angola*” (junto a otros como: “*Baiano Zé do Coco*”, “*Caetano da Bahia*” y “*Me Maria Conga*”).

descrita, bajo la modulación del asombro, por el narrador en primera persona cuya identidad no se explicita:

Curioso de ver de perto o tronco do ipê, que o preto velho tratara com tanta veneração, descobri junto ás raízes pequenas cruces toscas, enegrecidas pelo tempo ou pelo fogo. Do lado do nascente, numa funda caverna do tronco, havia uma imagem de Nossa Senhora em barro, um registro de São Benedito, figas de pau, feitiço de várias espécies, ramos secos de arruda e mentruz, ossos humanos, cascavéis e dentes de cobra... O preto, de seu lado, como um instrumento a quem houvessem dado corda, começou a cantilena soturna e monótona, que é o eterno solilóquio do africano. Essas almas rudes não se compreendem a si mesmas sem falar para ouvirem o que pensam (Alencar, 2006, p. 13-14).

Bajo una óptica que destaca la dimensión inquietante de lo observado, el narrador enumera con minucia distintos elementos (huesos humanos, vegetales desecados, cascabeles, etcétera) que, metonímicamente, conforman el *ebbó* (ofrenda o sacrificio) africano. La curiosidad ante los componentes desconocidos de la “magia” africana, combinados con objetos de culto cristiano se resalta por el uso de la frase verbal (“Curioso de ver”) colocada al inicio del fragmento, para dar cuenta tanto de la preeminencia del asombro ante lo insondable, como de la propia postura del narrador anónimo no participante. Además, es evidente la desproporción entre el tamaño pequeño de las cruces cristianas (incluso deterioradas por el paso del tiempo y consumidas por el fuego y la intemperie) ante la majestuosidad vital del árbol, como si lo que dominara y permaneciera “en supervivencia” en el espacio natural fuesen aquellos aspectos vinculados a la vertiente africana de manifestación religiosa. La atmósfera de lo soterrado de este ámbito sagrado se manifiesta en la descripción del negro viejo ensimismado en sus cánticos como instrumento de una fuerza indescriptible y como muestra, desde la mirada del narrador, del ata-

Ellos son definidos como *quiumbas* (espíritus sin luz: viejos esclavos y hechiceros que a diferencia de los *orishás* no son divinidades) que funcionan activamente como guías y consejeros en los rituales del *Candomblé* y básicamente representan la bondad y sabiduría. Además tienen una manifestación peculiar en el marco del ritual. Maggie señala que “os pretos-velhos, negros que representavam escravos, velhos baianos e velhos feiticeiros, eran figuras encarquilhadas, falavam errado, fumavam cachimbo e apoiavam-se em bengalas” (2001, p. 117).

vismo “inherente” de los negros (sintetizado en la última frase de este pasaje), con lo cual se extrema la concepción del primitivismo de la otredad en asimilación a la naturaleza. Lo insondable también se refuerza por el otro verbo que organiza la frase (“descubrí”) y resume la idea de hallazgo de lo oculto. La develación del sentido de la ofrenda contenida en el *Ipê*, en verdad, no se realiza, sino que simplemente permanece anudada al enigma a lo largo de la narración.

Dado que la novela otorga un lugar fundamental al suspenso²⁵ que genera el enigma narrativo, el entramado temporal adquiere igual relevancia en consonancia con la disposición de su estructura formal. *O tronco do Ipê* se divide simétricamente en dos partes (cada una incluye diecinueve capítulos titulados, más uno que funciona como epílogo en la segunda sección) que respectivamente corresponden a la infancia y juventud de los protagonistas. La historia de los personajes se desarrolla entre los años 1830 y 1860. La circularidad temporal se encuentra marcada por la recurrencia de la misma fecha fatídica de la muerte del padre de Mário en el pasado: el 15 de enero de 1839. Los principales episodios²⁶ de la obra transcurren en los días quince del mes de enero como fecha clave que se intercala y reitera en el presente de enunciación tanto en 1850 (Primera Parte) como en 1857 (Segunda Parte). La transición entre las dos secciones de la novela está pautada por el motivo del viaje de estudios de Mário a París. La Segunda Parte de la ficción se inicia con el regreso del personaje a la hacienda natal, en correspondencia con el comienzo de las vísperas del tiempo de navidad para completar la isotopía del renacimiento mediante el tema del amor que surge entre Mário y Alice.²⁷

²⁵ Para concatenar y mantener el suspenso en la narración el novelista apela al uso frecuente de preguntas retóricas orientadas al lector. Por ejemplo: “*Qué passava nessa alma para assim transfigurar o rosto grosseiro do escravo? Era dor, era espanto, era unção? O tudo isso reunido? Quem o pode saber?*” (Alencar, 2006, p. 59).

