

ENCUENTROS



*Como nueces de castaña:
escritoras y cantantes del Caribe
de habla francesa*

Conferencia de

Brenda F. Berrian

CENTRO CULTURAL DEL BID

Coordinación General y Artes Visuales: Félix Angel
Coordinación General Asistente : Soledad Guerra
Conciertos y Conferencias: Anne Vena
Programa de Desarrollo Cultural en la Región: Elba Agusti
Colección de Arte del BID: Gabriela Moragas



En mayo de 1992, el Banco Interamericano de Desarrollo creó el Centro Cultural en su sede de Washington, D.C., con el propósito de establecer una sala de exposición y un foro permanente desde donde difundir las manifestaciones más destacadas de la vida artística e intelectual de sus países miembros, que se sitúan en Norte, Centro y Sur América, el Caribe, Europa Occidental, Israel y Japón. El Centro Cultural contribuye a realzar la expresión cultural como un elemento integral del desarrollo económico y social de los pueblos.

Las actividades del Centro, a través del *Programa de Artes Visuales* y de la *Serie de Conciertos y Conferencias*, estimulan el diálogo y un mayor conocimiento de la cultura de los países americanos . El *Programa de Desarrollo Cultural en la Región* se estableció en 1994 para apoyar proyectos en América Latina y el Caribe que promueven el desarrollo cultural comunitario y la educación artística de jóvenes en el nivel local, y provee apoyo institucional para la conservación del patrimonio cultural, entre otros aspectos. La *Colección de Arte del BID*, conformada a lo largo de muchos años, es asimismo administrada por el Centro Cultural. La Colección refleja adquisiciones que van de acuerdo con la relevancia e importancia hemisférica que el Banco ha logrado después de cuatro décadas de existencia como institución financiera pionera en el desarrollo de la región.

COMO NUECES DE CASTAÑA: ESCRITORAS Y CANTANTES DEL CARIBE DE HABLA FRANCESA

Brenda F. Berrian

Hace una generación, la escritora Maryse Condé, de Guadalupe, escribió acerca de la situación de las mujeres:

El discurso femenino no es optimista ni victorioso. Está repleto de angustia, frustración y deseo de rebelión... La voz de la mujer raras veces es triunfante en ninguna parte del mundo. La condición femenina se caracteriza en todas partes por la explotación y el desaliento. (Condé 1979, 113.)

Afirmaciones como ésta siguen siendo parcialmente verdaderas en los países francófonos del Caribe. La condición de inferioridad de las mujeres en la sociedad caribeña de habla francesa se ha atribuido a diversas causas, entre ellas los dogmas religiosos y el vudú, el colonialismo europeo, el patriarcado y el Código Napoleónico de 1804, que despojó a las mujeres de sus derechos y les asignó roles sexuales inferiores. El estereotipo de la negra o mulata sonriente, sexualmente accesible llamada *doudou* (amor o querida) data del siglo XVIII. Según la crítica Clarisse Zimra, *doudou* ha acabado por significar simplemente “un animal de

compañía cuyos afectos no son muy profundos y, en consecuencia, se puede descartar...” (1990, 146).

Junto a la *doudou* hay otra imagen, la de la mujer haitiana del medio rural. Como lo ha explicado Ira P. Lowenthal, “la sexualidad femenina se revela aquí como el recurso *económico* más importante de una mujer, cuyo valor se puede comparar con el de un pedazo de tierra relativamente grande” (1984, 22). La noción fundamental en este caso era que los cuerpos femeninos constituían una fuente de ingresos. Si oponían objeciones a ser explotadas sexualmente, las mujeres eran tratadas como parias o locas.

§

Para erradicar estos estereotipos de las mujeres del Caribe francés, escritoras como Maryse Condé, Myriam Warner-Vieyra y Simone Schwarz-Bart, de Guadalupe, y Edwidge Danticat, de Haití, han dado vida a personajes femeninos que toman las riendas de su propio destino. Estas escritoras han roto el culto al silencio que envuelve las relaciones sexuales en las sociedades de las islas que las

Como nueces de castaña: escritoras y cantantes del Caribe de habla francesa se presentó en el Banco Interamericano de Desarrollo, en Washington, D.C. el 18 de julio de 2001 como parte del programa de Conferencias del Centro Cultural del BID.

vieron nacer. En su calidad de novelistas, logran su objetivo escribiendo en un estilo que admite interpretaciones metafóricas.

En su búsqueda de la propia expresión y poder de decisión, estas novelistas luchan por acabar con el legado de la opresión. Aun así, sus novelas suelen acabar en el alejamiento o la huida de las protagonistas para escapar de los hombres que las explotan o les hacen daño. La heroína de *Juletane* (Warner-Vieyra, 1982), por poner un ejemplo, enloquece y quiere morir cuando su marido musulmán desposa a su tercera mujer. Juletane deja un diario para que lo lea otra mujer de Guadalupe antes de casarse con un musulmán. La esperanza de la autora es que esa mujer se entere de las diferencias entre culturas para que pueda evitar el destino que a ella le tocó.

