



Sincronía  
ISSN: 1562-384X  
sincronia@csh.udg.mx  
Universidad de Guadalajara  
México

## La Cofradía Cimarrona. El Cantante Cimarrón de Delia Mc Donald: El Arte De Hilar la Memoria

---

**Barboza Leitón, Ivannia**

La Cofradía Cimarrona. El Cantante Cimarrón de Delia Mc Donald: El Arte De Hilar la Memoria  
Sincronía, núm. 72, 2017

Universidad de Guadalajara, México

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513852524012>

## La Cofradía Cimarrona. El Cantante Cimarrón de Delia Mc Donald: El Arte De Hilar la Memoria

La Cofradía Cimarrona. El Cantante Cimarrón by Delia Mc  
Donald: The Art of Spinning the Memory

Ivannia Barboza Leitón \* [ibl\\_1791@hotmail.com](mailto:ibl_1791@hotmail.com)  
*Universidad de Costa Rica, Costa Rica*

Sincronía, núm. 72, 2017

Universidad de Guadalajara, México

Recepción: 16 Enero 2016  
Revisado: 23 Febrero 2017  
Aprobación: 09 Mayo 2017

Redalyc: [https://www.redalyc.org/  
articulo.oa?id=513852524012](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513852524012)

**Resumen:** La memoria como elemento de lucha y posicionamiento de los sujetos sin historia en la obra inédita La cofradía cimarrona. El cantante cimarrón de Delia Mc Donald W., abre un debate crítico-literario desde las tendencias de "una nueva novela histórica latinoamericana" y desde la "novela de la memoria". Impera la visión de que la Vida, al igual que el arte de relatar, es un proceso de bordado con el Abanitzá, como colcha de retazos, con la técnica artesanal del quilting. Es un contar sin fin desde el dialogismo incesante de los personajes, quienes no son elementos objetuales, sino más bien convierten en relaciones de sentido sus pequeñas historias. Con M. M. Bajtín se redescubre que las relaciones dialógicas cargadas de mnemotecnia y de intertextualidad permiten abordar el universo de la memoria de los esclavos en la sociedad colonial de Veraguas en el siglo XVI, quienes con voz propia pretenden luchar contra el olvido. Esas voces, como complejidad dialógica, constituyen una multiplicidad de tiempos y espacios valorados desde la enunciación bajtiana, tornando a la novela en una serie de tejidos sumamente heterogéneos.

**Palabras clave:** Literatura afrodescendiente, Esclavitud, Memoria, Textualidad, Dialogismo.

**Abstract:** The memory as an element of struggle and positioning of subjects with no history in the unpublished work La cofradía cimarrona. The singer cimarrón of Delia Mc Donald W. opens a literary-critical debate from the trends of "a new Latin American historical novel" and from the "novel of memory". The prevailing view that life, like art related, is a process of embroidery with Abanitzá, as quilt, with the traditional technique of quilting. It is an endless count from the incessant dialogism of the characters, who are non-objective elements, but rather meaningless relationships become their little stories. MM Bakhtin rediscovers that dialogic relations laden mnemonics and intertextuality can address the universe of the memory of slaves in colonial society of Veraguas in the 16th century, who uses voices pretend to fight against forgetting. Those voices, as dialogical complexity, constitute a multiplicity of times and spaces valued from the bajtiana enunciation, turning the novel in a series of tissues extremely heterogeneous.

**Keywords:** Afro literature, Slavery, Memory, Textuality, Dialogism.

**"-Sí. En la vida, Ignacio, en la vida todo acto es la sentencia dada por uno mismo que nos sigue hasta convertirnos en el servicial polvo que hace de nosotros lo que le dé la gana, como la lluvia hace altivo serrín lo que alguna vez fue montaña... -Nunca nada vuelve a ser como antes... Es un tipo de muerte, mi señor, la menos dulce, la destinada a medir a los hombres con la misma vara con que midieron" (p. 163). Delia Mc Donald La cofradía cimarrona. El cantante**

**cimarrón. "Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco son felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada [...] En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite" (pp. 142-143). Alejo Carpentier El Reino de este Mundo.**

El Reino de este Mundo.