²⁶ Como las dos caídas al *Boqueirão* (la de José Figueira y la de Alice de Freitas) y el intento de suicidio de Joaquim de Freitas junto con la revelación del enigma al cierre de la novela.

²⁷ El tema del amor entre los protagonistas se tematiza conforme a las pautas de la estética romántica. Por ejemplo, en la escena del reencuentro entre Mário y Alice, mediante la metáfora del delicado velo traslúcido que se rasga y aproxima las almas se connota el renacer de un sentimiento sublime y etéreo (inmerso en una dimensión de lo absoluto), en analogía con el nombre del ser amado que se pronuncia como un suspiro largamente contenido: “*No ímpeto d’almasaiu-lhe [á Alice] do seio o nome que tantas vezes ela atalhara nos lábios prestes a escapar-lhe. Também aí se rasgou aquela espécie de cendal, que separava o coração de ambos*” (Alencar, 1996, p. 140).

La concatenación metafórica de lo circular también se prolonga en diversos objetos cerrados que adquieren relevancia simbólica en la trama: la *caixinha* (cajita), el cofre y el *ninho* (nido) del pesebre.²⁸ La pequeña caja de caparazón de tortuga que obsequia Alice a Mário, antes de su partida a Europa, contiene un reloj con sus iniciales labradas en el dorso. Este regalo instauro la detención del tiempo, también “labrado” metafóricamente, en tanto recuerdo de momentos compartidos en la infancia a la vez que funciona como “marca” que preanuncia el amor futuro entre ambos. El cofre perteneciente a D. Francisca “encierra” en su interior diversos elementos personales entre los cuales se encuentra el enigma cifrado en la carta de cuentas de Joaquim de Freitas, que sirve a Mário para constatar la verdad sobre la muerte de su padre.²⁹ El nido del pesebre se presenta como símbolo de “resguardo” sacralizante del pasado, y reenvía a la preservación de prácticas tradicionales campesinas, dado que el especial cuidado puesto por Alice en su confección para la fiesta navideña, se anexa a la idea de ejercer un cristianismo popular pagano, tal como era efectuado por los antiguos habitantes del lugar. Así, funcionando como esferas simbólicas dispuestas de manera seriada en el transcurso de la historia, los tres objetos (la cajita, el cofre y el nido) se “encadenan” figuradamente para enfatizar la idea general que los enlaza: lo preciado que debe ser conservado por los sectores sociales blancos (el amor, la justicia y la tradición).

A la vez, en la ficción, los otros “objetos” que los sectores hegemónicos deben conservar son los esclavos. En ocasión de la fiesta navideña de carácter campestre, a los cautivos de la hacienda se les permite celebrar el evento a su manera:

²⁸ Gastón Bachelard (2011) analiza posibles significaciones de las imágenes del cofre y del nido en términos compartidos de escondite. La primera de ellas, se vincula con el secreto y sugiere tanto el resguardo de la intimidad como de lo inolvidable. La segunda imagen, también se liga con el cobijo, connota reposo y sencillez (incluso puede convocar la metáfora del retorno a la primera morada –la casa como imagen de una intimidad perdida y anhelada-).

²⁹ En la novela de Alencar, bajo parámetros de la estética romántica, se apela al motivo de la carta que funciona como instrumento privado de confidencia y elemento primordial para la revelación del enigma narrativo hacia el final de cada ficción. Así, la carta deviene en “espacio” metafórico de inscripción de la verdad. La carta más antigua contiene el registro de cuentas escrito por José Figueira en el día anterior a su muerte (que es leída y descifrada por Mário en 1857). A esta carta preliminar en la narración alencariana, le suceden otras dos en diálogo al cierre de la ficción: una de Mário dirigida al *Barão da Espera* rehusando recibir los beneficios de su proteccionismo, y otra de éste último en respuesta, confesando su crimen antes de intentar suicidarse.

Na noite do Natal os pretos da roça tinham licença para fazer também seu folguedo, e os senhores estavam no costume de por essa ocasião honrar os escravos, assistindo a abertura da festa que principiava pelo infalível batuque. No meio de archotes e precedido pela banda de música, seguiu o rancho para a senzala, onde repercutia o som do jongo e os adufos do pandeiro (Alencar, 2006, p. 172).