Condé envía a las heroínas de sus dos primeras novelas, *Hérémakhonon* (1982) y *Une Saison à Rihata* [Una temporada en Rihata] (1981), a países africanos. Una vez alejadas de la isla donde nacieron, son libres de realizar las fantasías sexuales que no se tolerarían en su propia sociedad. Por ejemplo, Véronique, de *Hérémakhonon*, sostiene un tórrido idilio con un político africano que es despreciado. Más tarde, ella descubre que él sólo la busca porque es exótica, porque es una extranjera. Decepcionada, Véronique escapa a Francia, la metrópoli colonial. De manera semejante, Marie-Hélène, de *Une Saison à Rihata*, secuestrada en cierto país africano cuando está a punto de darse un golpe de estado, está casada con un hombre pero se enamora del hermano de éste. Lo que la distingue a ella es su alienación y la duplicación de su isla al dar a luz a varios hijos. El comportamiento des-

tractivo de estas mujeres es el prototípico de las mujeres alienadas de su patria, cuyos débiles intentos por liberarse acaban en el sacrificio y el desamparo.

Una excepción es la heroína de la novela de Simone Schwarz-Bart *Pluie et vent sur Télumée Miracle* [Lluvia y viento sobre Télumée Miracle] (1972). El primer marido de Télumée la maltrata psíquicamente y la abandona, pero el segundo la ayuda a recobrar la autoestima hasta que él muere prematuramente. Télumée trabaja como criada, cultivadora de caña de azúcar y vendedora de maní, y aprende a sobrevivir como una mujer independiente. Al final, acaba por superar su tristeza y se convierte en sanadora y madre adoptiva, y se integra a su isla. De pie en su jardín, en actitud triunfadora, finalmente revela su propia identidad: una campesina orgullosa que ama entrañablemente su país. Al final, el primer marido vuelve y le dice que la sigue queriendo, y Télumée se lamenta de no poder perdonar su traición.

Histórica y políticamente, las mujeres del Caribe francés han estado subordinadas sexualmente a los varones. Para ilustrar esta situación, la novelista Edwidge Danticat, de Haití, presenta a tres generaciones de la familia Caco en *Breath, Eyes, Memory* [El aliento, los ojos, el recuerdo] (1994). Estas mujeres pertenecen a una familia rural de clase trabajadora que lucha "por preservar la continuidad entre una generación y la siguiente y por modificar, mediante la educación, el destino de la generación más joven, representada por la narradora y protagonista, Sophie" (Myriam Chancey, 1997, 121). Las vidas de esas tres generaciones de mujeres son muy distintas.

Ifé, la abuela de Sophie, se aferra a los usos antiguos y al afán por el secreto

del pasado africano. La madre, Martine, escapa de su aldea natal en Haití hacia la aparente seguridad del anonimato en los Estados Unidos. A Sophie la cría Tante Atie, su tía materna, hasta la adolescencia, cuando su madre, Martine, la llama a su lado, en Brooklyn. Desesperada por lograr la autonomía, Sophie aprende pronto el inglés para recorrer su nuevo y solitario paisaje. Para ella, el único medio de salvación es hacerse de una educación vinculada con el exilio de por vida. A pesar de todo, Martine no logra superar los traumas de su pasado, especialmente el haber sido víctima de una violación. Bajo el delirio psicótico de que en cierta manera está “protegiendo” a su hija, Martine maltrata a Sophie. Para vengarse, Sophie se vuelve autodestructiva y al final Martine, que está preñada, se suicida.

Aunque es un relato doloroso, *Breath, Eyes, Memory* representa un adelanto en las tentativas por cambiar la manera como se percibe a las mujeres del Caribe francés. Apoyándose en la fuerza de su carácter y una gran motivación, combinada con la creatividad, Danticat se vale del francés, el francés criollo y el inglés para explicar cómo el contacto de Sophie con la vida y la educación en los Estados Unidos le ofrece una visión alternativa. Sophie contrae matrimonio con un músico estadounidense de origen africano, tiene una hija y está empeñada en romper el ciclo del maltrato y el silencio. Su hija, miembro de la cuarta generación, tendrá la oportunidad de colmar sus ambiciones.

Breath, Eyes, Memory pone de manifiesto hasta qué grado han estado subyugadas las mujeres haitianas. Hacen falta cuatro generaciones de mujeres de una familia para liberarse de las convencio-

nes impuestas por el Código Napoleónico, implantado en Haití en 1801, que relegó a las mujeres a la condición jurídica de menores de edad. Myriam Chancy ha escrito que “en las obras de ficción caribeñas, la insatisfacción con los roles de género opresivos se expresa en el motivo de la huida como resultado del confinamiento social”. En efecto, Martine, Sophie y Tante Atie optan por el exilio al escapar a los Estados Unidos o a otra aldea de Haití.