## **Introducción**

La obra inédita[1] *La cofradía cimarrona. El cantante cimarrón de Delia Mc Donald W.* muestra una compleja trama bordada que tiene como referente espacio-temporal la sociedad colonial de Veraguas, la cual se extendía desde Colombia y Panamá comprendiendo regiones del Pacífico hasta Nicaragua, en el siglo XVI, bajo el dominio español. Su principal actividad económica fue el trasiego de esclavos traídos desde el Caribe. La Provincia o Gobierno de Veraguas (erigida en 1560) mantenía, inicialmente, cuando fue fundada, un carácter administrativo y territorial trazado por el interés religioso católico en congregar a los indígenas que habitaban el territorio en pequeños grupos para su conversión.

La autora Delia Mc Donald W. (1965)[2] destaca en la poesía y en la narrativa afrodescendiente costarricense y esta vez, explora desde la novela histórica con tintes de ficción, la vibrante vida de la comunidad esclava en relación con la cotidianidad del bordado y el tejido como experiencia colectiva de la memoria.

En lo que concierne al panorama de la literatura afrodescendiente en Costa Rica parto del que ofrece Álvaro Quesada Soto, él señala:

Un fenómeno nuevo en la literatura costarricense de este período [La segunda república] es la aparición de los primeros escritores afrocaribeños como Duncan[3] o la poetisa Eulalia Bernard[4]. En relatos y novelas de Duncan como *Hombres curtidos* (1973), *Los cuatro espejos* (1975), *La paz del pueblo* (1979), *Kimbo*[5] (1989), la historia, la vida y la cultura afrocaribeñas o los problemas raciales, se enuncian por primera vez en la literatura costarricense desde el punto de vista de un escritor negro. (Quesada, 2000, p. 23).

A Quince Duncan también lo menciona como parte de la tendencia narrativa imperante en la década de los 60 cuando se estaba ya gestando una denuncia con vertiente realista heredada de la generación literaria de 1940, solo que con esquemas hacia la vida urbana que el ascenso de la modernidad había impuesto a la ciudadanía:

Es frecuente en algunos de esos textos la reflexión sobre el desarrollo histórico del país, mediante la introducción de personajes y situaciones que ponen en evidencia el contraste entre los ideales patrióticos, las

prédicas de justicia y reforma social que guiaron las luchas del 48 y el nuevo orden que se había venido construyendo, caracterizado por la insensibilidad burocrática, el argollismo, la enajenación y el oportunismo. A esta misma temática se acercan algunas novelas de otros autores más jóvenes como Duncan (1979) y Hurtado (1977) (Quesada, 2000, p. 22).

Del mismo modo, para referirse a una nueva novela histórica costarricense gestada en la década de los 80 en la tendencia latinoamericana, menciona que

se preocupa por ofrecer una reinterpretación crítica de la historia oficial recurriendo a épocas y a procedimientos narrativos muy diversos, desde el realismo tradicional hasta recursos innovadores que combinan el dato histórico y el elemento fantástico; que introducen mitos, creencias y leyendas populares; que recogen la visión de las culturas indígenas, afrocaribeñas o marginales; que juegan –por medio de anacronismos, mezclas discursivas o reversiones paródicas— con la desacralización de los mitos y discursos oficiales (Quesada, 2000, p. 34).

Herederas de esa tradición literaria destacan Tatiana Lobo con *Calypso* (1996) mostrando el panorama nacional desde una visión interétnica del Caribe costarricense y, Anacristina Rossi como parte de los autores que tratan la denuncia, la corrupción y la desesperanza de una nación que empieza a hundirse en la dinámica de un capitalismo avasallador, con la novela *La loca de Gandoca* (1992) y la destrucción del ambiente en una playa caribeña.

En la misma línea, pero en el caso particular de la obra de Duncan, las ensayistas Rojas y Ovares mencionan:

La búsqueda de la identidad en términos de la reafirmación racial se encuentra en los relatos de Quince Duncan. Estos destacan básicamente porque discuten el aspecto étnico en relación con la marginalidad de los negros en Costa Rica. La incorporación de este grupo se da no sólo en referencia a la problemática social y económica sino también en relación con los conflictos psicológicos y culturales (Rojas y Ovares, 1995, p. 243).

En esa revisión del panorama inicial de la literatura costarricense destacan dos interpretaciones: primero, que frente a la cantidad en cuanto a obras y autores del "resto", los escritores afrocostarricenses son menos. Segundo, aunque sí son anotados como parte de la literatura de la nación, el abordaje hecho por los estudiosos de lo que hayan escrito es tratado someramente.