Este fragmento encadena varias dimensiones en la descripción de los festejos de la dotación de esclavos de la hacienda. Se destaca el “paternalismo” en la displicencia por parte de los amos al otorgar el permiso para la diversión colectiva, sumado a la propia participación, no obstante mínima, de los señores en el inicio del festejo popular. A ello se agrega la distancia que mantienen los señores respecto de los esclavos ante esa celebración porque ocurre dentro del espacio próximo a las *senzalas*, conservándose de este modo los límites establecidos entre los sectores étnico-sociales antagónicos. Además, las fronteras simbólicas se encuentran demarcadas en el espacio, mediante la colocación de antorchas. Incluso se menciona, a través de imágenes auditivas (aunque no se indaga en profundidad), una tercera zona que corresponde a las expresiones culturales musicales de raigambre congo-angolana: el *jongo* y el *batuque*.³⁰

La descripción alencariana también se detiene brevemente en otro sector social correspondiente a los esclavos músicos que integran las llamadas “bandas negras” de la hacienda. Según la antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, esta escena hace referencia a la costumbre en la época de “se empregar escravos-cantores e instrumentistas em ocasiões especiais” (1999, p.

³⁰ La danza del *Jongo* en Brasil, marcada por la percusión de tres tambores *caxambu*, era efectuada por los esclavos solamente en los días de ciertos santos católicos. Se incluye en las llamadas *danças da umbigada* (ligadas al *semba* de Congo-Angola) y preserva un carácter ritual de celebración de los antepasados: en su transcurso suelen improvisarse *pontos* (versos cantados) a modo de proverbios cifrados mediante los que se narran saberes tradicionales africanos y aspectos cotidianos, mientras los participantes cantan en coro y bailan en ronda alrededor de una pareja ubicada en el centro que progresivamente va sustituyéndose por otras. En síntesis, como explica Letícia Vianna “o jongo é uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Têm suas raízes, nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua banto. São sugestivos dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e aos elementos coreográficos da umbigada” (2001, p. 2).

350). Schwarcz analiza en detalle el modo en que en la “Fazenda de Santa Cruz” (residencia de verano de la familia real hacia 1817) se formaba musicalmente a los esclavos, los cuales después eran transferidos para integrar la banda del “Paço de São Cristóvão” y de la “Capela Imperial” donde participaban en ciertas celebraciones directamente ligadas a la Corte de Pedro II. En la ficción, los esclavos músicos son homogenizados con un uniforme especial (previamente educados o “aculturados” para tal fin) y participan de la celebración, tocando específicamente instrumentos y música de vertiente europea (marchas militares, vales y *modinhas*) frente a la *casa-grande* donde los hacendados mantienen su compartida actitud distanciada de contemplación.

De esta manera, mientras que la zona natural alrededor del *Ipê* alberga el predominio de la dimensión cultural africana bajo parámetros de un sincretismo religioso, en el interior del “mundo dos senhores de escravos”³¹ de la ficción, los cautivos, en su conjunto, no dejan de ser cuerpos homogeneizados y dispuestos en orden como objetos de propiedad esclavista. En definitiva, los esclavos de la hacienda continúan inferiorizados y subyugados, enfáticamente de rodillas bajo el peso tanto de la esclavitud como del cristianismo: “Os pretos da fazenda, *uniformizados* de calça e camisa de riscado azul com cinta de lã encarnada, *passavam a um e um* pela frente do presépio, *ajoelhando* para fazer breve oração *na sua meia língua* um louvor a Nossa Senhora” (Alencar, 2006, p.151, énfasis mío).

³¹ Remitimos al ensayo de Eugène Genovese (1979). En la ficción de Alencar, el sector de los señores de los esclavos también se compone de otros personajes, funcionales a su dinámica, ligados al poder político y se resume en dos figuras histriónicas y oportunistas: Domingo Pais (“compadre” del *Barão da Espera*) y *O Conselheiro* Lopes. El posicionamiento, en gran medida “desajustado”, de ambos personajes en la hacienda es descrito con frecuencia en clave irónica por lo cual resultan devaluados. Además, esta construcción sirve al novelista para introducir en la ficción la antítesis entre los espacios sociales Corte/hacienda proyectada, respectivamente, en los motivos excluyentes de lo superfluo-artificial/lo tradicional-esencial. Junto a ello, se despliega la problemática de la dependencia en tiempos coloniales mediante la referencia indirecta al modelo peninsular y la copia brasileña. Ello se percibe, por ejemplo, en la tematización oposicional del progreso y el atraso en cuanto a la adopción de costumbres políticas, económicas y sociales de vertiente extranjera propio del ámbito urbano (de Río de Janeiro) frente al mantenimiento de hábitos regionales en el espacio rural (de la zona cafetalera del Valle de Paraíba).