Aunque Danticat también presenta la educación como un medio para alcanzar el propio poder de decisión, el sufrimiento de las mujeres impregna las páginas de *Breath, Eyes, Memory*. Se ha señalado que la sociedad del Caribe francés asigna funciones contradictorias a los varones y a las mujeres. El mito caribeño es que a la niña se la enseña a ser autosuficiente y, de este modo, madura hasta convertirse en una mujer fuerte capaz de hacerle frente a todo. No obstante, se le enseña también que lo mejor es tener un compañero dominante. Los mensajes son contradictorios. “Se le enseña a la mujer que ‘es dueña de su propia vida’; pero, una vez que se casa o se va a vivir con un hombre, tiene que hacerse cargo de parir a los hijos, criarlos y ocuparse de los quehaceres domésticos, todo lo cual la subordina al varón y la confina principalmente al ambiente doméstico” (Berrian, 2000, 78).

A los niños, por el contrario, no se les imbuyen las mismas aptitudes para la vida que a las niñas. El niño suele ser mimado y depende de la madre o de otras mujeres de la familia. En época posterior de su vida, su intensa dependencia de sus parientas se transmite a su relación con su pareja adulta. No obstante, el varón del

Caribe francés internaliza la ideología del dominio masculino y, de este modo, en el plano subconsciente se resiente de su dependencia en relación con una mujer. Este resentimiento se puede convertir en hostilidad hacia su esposa y puede llevarlo a entablar relaciones con otras mujeres. La esposa, a su vez, pierde confianza en sí misma y puede sentir que en cierto modo ella tiene la culpa del comportamiento irresponsable de su compañero.

§

Las novelas de Condé, Warner-Vieyra, Schwarz-Bart y Danticat ilustran el grado en que están subyugadas las mujeres del Caribe francés. Por contraste con la situación recién descrita, las cantantes caribeñas Joëlle Ursull y Jocelyne Béroard a veces empiezan un *zouk*¹ con cierto matiz de tristeza, pero lo terminan con optimismo. Por ejemplo, Ursull, cantante y compositora de Guadalupe, compuso una canción acerca de un triángulo amoroso para su tercer álbum como solista, *Comme dans un film* [Como en película]. La canción "Joujou" [Juguete] aborda el tema de la amistad traicionada a causa de la competencia por un hombre. Cuando la mejor amiga de una mujer le roba a ésta su hombre, se quebranta un código de honor. Se da por sentado que una mujer no debe liarse con el amante de su mejor amiga, y por ello ese acto destruye su larga amistad.

La canción empieza así: "No hay peor desgracia que la traición de la amistad... La amistad es un don... que te entregué en bandeja de plata". El rechazo duele mucho, pero la traición de la amiga más íntima es devastadora. Lo que importa aquí es que una relación amorosa pasajera con un hombre pueda valorarse más que la amistad de larga data entre dos

mujeres: que a una amiga se la considere prescindible, mientras que al compañero varón se lo juzgue indispensable. A pesar de todo, la canción lanza al final un mensaje desafiante: *Mé jòdi gadé byen / Sé on nouvèl fanm ki la douvan vou / An pa on joujou* [Pero hoy estoy bien / Tienes frente a ti una mujer / No un juguete].²

En otro ejemplo, la *doudou* que es un objeto sexual acaba siendo sustituida por una mujer que tiene confianza en sí misma en la canción de Ursull "Amazòne", del álbum *Black French* (1990). Con orgullo, la compositora se compara con las famosas guerreras de la mitología griega y con las mujeres guerreras de Benín, en el Africa Occidental. Según el mito, las amazonas sobresalían por su destreza y su capacidad de mando. Ursull reevalúa la historia del Caribe francés y recuerda el duro esfuerzo que las mujeres desplegaron para erigir su civilización. En reciprocidad, la autora reconoce la deuda que tiene con sus antecesoras y aconseja:

*Bati lavi-w anlè zafè-w
Mè pa bat lavi-w anlè on moun
Amazòne an travay-ou
Amazòne an lari ya*

Basa tu vida en algo que sea tuyo,
pero no bases tu vida en una persona.
En lo que hagas, compórtate como
una amazona.
Sé una amazona en la calle.³

Jocelyne Béroard, cantante de Martinica, presta especial atención a las emociones intensas tanto en la letra de sus canciones como en el modo de interpretarlas. Aunque siempre busca nuevas tonalidades y formas más innovadoras de cantar, Béroard escribe canciones cuya

letra destaca por su atractiva sencillez. Un punto crucial en su carrera se produjo en 1980, cuando cantó en los coros del segundo álbum de Kassav, *Lagué moin*.

Cuatro años después, se incorporó al grupo de música *zouk* de Kassav, hasta entonces formado solo por varones, y con ello ayudó a inspirar a la nueva generación de mujeres cantantes y compositoras. Consciente del gran público que la escuchaba, Béroard cultivó cuidadosamente una imagen pública llena de dignidad y gracia. Su canción “Pa bizwen palé” (No es necesario hablar, 1985) fue una primera afirmación de la imagen de una mujer dulce del Caribe francés. La canción se mantuvo por más de dos meses en la lista de las 50 canciones más tocadas en la radio. Estos son los versos con que empieza:

Fénmen lapòt-la-a
Oswé ya man pé ké ladjé-w
Oublyé déwo la pani pèsonn'
Limen bouji-ya
É vini la pou ou kouté
Tou sa tchè mwen lé di-w
Dépi jou a ou gadé mwen
Pa bizwen palé