No está de más aclarar que la mención y el análisis que han ocupado escritores como Carlos Luis Fallas (1909-1966), Joaquín Gutiérrez (1918-2000), y más recientemente Tatiana Lobo (1939) y Anacristina Rossi (1952) por parte de estudiosos y críticos literarios sobre la producción artística que ellos han desarrollado, desde una tradición étnica negra en Costa Rica, es vasta porque cuenta con diversos estudios ocupando más hojas en la academia, así como premios y reconocimientos a su producción literaria.

De la revisión anterior resulta pertinente describir las tendencias sobre la producción literaria costarricense. Me atrevo a considerar, para el panorama actual, presente todavía en las dos primeras décadas

del siglo XXI de la narrativa afrodescendiente, dos líneas: en la primera, destaca la literatura costarricense escrita por una academia blanca, dominante y canonizada que revisa, propone y sugiere temas, sujetos, espacios y tratamientos acerca de los afrodescendiente del país. Es decir, aquella producción emanada desde un canon que toma como referente la situación desde todas las perspectivas posibles y literariamente sugeridas, sin que por eso posicionen a las etnias y la creación literaria afrocentroamericana derivada, en un espacio de valoración y estudio dentro de la academia del istmo[6]. Resalta una cultura exclusivamente blanca que edita, publica, evalúa y premia la creación literaria costarricense.

A la descripción anterior puede agregársele algunos literatos afrocostarricenses que escriben "desde esa academia blanca" y que terminan por caer en la categoría señalada por Quince Duncan como "Corrientes literarias exógenas". Contrariamente, para el crítico pueden darse mejores tendencias como las que cataloga en "Corrientes literarias endógenas" con la especificidad denominada Literatura oral "West Indies":

La literatura oral afrocaribeña pertenece a una rica y larga tradición que se enraiza en el África Occidental. Al igual que la literatura oral de los pardos y garífunas, su función originaria es la de explicar los grandes mitos de la creación, la aparición de la diferenciación sexual, el comienzo de la civilización, los grandes postulados éticos de los pueblos. En el Caribe, más que ocuparse de los mitos originarios, introduce la idea de la astucia como recurso supremo para la sobrevivencia de la población esclavizada. Superado el racismo, toma más bien un sesgo moralista (Duncan, 2008, pp. 520-521).

Tal como expuse líneas arriba, es equitativo reconocer qué han escrito y desde qué ámbitos recuperan el discurso afrodescendiente en la narrativa costarricense otras autoras. Enlazando lo que Duncan propone, para Consuelo Meza en *Calypso* (1996) de Tatiana Lobo se presenta un proceso de recuperación histórica que acerca a la literatura costarricense la imagen afrocaribeña desde una visión occidental (Meza, 2008). Asimismo, en *Narradoras centroamericanas contemporáneas. Identidad y crítica socioliteraria feminista* (2007) observa dos fenómenos escriturales en las literatas costarricenses que revisa (Tatiana Lobo y Anacristina Rossi); primero, que han tratado los temas afroantillanos y la gama que esto conlleva; así como asuntos de género, como segundo aspecto, discriminación racial, explotación y marginalidad en las lindes de la identidad nacional costarricense pronunciada eminentemente blanca e igualitaria. Al respecto refiriéndose al valor de *Calypso* como la primera novela histórica de la región escrita por una mujer, cita "[hace] visible la presencia en el imaginario literario costarricense de sujetos hasta entonces desterrados del discurso" (p. 59) así como la imagen de las mujeres indígenas, mestizas y africanas. Igualmente, pero para referirse a Anacristina Rossi y su obra destaca: "da continuidad a la nueva novela histórica con *Limón Blues*[7], recuperando a un grupo desterrado del imaginario social costarricense: los afroantillanos de Puerto Limón" (p.

59). Y, cierra finalmente con la siguiente aseveración: "Tatiana Lobo y Anacristina Rossi escriben sobre el Caribe negro desde el Valle Central de Costa Rica" (2007, p. 61).

Los literatos afrodescendientes consecuentes con su grupo étnico, son la segunda línea de interpretación ya que narran desde su espacio étnico. De ello resulta que su discurso narrativo es referente con la realidad y lo que acontece. Es decir, escriben desde ellos mismos, sobre ellos y sus circunstancias. Sin embargo, y siempre habrá excepciones a la norma, pueden encontrarse rastros de escritores desde la academia blanca que también valoran la situación afrodescendiente desde otros parámetros -no los trillados- sobre los que se ha asentado el panorama literario costarricense[8].