“Opulência do Brasil”.³² zonas en torno a la definición de lo nacional brasileño

En *O tronco do Ipê* adquiere especial énfasis la configuración de la naturaleza como zona donde el novelista inscribe la definición de lo nacional brasileño en términos de consolidación de lo autóctono con connotaciones de exuberancia proliferante. El entorno natural se despliega en dos facetas principales, con valencias contrapuestas, aunque sostenidas por la convergente isotopía del encanto majestuoso.

Por un lado, en la novela se resalta la armonía natural mediante el uso del tópico del *locus amoenus*. El ámbito ameno se resume en el símbolo romántico del “jardín” y se expresa a través de la mención del *pomar* (vergel) como escenario privilegiado donde transcurren los juegos infantiles de Mário, Alice y Adélia, acompañados de sus respectivos *escravos de estimação* (esclavos domésticos):

As crianças, e mais ainda os escravos, conservaram-se completamente diferentes á beleza desse quadro, que a natureza tropical coloria ao mesmo tempo de luz e alegria. Naquela idade, e naquela condição, de ordinário o sentido preponderante é do paladar; por isso, de todas as magnificências da vegetação vigorosa, o que eles viram e admiravam foi o dourado das belas laranjas seletas; o roxo dos figos e abacates; o vermelho dos bagos de romã; o amarelo das goiabas e araçás, o preto das uvas e jabuticabas temporãs; e o louro acerejado das mangas que rescendiam (Alencar, 2006, p. 22-23).

³² Retomamos, como paráfrasis, parte del título de la obra de André João Antonil *Cultura e opulência do Brasil* [1771] centrada principalmente en describir el desarrollo económico de Brasil durante el s.XVIII. Para José Murilo de Carvalho (1994), la obra de Antonil exalta una visión idílica de la naturaleza brasileña. Según el ensayista, esta línea de pensamiento será resignificada por gran parte de la elite intelectual decimonónica que, como se percibe especialmente a través del “indianismo” contenido en las obras primordiales de Alencar, ofrecen una imagen romántica del país. También Flora Süssekind (1994) sostiene que durante el siglo XIX, para construir la idea de una integridad nacional, la misión asumida por el escritor romántico es “contrapor à sucessão de rebeliões provinciais do período regencial e do começo do Segundo Reinado a imagen de um território indiviso e singular” (1994, p. 454). Por su parte, Valéria de Marco (1993) a partir de la propuesta de su concepción de la “pérdida de las ilusiones” (en tanto disolución progresiva de las perspectivas heroicas contenidas en las ficciones alencarianas al configurar una imagen “épica” y grandilocuente de nación), indaga la construcción discursiva y retórica de la naturaleza en tres novelas históricas de Alencar: *O guarani* [1857], *As minas de prata* [1865] y *Guerra dos Mascates* [1873-1874].

El escenario tropical, alegre y lumínico, se magnifica hasta adquirir dimensiones de esplendor vital que colma los sentidos. Apelando al recurso de la hipérbole, el narrador concatena, en gradación numerativa, imágenes de prodigalidad natural que se afianzan en el peso del cromatismo heterogéneo, igualmente proliferante y singular, de las diversas frutas, para conformar la isotopía de la opulencia del espacio.³³

Este trasfondo natural de prodigio armónico se correlaciona, además, con la construcción de los personajes femeninos principales, las niñas Alice y Adélia, inmersos en él por analogía con el *cravo e alecrim* (clavel y romero) respectivamente. Así, acordes con la estética romántica, ambos personajes funcionan de manera complementaria y su caracterización dual gira en torno a la connotación de lo delicado y lo agreste en consonancia con la inocencia y espontaneidad de la edad temprana de la niñez.³⁴ La disonancia entre ambas figuras femeninas es otorgada por el niño Mário, descrito como esencialmente travieso y rudo. En el centro de este jardín de la infancia adquiere relieve la *jabuticabeira* que luego se convertirá, alegóricamente, en “árbol de la memoria” para los jóvenes Mário y Alice.³⁵ En este aspecto, así como el *Ipé* “resguarda” el secreto de la muerte de José Figueira (que a la vez que se liga con la zona de religiosidad africana), la *jabuticabeira* también funciona como “resguardo” simbólico. En este caso, el árbol del jardín simboliza el amparo de un tiempo pasado, prístino y agradable a modo de “edad de oro”, tal como es rememorado, bajo su sombra, por ambos protagonistas.