Cierra la puerta. Esta noche no te dejaré ir.
 Olvídate del mundo exterior; sólo existimos tú y yo.
 Atenúa las luces y escucha lo que mi corazón tiene que decirte.
 No es necesario hablar.⁴

Aunque el comienzo de la canción tiene reminiscencias de dos canciones del cantante afroestadounidense Teddy Pendergrass (especialmente “Close the Door”, 1979)⁵, las suaves palabras de

Béroard, *Fénmen lapòt-la-a*, no son una orden. Lo que Béroard desea más bien es cerrarles la puerta a las distracciones del mundo exterior de modo que ella y su amado puedan hablar libremente de sus sentimientos y del rumbo de su relación. El hombre (en la voz de Patrick Saint-Éloi) sospecha algo y teme que ella quiera dejarlo:

Sa ki rivé-w la
Mwen po ko jan vwè-w kon sa
Dépi yonn dé jou
Ou ka palé dè lanmou
Si sé paskè
Ni an moun ka fè-w vibré
Palé ba mwen franchman
An po ko jan vwè-w kon sa

¿Qué te pasa?
 Nunca antes habías actuado así.
 Ya llevas varios días
 hablando de nuestro amor
 ¿Es acaso porque
 otro hace estremecer tu corazón?
 Dímelo con franqueza.
 Nunca antes te había visto así.

Para calmarlo, la mujer le reafirma su intenso amor, y el coro lo alienta a que- darse y escuchar.

Tanto en “Pa bizwen palé” como en la canción de Pendergrass, se establece un juego de poder. No obstante, lo que Pendergrass quiere es una mujer sumisa; él le muestra cómo cerrar la puerta, encender una vela y darse un baño como preparativos para la seducción. Si bien el público estadounidense joven se siente atraído por la sensualidad de la música y la letra de la canción, a muchos adultos la letra les parece demasiado explícita.

Por el contrario, el mensaje de Béroard es: “Compartamos esta experiencia como compañeros y hablemos de nuestra relación.” Saint-Éloi, en el papel de amante inmaduro, no se siente cómodo con esta petición. A él le parece que la relación sexual viene a ser lo mismo que el amor idílico, y sabe que le brinda satisfacción a ella. Si ella quiere hablar de la relación que tienen, la única razón posible es que ella tiene otro amante. Por el contrario, el amante maduro (interpretado por Jean-Philippe Marthély) se da cuenta de que debe satisfacer a su mujer en lo intelectual tanto como en lo físico. Por eso canta así:

*Pa bizwen palé
Pa bizwen alé pli lwen
Kon lanmou sé la
Pa bizwen palé
Annou fenmén zyé
É rété adan menm tenmpo-a*

No es necesario hablar.
No es necesario ir a ningún lado.
Cuando el amor está aquí,
no es necesario hablar.
Cerre los ojos,
y llevemos el mismo ritmo.

Si la pareja lleva el mismo ritmo, su relación puede crecer cuando comparten sus inquietudes mutuas. De esta manera, la luz de la vela y la puerta cerrada de la canción de Béroard simbolizan la región más íntima de la mente de la mujer. El cuarto cerrado iluminado por la vela es el lugar propicio para restaurar las propias fuerzas y prepararse para enfrentar el mundo exterior. La habitación cerrada de Béroard es un espacio de privilegio y protegido, propicio para tomar una

decisión crucial, ya sea sola o con su compañero. Además, es un espacio donde se puede estar temporalmente antes de volver al escenario público.

Otro aspecto interesante de la canción “Pa bizwen palé” es que el segundo cantante masculino en realidad aconseja al primero que escuche a la mujer. Al valerse de un varón como intermediario para expresar sus opiniones, Béroard hace una deferencia al patriarcado. Este recurso hace que la canción sea inofensiva porque respeta las expectativas culturales. Es así como Béroard usa la voz colectiva para contar lo que quiere. Y lo hace no sólo con su propia voz, sino con las voces acompañantes de Saint-Éloi, Marthély y el coro, lo cual indica que hombres y mujeres tienen que conversar para resolver sus problemas. En otras palabras, Béroard pone de relieve la voz comunal frente a la voz individual. Ninguna de las voces tiene preeminencia ni autoridad sobre las demás; las cuatro voces enriquecen el mensaje final: Escucha lo que yo (la mujer) tengo que decir, antes de que tú (el hombre) puedas entablar conmigo una conversación mutuamente satisfactoria.

En “Pa bizwen palé”, el intento de la mujer por ser independiente representa un alejamiento del *status quo*. Lo que Béroard pretende es mostrar la desazón de la mujer cuando la falta de equidad va infiltrando lentamente una relación. La mujer no quiere tener que adivinar lo que su hombre piensa de ella en realidad. Tiene una intensa necesidad de establecer una comunicación franca y quiere que sus preguntas sean respondidas con la verdad. Al cerrarse la puerta, según Béroard, se crea un espacio íntimo para que la mujer le diga a su hombre que ella

es la que lleva la voz cantante. No obstante, no es la voz femenina la que expresa estas inquietudes, sino la voz del segundo cantante masculino. En consecuencia, la canción demuestra la dependencia que la mujer tiene de la aprobación de los demás y su aceptación de las normas sociales que respaldan la idea de la sabiduría masculina. Béroard es realista y entiende a su público caribeño, de manera que sabe hasta dónde puede llegar en la letra de sus canciones.