Escritores afrodescendientes que producen desde su condición multiétnica y lo hacen en un proceso consciente y cuidadoso de sus mundos de vida, será, entonces la segunda línea, compartida en este artículo, con Quince Duncan. En este sentido y por la misma vía, destaca Dorothy E. Mosby con el artículo "Raíces y rutas: identidad, ciudadanía y la negritud transnacional en la literatura de afrodescendientes centroamericanos" que valora, al igual que Duncan, la apropiación de las narrativas desde los afrodescendientes. Inserto a Delia McDonald W. porque comparte la tendencia por las siguientes razones: "Con esta negritud transnacional los escritores afrocentroamericanos examinan las raíces y rutas de sus antepasados y abordan cuestiones de inmigración, dispersión e identidad" (Mosby, 2012, p. 333).

Luego del abordaje teórico-literario planteo el objetivo del artículo que consiste en abordar la obra inédita *La cofradía cimarrona*. El cantante cimarrón de Delia Mc Donald desde procesos reconstructivos de la memoria que a su vez interpelan una colectividad en el espacio de la Provincia de Veraguas en el siglo XVI. El bordado colectivo, en su representación física del Abanitzá, establece una equivalencia entre complejas relaciones dialógicas, juegos de memoria y vida cotidiana como referente de una sociedad de poder y dominio. Asimismo, la obra se inserta en el espectro narrativo centroamericano reciente desde el debate reconstructivo que integra una visión histórica y la ficción.

Delia McDonald W. propone, quizás sin quererlo, que la tradicionalidad literaria del siglo pasado en su tratamiento de dos temas-problemas literarios y referentes de la producción centroamericana, como lo fue el ferrocarril y las compañías bananeras aunadas a procesos de imperialismo, discriminación racial y explotación laboral ya están agotados y que debe darse voz a esa población desde su subjetividad y no la de otros[9].

La memoria como espunte es el primer apartado de análisis que propongo, en él, desde la perspectiva bajtiana en conjunción con la memoria como elemento de estudio expongo la estructura narrativa y dialógica. La segunda sección, por el contrario, experimenta con un desarrollo histórico-ficcional la dinámica de la colectividad que se sigue cobijando en la manta del Abanitzá como recurso metafórico de la memoria y del olvido.

### *La memoria como respunte*

-Los seres humanos somos muchas veces como cajas cerradas por una historia, cosas que deberíamos saber recordar para que no nos hagan daño... -La vida no es como queremos siempre...-Es porque estamos negados a entender, a pensar que todo lo nuestro debería ser ordenado con la sincronía de un tapiz, de una de esas colgaduras de tela que hacen las esclavas inútiles después de la faena del día por encargo de sus amas [...] [10] (p. 109)[11].

De la cita textual anterior se desprenden situaciones valiosas para iniciar el apartado; la primera de ellas corresponde al proceso de diálogo que se manifiesta, aparentemente entre dos personajes y, luego a términos como "historia", "recordar" y "vida" con que se establece la relación memoria-bordado.

Para M. M. Bajtín (1982) en el libro *Estética de la creación verbal* las relaciones dialógicas -aspecto teórico que nos ocupa acá-

tienen un carácter específico: no pueden ser reducidas a relaciones lógicas (aunque éstas sean relaciones dialécticas), ni a las relaciones puramente lingüísticas (sintáctico-composicionales). Sólo son posibles entre los enunciados enteros, entre diversos sujetos discursivos (el diálogo con uno mismo tiene un carácter secundario y en la mayoría de los casos representado a propósito) (p. 309).

Con ese presupuesto teórico se descompone el diálogo que están teniendo Ignacio Huertas (NachoDosVeces) y Yunas Morgan, personajes principales, voces dominantes y generadores de sentido en esa amalgama literaria compleja que es la novela. La cofradía cimarrona. El cantante cimarrón narra la transición vida-muerte de Yunas Morgan y parte de la existencia colectiva de la Provincia de Veraguas, hoy Panamá, en la época colonial desde una visión histórica. Su constitución estructural es enmarañada e interpela al lector desde la dinámica discursiva colectiva, es decir, desde los diálogos que fluyen en el amo y su esclavo, integrando con ello una gama de personajes que, de otra manera no cuentan con voz propia para relatar sus existencias.