³³ Sobre la “opulencia” como estereotipo del trópico remitimos al estudio de Julio Ortega *El discurso de la abundancia* (1992).

³⁴ El énfasis otorgado a la delicadeza y extrema belleza de la heroína romántica Alice se proyecta en otras imágenes y atributos que la definen con sentido equivalente: descripta algunas veces como un colibrí y otras como un jazmín en flor o bien homologada a la dulce virgen del pintor barroco español Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

³⁵ También hay otro árbol que ocupa en la ficción un posicionamiento nuclear: el *jequitibá* está ubicado en el centro del corral de ganado cercano a la casa-grande. Sin embargo, este árbol al estar inserto en un ámbito que es “dominio” de la Mãe Paula, y por lo tanto está ligado a la esfera étnica-social de los esclavos domésticos, adquiere escasa relevancia a lo largo de la trama. Además, en contraste con la modulación poética que pauta las descripciones de la naturaleza brasileña en su esplendor, la zona que tiene al *jequitibá* como eje es descripta de manera sencilla y directa, destacándose sólo su función en el espacio en términos de utilidad (de la misma manera en que Alencar describe a los personajes cautivos en tanto objetos de trabajo señalando sus roles): “Era um alto jequitibá, reliquia da antiga mata virgen; tinhamo conservado para dar sombra aocurrall do gado” (Alencar, 2006, p. 120).

En una misma zona de valoración positiva también se destaca, de manera más amplia, otra de las imágenes primordiales del paisaje vital y magnífico bajo modulación superlativa:

O sítio em que estavam agora as crianças era de uma beleza agreste, porém majestosa... O sol, derramando torrentes de luz sobre o descampado, dava ao esmalte da relva ondulações de ouro e fazia reverberar as águas do Paraíba, como borbotões de fogo. Entre os solitários da várzea. Destacava um frondoso ipê. Monarca da floresta, alçando com soberba a régia coroa de esmeralda, parecia preceder a selva, que o rodeava como sua corte submissa e respeitosa. Não era então o tronco decepado que vi muito depois; estava em todo vigor, embora se notasse já, na cruz onde se abriam as ramas, uma caverna feita pela carcoma (Alencar, 2006, p. 33).

La mirada panorámica del narrador se encuentra sumida en un estado de exaltación contemplativa del entorno. Conforme al carácter prístino de la infancia de los personajes principales, el enfoque narrativo registra una naturaleza también en plenitud, y además pausada, esencialmente, por la belleza y la majestuosidad. En la descripción, donde prevalece una marcada modulación poética, la voz narrativa presenta el dinamismo del lugar a través del uso seriado de verbos de movimiento, las analogías junto con las sucesivas adjetivaciones áureas. Mediante estos recursos expresivos se articulan las connotaciones de la zona del valle de Paraíba como un ámbito genésico, lumínico y límpido. En la percepción positiva del espacio que realiza el narrador, sobresale la frondosidad del *Ipê*, caracterizado por el cromatismo del verde como sinónimo de vida. Desde allí la mirada abarcadora despliega, metafóricamente, una sutil correlación entre naturaleza y poder, a través de un léxico específico que convoca la imagen de realeza. Esta, en contraste con el carácter fluyente de la naturaleza a su alrededor, subraya la connotación de un estatismo regente del árbol en su altivez. Además, los árboles autóctonos construyen en la novela una duplicación simbólica de la búsqueda de identidad nacional. En esta dialéctica, el árbol, antes frondoso, simboliza la decadencia de la hacienda cafetalera en el presente de enunciación. Entre la productividad y la ruina, el desplazamiento del enfoque narrativo, detenido en un plano ascendente se concentra positivamente en el carácter sublime y altivo del *Ipê*, pero culmina con un movimiento negativo de descenso hacia sus raíces.

Allí ingresa, por contraste y en *prolepsis* temporal, la faceta misteriosa y negativa que ensombrece el espacio. La imagen inquietante de la cueva carcomida en la base del árbol remite a la caracterización del *Ipê* “enraizado” alegóricamente en la dimensión religiosa africana.