Para ella, tiene que haber nubes para que uno sepa apreciar el arco iris de la esperanza. Su búsqueda de ese arco iris y ese sol metafóricos dentro de los límites de una relación se prolonga en la canción "Siwo". Esta palabra del francés criollo es utilizada por los hombres para describir a una mujer amable, tierna y amorosa; pero Béroard se apropia de ella para caracterizar a un buen hombre. La canción empieza así: *Mwen di'w siwo ba mwen / An nomn' dous' kon siwo / Mare'y épi ralè' y vini* (Yo digo: dénme un buen hombre / tan dulce como la miel / Atrápenlo. Reténganlo para mí).⁶ Este recurso de la inversión y del juego de palabras en dos niveles conduce a creer en el cambio. Dirigiéndose directamente a las mujeres, Béroard enseña una forma de negociar. Lo que ella quiere es un hombre caribeño que sepa ser bueno y que respete a las mujeres. El vigoroso ritmo apoyado en el bajo de la canción "Siwo" es perfecto para comunicar el mensaje: Quiero encontrar un hombre que me trate bien.

En una entrevista, Béroard señala con franqueza: "No pretendo ocupar el lugar del hombre. Yo soy mujer. Tampoco estoy afirmando que soy igual al hombre. Nosotras somos diferentes... pero complementamos a los hombres. A pesar de

todo, me encanta tomarles el pelo a los hombres, porque casi siempre los caribeños son muy machos..."⁷

Las canciones populares de Béroard y Ursull rompen el silencio con respecto a la duplicidad y el compromiso. Expresan inquietudes que resultan incómodas para los hombres, y definen la gama de expectativas que las mujeres tienen en cuanto a sus relaciones con ellos. Como provienen de una tradición oral, donde la gente escucha la radio y mira la televisión en vez de leer, estas dos compositoras son perfectamente conscientes de que las canciones que componen son vistas y escuchadas como extensiones de ellas mismas. En la comunidad caribeña, hay menos distinción entre el mensaje de las canciones y la imagen pública del cantante. Para seguir gozando de popularidad y vender su producto, Béroard compone con sumo cuidado sus canciones en francés criollo, para alejarse de la dominación masculina y hacer suya la resistencia de sus antepasados a la opresión. En el plano literal, "Pa bizwen palé" y "Siwo" encajan en el *status quo*, pero en el plano figurado son un desafío. Al componer estas canciones, Béroard crea un espacio para poner en tela de juicio, indirectamente, el poder masculino en canciones de amor que tratan de la duplicidad y el compromiso.

El pueblo caribeño de habla francesa tiene un dicho antiguo que celebra la fuerza, el poder de recuperación y la determinación de sus mujeres: *Une femme déchue tombe comme une châtaigne / Un homme déçu tombe comme un fruit à pain trop mûr* [La mujer herida cae como una castaña; el hombre herido cae como la fruta muy madura del árbol del pan]. Las hojas y el fruto del castaño y del árbol del pan se parecen. Sin embargo, el fruto del

árbol del pan se revienta al chocar contra el suelo, mientras que la castaña, protegida por una cáscara dura, no se rompe con facilidad.

Béroard escribió una canción muy ingeniosa llamada *Fanm chatenn* [Mujer castaña]. Lo que es sorprendente es que la escribió desde el punto de vista del varón, y la canta Marthély. Dice así la primera estrofa: “¿En quién puede confiar una mujer? ¿A dónde se ha ido el hombre?” En la segunda estrofa, Marthély pasa a aconsejarle a la mujer que no llore, aunque ella y sus hijos hayan sido lastimados por un marido y padre que los ha abandonado. En la tercera y quinta estrofas, el consejo del cantante a la mujer abandonada es: *Pa blamé tout sé nonm la* (No culpes a todos los hombres).⁸ Si el ex marido de la mujer opta por tener hijos en otra familia, Marthély la previene para que no siga con un hombre así: *Ou sav mwen menm sé nonm osi / ni dé jou nou ka pri* [Bien sabes que soy un hombre / Y los hombres a veces perdemos en nuestro propio juego]. Lo más importante de todo es que el que canta equipara las aptitudes de supervivencia de la mujer a las de la castaña: *Chatenn tonbé / ka ripousé, umm sa vré* (Es verdad que la castaña cae / y luego de ella brota una nueva planta).

Con el acompañamiento de un ritmo brioso y estimulante y un respaldo vocal intenso, Marthély finaliza la canción insistiendo en que la vida de una mujer no acaba cuando se va su hombre. Si el abandono del marido la deja como única fuente de apoyo familiar, ella puede sacar fuerzas de flaqueza a pesar de todo, revalorarse y redescubrir su identidad como mujer independiente. Sola pero no sin amor, sus hijos, amigos y otros miembros de la familia la reconfortan. Después

de esta experiencia, ella será más cuidadosa al elegir un nuevo compañero.