De hecho, como vimos, ese hueco del árbol guarda los elementos del “culto sincrético” que practica el negro viejo Benedito y oculta, simbólicamente, el secreto que atraviesa la trama ficcional articulado con la muerte. En este aspecto, la caracterización sagrada, ominosa y oscura del *Ipê* puede vincularse con la veneración del *orishá Iroko* de las religiosidades africanas.³⁶ En Brasil el árbol sagrado, donde habita el *orishá*, es venerado por las comunidades africanas en la *manga-beira*.³⁷ Si bien es claro que en la ficción de Alencar se trata de un *Ipê* (símbolo

³⁶ Desde esta perspectiva, según Lydia Cabrera (2009), el *Iroko* es sagrado porque en su interior residen las almas de los muertos y por ello está ligado al mundo de las sombras (*kalunga*).

³⁷ Se hace referencia a este árbol en *O animismo fetichista dos negros baianos* [1896] de Nina Rodrigues. Esta obra reúne artículos publicados entre 1896 y 1897 en la *Revista Brasileira* de Río de Janeiro (la primera edición del libro se realiza en francés en 1900 y la segunda en 1935 por su discípulo Arthur Ramos). Más allá del enfoque racista que mantiene Nina Rodrigues al abordar al negro brasileiro como objeto de conocimiento, ofrece información detallada de la práctica del *candomblé* en el *terreiro* de la región de *Gantois* (Salvador de Bahía) a fines del siglo XIX. Respecto del árbol sagrado, señala: “*Em torno do tronco do soberbo vegetal, encontrei vestígios de sacrifícios, conchas marinhas, quartinhas de barro com água, etc.*”. Y más adelante agrega: “Nos arbustos que *cercam o tronco muita gente tem visto* alta noite bruxolear *fraca luz* que se extingue pela madrugada... Aqui claramente *a árvore animada é o próprio deus o santo*. E ainda agora *um negro* que vultou da África *me confirma* que *lá foi teste munha* desta emissão de sangue de um *Iróco*” (Nina Rodrigues, 2006, p.172, énfasis mío). Es interesante destacar la semejanza descriptiva con el pasaje de la novela de Alencar anteriormente analizado (sin olvidar que son obras pertenecientes a géneros distintos –ensayo y ficción–). Los fragmentos de cada autor coinciden, en especial, en cuanto al distanciamiento del punto de vista del narrador que encuentra distintos elementos de ofrenda a la deidad. Incluso, los objetos en el registro “científico” de Nina Rodrigues están dispuestos también alrededor del árbol sagrado tal como sucede en la novela. Además, al igual que el *Ipê* alencariano, el árbol tiene como rasgo principal la cualidad de “soberbia” o altivez. De manera convergente, las partes de la ofrenda son consideradas como “restos” de un culto africano en términos de “supervivencia” por lo cual esta práctica es propuesta, tanto por Alencar como por Nina Rodrigues, como ominosa. Esta caracterización negativa común se liga, de manera equivalente, al imaginario de la comunidad de la zona que “ve” extinguirse una luz en el tronco personificado o “animado” así como en la novela de Alencar los sujetos populares “dicen” (y “oyen”) que el *Ipê* “habla” desde su interior. La variante, respecto de la ficción alencariana, en este pasaje de Nina Rodrigues es que la referencia al culto se hace, además, desde un doble registro testimonial que refuerza la “veracidad” de lo observado por el narrador (en el marco de un ensayo científico u “objetivo” sobre el problema del negro como eje de análisis). Es decir:

nacional de Brasil), sus principales rasgos, cuando se articulan con las religiosidades africanas desde un enfoque negativo, pueden ligarse semánticamente a esa cosmovisión. Entonces, conforme a esas prácticas religiosas africanas, en la ficción la veneración del árbol es articulada con el tema de la muerte. Además, esta articulación habilita proyectar ciertas analogías: la presencia de la esfera *kalunga* (muerte) se manifiesta mediante el espíritu del padre de Mário (quien a ciertas horas “habla” desde el árbol reclamando perdón), sumado al ritual de rezos y ofrendas realizado por *Pai Benedito* en la base del *Ipê*.

De modo complementario, vinculada a esta zona de una naturaleza atractiva que a la vez se liga a la muerte, Alencar agrega la imagen del *Boqueirão*. La caracterización de esta laguna encantada se inscribe en la línea regional de historias populares brasileñas. La marca de lo autóctono nacional aquí está dada por la referencia al mito tradicional de la *Mãe d'água* (madre del agua) que habita en el interior de la laguna. En la novela, precisamente, es la negra vieja *Tia Chica* quien, en medio de sus constantes estados de delirio, cuenta la leyenda a la niña Alice. Esta acción genera uno de los momentos críticos de la obra cuando la pequeña decide ir hacia la zona del roquedal de *Lapa* y arrojar-se a las aguas del *Boqueirão*, y permite, a la vez, configurar la imagen del niño Mário como héroe salvador³⁸ (él rescata a Alice de la muerte con ayuda de *Pai Benedito*). Este hecho marca, además, el inicio del vínculo afectivo entre los protagonistas y el juramento, a modo de retribución, realizado por Joaquim de Freitas, de proteger al niño huérfano y a su madre.

De esta manera, adquiere relevancia la construcción textual de una naturaleza acuática hostil como metonimia de la muerte, con una lógica de funcionamiento pautada por la personificación: es un entorno “devorador” con signos equívocos de acuerdo al autóctono imaginario cultural popular. Entonces aquí sigue operando la dimensión ominosa del territorio natural, acoplada a la significación dual que caracteriza al *Ipê-Iroko*. A la vez, la toponimia acuática

no sólo se incluye el relato de los habitantes de la región sino también el de un negro que, en *retour* al continente africano de origen, confirma el carácter “fidedigno” y “original” del mismo culto tal como es practicado en Brasil. Finalmente, por consecuencia de esa seriación de “hechos” que funcionan como premisas se propone la “constatación empírica” de que el árbol observado es el *orisha Iróco*.

³⁸ En este sentido, Mário es un personaje heroico caracterizado como salvador y portador de una integridad moral de acuerdo a los parámetros estéticos del romanticismo.

descrita en términos sombríos se inserta en la prodigalidad idílica del valle de Paraíba, conformando una dualidad opuesta pero articulada a través del tópico compartido de una desmesura atrayente y genésica.

Entonces, para concluir, en la novela de Alencar la construcción de la naturaleza opera con dos sentidos primordiales contrapuestos. Por un lado, la mirada romántica encuentra en el determinismo del medio una manifestación de prodigalidad valorada positivamente. Así, en un mismo plano legítimamente, la imagen “amena” de la nación está marcada por la abundancia de lo autóctono natural (la flora y fauna propias del lugar). Por otro lado, a esta valoración se contraponen la referencia al ámbito natural que es descripto negativamente cuando se vincula con aspectos que señalan la presencia “inquietante” y cercana de la negritud africana en sus diversas expresiones culturales (lenguaje, bailes, músicas, rituales, cimarronajes, etcétera). En *O tronco do Ipê*, la mirada negativa del autor se circunscribe, especialmente, a la zona del *Ipê* porque se liga con la simbolización de la ruina de la hacienda y la dimensión “ominosa” de las religiosidades africanas. Alencar omite ficcionalizar aspectos del trabajo forzado en la plantación porque mantiene la idea de un “paternalismo benevolente” que pauta los vínculos cotidianos entre amos y esclavos. Así, permanecen simbólicamente “contenidas” (y controladas discursivamente desde un enfoque hegemónico) las “zonas oscuras” de la esclavitud africana en el productivo trópico brasileño.

Bibliografía

- Alencar, J. (2006) [1871]. *O tronco do Ipê*. São Paulo: Martin Claret.
- Alencar, J. (1859). *Mãe, drama em quatro actos*. Río de Janeiro: Garnier. Recuperado de <http://livros.universia.com.br>
- Antonil, A. J. (1982) [1771]. *Cultura e opulência do Brasil*. Belo Horizonte: Itataia-Edusp.
- Arroyo, J. (2003). *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Assis Duarte, E. (2008). Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Revista Literafro. Portal de Literatura afro-brasileira*. Recuperado de <http://www.letas.ufmg.br>
- Bachelard, G. (2011). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Bastide, R. (1959). *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi.
- Bastide, R. (1971) [1960]. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Bosi, A. (1974). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- Broca, B. (1979). *Românticos, pre-românticos, ultra-românticos. Vida literaria e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis.
- Brookshaw, D. (1983). *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Cabrera, L. (2009). *El monte, igbo finda, eweorisha, vititinfinda: notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Capone, S. (2004). *A busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Carrizo, S. (2001). *Fronteiras da imaginação. Os românticos brasileiros: mestizagem e nação*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.
- Dantas, P. (1952). Observações sobre o romance de José de Alencar. En A. Buarque de Hollanda (coord.), *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)* (pp. 75-102). Rio de Janeiro: O Cruzeiro.
- Da Silva, H. C. (2004). *Imagens da escravidão. Uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. (Têse de Mestrado). Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- De Marco, V. (1993). *A perda das ilusões. O romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Unicamp.
- De Oto, A. (2003). *Frantz Fanon: política y poética del sujeto poscolonial*. México: Colegio de México.
- De Oto, A. (2011). Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial. *Revista Tábula Rasa*, 15, 149-160.
- Dos Reis Sampaio, G. (2000). *A história do feiteiro Juca Rosa: cultura e relações sociais no Rio de Janeiro Imperial*. (Têse de Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo: Unicamp.
- Fanon, F. (1973) [1952]. *Peau noire, masques blancs*, París: Seuil.
- Freyre, G. (1933/2002). *Casa Grande e Senzala*. París: Arquivos.
- Genovese, E. (1979). *O mundo dos senhores de escravos*. Rio de Janeiro: Paz y Terra.