La pregunta final de respuesta amplia: *Es ou pa ka di nou pé rivé chanjé sa?* (¿Seremos capaces de cambiar eso?), repetida tres veces como estribillo, está llena de esperanza y optimismo, lo cual confirma que la mujer no ha perdido la fe en los hombres. El hombre que entre en su vida en el futuro será diferente, porque ella, como el hechicero que se transforma en animal, es capaz de desprenderse de su piel y generar una nueva. En el futuro, ella desempeñará un papel más activo y procurará hacer valer su voz y sus opiniones. Verbalizar el dolor es el preludeo a su final; por lo tanto, el proverbio criollo que compara a la mujer con la castaña es una prueba de su durabilidad.

Con esta fe en el espíritu femenino y esta convicción en las relaciones amorosas, la canción “Fanm chatenn” (Mujer castaña) resume los mensajes positivos de las novelas y canciones de las mujeres del Caribe de habla francesa. En primer lugar, esas mujeres saben cómo recuperarse de las decepciones; y no pierden la fe en volver a entrar en una relación en que haya un compromiso. En segundo lugar, las mujeres tienen un gran deseo de ser amadas, pero también desean que haya fe, confianza y respeto mutuo entre ellas y el hombre al que quieren. Amar supone valor y confianza en uno mismo y en el amante. La búsqueda del amor y la selección de un compañero fiel coinciden con la autoestima de la mujer.

Las canciones populares tienden a expresar la gama de actitudes y expectativas que caracterizan a una época. Las compositoras del Caribe de habla francesa escriben hoy en día acerca de las mujeres que sufren, recuperan la con-

fianza y se redefinen a sí mismas. Las compositoras les restan fuerza a la angustia y desaliento tan frecuentes en las novelas. Para sortear a una sociedad que cree que las mujeres deben someterse a los hombres, las escritoras parecen decir que las mujeres son totalmente impotentes. No obstante, en sus novelas y canciones hay un subtexto de oposición que rompe el silencio con respecto al abandono y a los efectos de la opresión sexual. A pesar de la duplicidad y las frustraciones que experimentan, las escritoras no renuncian a la esperanza. A pesar de la imagen prevaleciente de la mujer blanda por fuera, hay una dureza interior que permite a las *mujeres castañas* saber hacer frente a la infelicidad y al desengaño. La verdad es que escribir novelas y componer canciones son en sí mismas formas de adquirir poder de decisión que permiten trazar las pautas de nuevas relaciones y experiencias.

Olivia F. Corrao

NOTAS

1. *Zouk*, género de músicaailable estridente y de ritmo intenso introducida por Kassav a finales de los años setenta; es una fusión de música caribeña y africana.
2. Joëlle Ursull, “Joujou”, *Comme dans un film*, Col 473923-2.
3. ————. “Amazòne”, *Black French*, CBS 466854-4.
4. Jean-Philippe Marthély y Patrick Saint-Éloi, “Pa bizwen palé”, *Ou pa ka sav*. G. Debs LP 034.
5. En realidad, Kenny Gamble y Leon Huff son los autores de la letra y la música de “Turn Off the Lights” (1978) y de “Close the Door” (1979).
6. Jocelyne Béroard, “Siwo”, *Siwo*, G. Debs 036.
7. Berrian, Brenda F. Entrevista con Jocelyne Béroard, 24 de mayo de 1995, París.
8. Kassav. “Fanm chatenn”, *Difé*, Columbia CD 480607-2.

BIBLIOGRAFIA

- Berrian, Brenda F. 2000. *Awakening Spaces: French Caribbean Popular Songs, Music and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chancy, Myriam. 1997. *Framing Silence: Revolutionary Novels by Haitian Women*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Condé, Maryse. 1979. *La parole des femmes: Essai sur des romancières des Antilles de langue française*. París: L'Harmattan.
- _____. 1981. *Une Saison à Rihata*. París: Robert Laffont.
- _____. 1982. *Hérémathonon*. Trad. Richard Philcox. Washington, D.C.: Three Continents Press.
- Danticat, Edwidge. 1994. *Breath, Eyes, Memory*. Nueva York: Soho Press.
- Lowenthal, Ira P. 1984. "Labor, Sexuality and the Conjugal Contract." En: Charles R. Foster y Albert Valman, eds. *Haiti: Today and Tomorrow*. Lanham, MD: University Press of America.
- Schwarz-Bart, Simone. 1972. *Pluie et vent sur Téliumée Miracle*. París: Editions du Seuil.
- Warner-Vieyra, Myriam. 1982. *Juletane*. París: Présence Africaine.
- Zimra, Clarisse. 1990. "Righting the Calabash: Writing History in the Francophone Narrative." En: Carole Boyce Davies y Elaine Fido, eds. *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*. Totowa, NJ: Africa World Press.

DISCOGRAFIA

Béroard, Jocelyne. 1985. *Siwo*. G. Debs LP 036.

Kassav'. 1980. *Lagué moin*. CEL LP 6791.

_____. 1995. *Difé*. Columbia CD 480697-2.

Marthély, Jean-Philippe y Patrick Saint-Éloi. *Ou pa ka sav*. G. Debs LP 034.