- Goldman, M. (2009). Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica. *Análise Social*, 44(190), 105-137.
- Glissant, É. (2005). *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila.
- Guimarães, A. S. (1995). Raça, racismo e grupos de cor no Brasil. *Estudos Afro-Asiáticos*, 27, 45-63.
- Libby, D. C. y França Paiva, E. (2005). *A escravidão no Brasil. Relações sociais, acordos e conflitos*. São Paulo: Moderna.
- Lienhard, M. (2002). Identidades negras en las primeras décadas del siglo XIX: el Caribe y Brasil. En *El discurso colonial. Construcción de una diferencia americana* (pp.223-241). Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.
- Lienhard, M. (2008). *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*. Madrid: Iberoamericana.
- Macedo, J. M. de (1869/2010). *As vítimas algozes: quadros da escravidão*. São Paulo: Martin Claret.
- Machado de Assis, J. (1978) [1881]. *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Buenos Aires: CEAL.
- Maggie, I. (2001). *Guerra de Orixá. Um estudo de ritual e de conflito*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Mailhe, A. (comp.) (2010). *Pensar al otro/ Pensar la nación*. La Plata: Al Margen.
- Mailhe, A. (2011). *Brasil, márgenes imaginarios. Lo popular en la novela y el ensayo del siglo XIX a la vanguardia*. Buenos Aires: Lumière.
- Marinho de Azevedo, C. M. (1987). *Onda negra, medo branco. O negro no imaginário das elites. Século XIX*. São Paulo: Paz e terra.
- Meyer, A. (1964). Alencar e a tenuidade brasileira. En J. Alencar, *Obras completas* (pp. 85-89). Rio de Janeiro: Aguilar.
- Moritz Schwarcz, L. (1999). *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Moura, C.(1988). *Rebeliões da senzala*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Murilo de Carvalho, J. (1994). Brasil: Naciones marginadas. En A. Annino (ed.) *De los imperios a las naciones: Iberoamérica* (pp. 401-421). Zaragoza: Ibercaja.
- Nina Rodrigues, R. (2006) [1935]. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional.
- Ortega, J. (1992). *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila.
- Ortiz, R. (1992). *Románticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'água.

- Ortiz, F. (1995) [1906]. *Los negros brujos*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Price, R. (1981). *Sociedades cimarronas. Comunidades rebeldes en las Américas*. México: Siglo XXI.
- Reis, J. J. (1993). *Rebelião escrava no Brasil: a história do Levante dos Malês (1835)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Reis, J. J. (1996). Quilombos e revoltas escravas no Brasil. *Revista da Universidade de São Paulo*, 28, 15-39.
- Santiago, S. (1982). *Vale quanto pesa (ensaios sobre questões político-culturais)*. Río de Janeiro: Paz e Terra.
- Segato, R. (1993). La religiosidad candomblé en la tradición afro-brasileña. *Perfiles latinoamericanos*, 2, 133-164.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas fundacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Süssekind, F. (1994). O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro. En A. Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, Vol. 2 (pp. 435-485). São Paulo: Unicamp.
- Toller Gomes, H. (1988). *O negro e o Romantismo brasileiro*. São Paulo: Actual.
- Vianna, L. (2001). Jongo, patrimônio imaterial brasileiro. En *Portal del Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*. Río de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Universidade Federal Fluminense. Recuperado de <http://www.portal.iphan.gov.br>
- Vidal Luna, F. y Klein, H. (2010). *Escravidão no Brasil*. São Paulo: EDUSP.