Pendergrass, Teddy. 1978. *Life Is a Song Worth Singing*. Philadelphia International LP 35095.

_____. *Teddy*. 1979. Philadelphia International LP 36003.

Ursull, Joëlle. 1990. *Black French*. CBS Tape 466854-4.

_____. 1993. *Comme dans un film*. Col Tape 473923-2.

Brenda F. Berrian es profesora en la Universidad de Pittsburgh, y de 1991 a 1996 presidió el Departamento de Estudios Africanos. Obtuvo su licenciatura y maestría en Lengua y Literatura Francesas por el Hampton Institute, en Hampton, Virginia, y el doctorado en Estudios Norteamericanos por la Université de Paris III-Nouvelle Sorbonne de París, en 1976.

Los temas de interés de las investigaciones de la Dra. Berrian son las escritoras contemporáneas afroestadounidenses, africanas y caribeñas. La autora ha recopilado dos bibliografías importantes: *Bibliography of Women Writers from the Caribbean* (Three Continents, 1989) y *Bibliography of African Women Writers and Journalists* (Three Continents, 1985). Tiene a su cargo las críticas de libros en *MaComère*, revista de la Asociación de Escritoras y Académicas Caribeñas. Su reciente libro, *Awakening Spaces: French Caribbean Popular Songs, Music, and Culture*, fue publicado por la University of Chicago Press en junio del 2000. Actualmente trabaja en el proyecto del libro *That's the Way It Is: African American Women in the New South Africa*, una colección de 35 narraciones orales sobre las experiencias transculturales de mujeres afroestadounidenses.

Otras publicaciones disponibles de la Serie *Encuentros*.

- *Casas, voces y lenguas de América Latina*
Diálogo con José Donoso, novelista chileno, autor de *Casa de Campo*.
No. 1, marzo de 1993.
- *Cómo empezó la historia de América*
Germán Arciniegas, periodista, historiador y diplomático colombiano.
No. 2, abril de 1993.
- *Año internacional de los pueblos indígenas*
Rigoberta Menchú, líder indígena guatemalteca y Premio Nóbel de la Paz en 1992.
No. 3, octubre de 1993.
- *Narrativa paraguaya actual: dos vertientes*
Renée Ferrer, escritora y poeta paraguaya.
No. 4, marzo de 1994.
- *El Paraguay en sus artes plásticas*
Annick Sanjurjo Casciero, historiadora paraguaya.
No. 5, marzo de 1994.
- *El porvenir del drama*
Alfonso Sastre, dramaturgo español.
No. 6, abril de 1994.
- *Del baile popular a la danza clásica*
Edward Villella, bailarín estadounidense, director artístico del Ballet de la Ciudad de Miami.
No. 7, agosto de 1994.
- *Belice: una perspectiva literaria*
Zee Edgell, novelista beliceña, autora de *Beka Lamb*.
No. 8, setiembre de 1994.
- *El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña*
Magdalena Gallegos de Donoso, antropóloga ecuatoriana.
No. 9, octubre de 1994.
- *Arte en contexto: estética, ambiente y función en las artes de Japón*
Ann Yonemura, curadora norteamericana de arte japonés de las Galerías Freer y Sackler de la Institución Smithsonian.
No. 10, marzo de 1995.

- *Hacia el fin del milenio*
Homero Aridjis, poeta mexicano, ganador del Premio Global 500 de las Naciones Unidas.
No. 11, setiembre de 1995.
- *Haití: una experiencia de dos culturas*
Edwidge Danticat, novelista haitiana, autora de *Krik! Krak!*
No. 12, diciembre de 1995.
- *Los significados del milenio*
Bernard McGinn, teólogo norteamericano de la Universidad de Chicago.
No. 13, enero de 1996.
- *Milenarismos andinos: originalidad y materialidad (siglos XVI - XVIII)*
Manuel Burga, sociólogo peruano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
No. 14, febrero de 1996.
- *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*
Mary Louise Pratt, lingüista canadiense de la Universidad de Stanford.
No. 15, marzo de 1996.
- *Cuando nos visitan los forasteros: discurso del milenio, comparación y el retorno de Quetzalcóatl*
David Carrasco, historiador norteamericano de la Universidad de Princeton.
No. 16, junio de 1996.
- *El mesianismo en el Brasil: notas de un antropólogo social*
Roberto Da Matta, antropólogo brasileño de la Universidad de Notre Dame.
No. 17, setiembre de 1996.
- *El milenio de los pueblos: el legado de Juan y Eva Perón*
Juan E. Corradi, sociólogo argentino de la Universidad de Nueva York.
No. 18, noviembre de 1996.
- *Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana y norteamericana*
Raúl Pérez Torres, poeta ecuatoriano.
No. 19, marzo de 1997.

- *Sociedad y poesía: los enmantados*
Roberto Sosa, poeta hondureño.
No. 20, mayo de 1997.
- *La arquitectura como un proceso viviente*
Douglas Cardinal, arquitecto canadiense del Museo Nacional del Indio Americano en Washington D.C.
No. 21, julio de 1997.
- *Cómo se escribe una ópera: una visita tras bambalinas al taller del compositor*
Daniel Catán, compositor mexicano de ópera, incluyendo *Florencia en el Amazonas*.
No. 22, agosto de 1997.
- *La bienvenida mutua: transformación cultural del Caribe en el siglo XXI*
Earl Lovelace, novelista de Trinidad y Tobago y ganador del premio de la Mancomunidad Británica para escritores en 1997.
No. 23, enero de 1998.
- *De vuelta del silencio*
Albalucía Angel, novelista colombiana, pionera del posmodernismo latinoamericano.
No. 24, abril de 1998.
- *Como se están transformando los Estados Unidos por efecto de la inmigración latina*
Roberto Suro, periodista estadounidense del *Washington Post* en Washington D.C.
No. 25, mayo de 1998.
- *La iconografía de la cerámica pintada del norte de los Andes*
Felipe Cárdenas-Arroyo, arqueólogo colombiano de la Universidad de Los Andes en Bogotá
No. 26, julio de 1998.
- *En celebración de la extraordinaria vida de Elisabeth Samson*
Cynthia McLeod, novelista surinamesa y autora de *El caro precio del azúcar*.
No. 27, agosto 1998.

- *Un país, una década*
Salvador Garmendia, escritor venezolano, ganador del Premio Juan Rulfo y del Premio Nacional de Literatura.
No. 28, setiembre de 1998.
- *Aspectos de creación en la novela centroamericana*
Gloria Guardia, escritora panameña, miembro de la Academia Española en Panamá.
No. 29, setiembre de 1998.
- *Hecho en Guyana*
Fred D'Aguiar, novelista guyanés, ganador del Premio Whitbread y el Premio Malcolm X de Poesía.
No. 30, noviembre de 1998.
- *Mentiras verdaderas sobre la creación literaria*
Sergio Ramírez, escritor nicaragüense, Vicepresidente de su país, autor de *Margarita, está linda la mar*.
No. 31, mayo de 1999.
- *Mito, historia y ficción en América Latina*
Tomás Eloy Martínez, escritor argentino, autor de *Santa Evita*.
No. 32, mayo de 1999.
- *Fundamentos culturales de la integración latinoamericana*
Leopoldo Castedo, historiador español-chileno.
No. 33, setiembre de 1999.
- *El Salvador y la construcción de la identidad cultural*
Miguel Huezo Mixco, periodista y poeta salvadoreño.
No. 34, octubre de 1999.
- *La memoria femenina en la narrativa*
Nélida Piñon, novelista brasileña, autora de *República de los sueños*.
No. 35, noviembre 1999.
- *Le Grand Tango: la vida y la música de Astor Piazzolla*
María Susana Azzi, antropóloga cultural argentina y miembro del directorio de la Academia Nacional del Tango en Buenos Aires.
No. 36, mayo de 2000.

- *El fantasma de Colón: el turismo, el arte y la identidad nacional en las Bahamas*
Ian Gregory Strachan, profesor de inglés en la Universidad de Massachusetts en Dartmouth, y autor de la novela *God's Angry Babies*.
No. 37, junio de 2000.
- *El arte de contar cuentos: un breve repaso a la tradición oral de las Bahamas*
Patricia Glinton-Meicholas, presidenta fundadora de la Asociación de Estudios Culturales de las Bahamas, y ganadora de la Medalla Independence de Bodas de Plata en Literatura.
No. 38, julio de 2000.
- *Fuentes anónimas: una charla sobre traductores y traducción*
Eliot Weinberger, editor y traductor de Octavio Paz, y ganador del premio PEN/Kolovakos por su labor como promotor de la literatura hispánica en los Estados Unidos.
No. 39, noviembre de 2000.
- *Trayendo el arco iris a casa: el multiculturalismo en Canadá*
Roch Carrier, director del Consejo Canadiense para las Artes (1994 -1997), y el cuarto Director de la Biblioteca Nacional de su país.
No. 40, febrero de 2001.
- *Una luz al costado del mundo*
Wade Davis, explorador residente de la National Geographic Society y autor de *The Serpent and the Rainbow* [La serpiente y el arco iris] y *One River* [Un río].
No. 41, marzo de 2001.
- *Como nueces de castaña: escritoras y cantantes del Caribe de habla francesa*
Brenda F. Berrian, profesora de la Universidad de Pittsburgh y autora del libro *That's the Way It Is: African American Women in the New South Africa*.
No. 42, julio de 2001.

○ Versiones en inglés y en español

La Serie Encuentros es distribuida gratuitamente a las bibliotecas municipales y universitarias de los países miembros del Banco Interamericano de Desarrollo. Las entidades interesadas en obtener la serie deberán dirigirse al Centro Cultural del BID, en Washington, D.C., a la dirección que aparece en la contratapa.

Banco-Interamericano de Desarrollo

CENTRO CULTURAL

1300 New York Avenue, N.W.
Washington, D.C. 20577
Estados Unidos de América

Tel: (202) 623-3774

Fax: (202) 623-3192

IDBCC@iadb.org

www.iadb.org/exr/cultural/center1.htm