Paralelamente, ese contar de Yunas Morgan y NachoDosVeces (por su tartamudeo) es la analogía del bordado de la memoria. Como estructura mítica, el amo debe finalizar su Abanitzá para alcanzar el descanso eterno y dar por terminada su labor en la tierra. En otro orden, la novela muestra la cotidianidad, pero lo hace desde un sentido casi carpenteriano (la vida es pasajera, solo permite hilar y coser lo vivido en función del orden esperado ofrecido en el más allá). Esos múltiples planos narrativos dispersos, fragmentados e incompletos -en ocasiones- solo encuentran sentido en el diálogo sobresaliente entre amo y esclavo quienes colocan sobre el mosaico lo propio y lo ajeno, el mundo terrenal y el celestial, la palabra del sometido encima de la del conquistador.

Es evidente, tal y como se desprende de la teoría bajtiana que las relaciones dialógicas lo son también de sentido. La narración de Mc Donald, como estructura formal, juega con una tendencia de labilidad; que como un continuum no cierra diálogos y convierte las interpelaciones

de los personajes en fronteras difusas y sumidas en la indeterminación. Todo enunciado posee "un principio absoluto y un final absoluto; antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están los enunciados respuestas de otros [...]" (Bajtín, p. 260). Podría pensarse que la obra completa es un solo diálogo que concatena enunciados de unos y otros, de todos y de nadie sobre la existencia humana:

Al miedo puedes olerlo en el fondo de los días porque nada, Ignacio, nada es tan peligroso como tu propio, propio miedo, absolutamente nada, porque es lo mismo que ser un fantasma temeroso de que lo asusten y por eso, permanece oculto en el fondo de un armario abierto adrede, y a eso me condenaste, Ignacio, a eso... -¿A qué Yunas?... -Si no lo sabes aún, cuando deshiles tu propio Abanitzá lo sabrás... -No pienso hacerlo, Yunas... -Entonces ¿por qué estamos aquí?... -Porque tu Abanitzá es tan solo un enredo de tiempo... (p. 233).

Asimismo, se reconoce que los individuos que dialogan no lo hacen desde una relación asimétrica reconocida en la teoría del crítico ruso como objetual; al contrario, se carga de sentido esa praxis comunicativa de los personajes y se trastoca, desde la supremacía del conquistador frente al conquistado, la tendencia a dialogar entre iguales. Irreverente estrategia discursiva que pone sobre la mesa a hombres, mujeres, infantes, prostitutas, sirvientas, esclavos todos, a hablar por sí mismos y que les borra el carácter objetual que han representado para la Corona española como productos de uso e intercambio con lo que se revela que no: "[...] puede haber una actitud dialógica hacia un objeto [...]" (Bajtín, 1982, p. 302).

La obra recupera a la Otredad[12] como estructura representativa de una retórica que encaja en un mundo de dominio colonial del siglo XVI desde el plano de una colectividad en la que "[...] las relaciones de sentido entre diversos enunciados adquieren un carácter dialógico (o, en todo caso, un matiz dialógico). Los sentidos se distribuyen entre las diferentes voces" (Bajtín, 1982, p. 306) y estas permean de heterogeneidad la novela de Mc Donald.

En otra línea de desarrollo, La cofradía cimarrona. El cantante cimarrón alude al mundo del tejido pero desde una visión del rescate de la memoria. Esta última, conceptualizada por Maurice Halbwachs como un acto comunicativo, con sentido social y que, cuya base son los recuerdos, vuelven a la mente humana en forma individual pero enmarcados en la colectividad. Así también Michonneau (2005) sintetiza lo siguiente para referirse a la importancia de los estudios del teórico francés:

[...] la primera idea es que la memoria no se conserva sino que es reconstruida a partir del presente. La segunda es que la memoria aunque es personal siempre es socialmente determinada [...] La memoria no es solo una función psicológica individual sino que es algo que no se puede separar de lo social. (Michonneau, pp. 2-3).

La asociación de la memoria como acto de bordado prima en la novela cuando Yunas Morgan llama a su servidor, este atiende con la finalidad de recoger y bordar los múltiples retazos de la tela y de la Vida para luego ser engagoleados[13]. Es decir, no hay recuerdo si no hay

diálogo entre el dueño y el siervo, de lo que se deduce que como un pespunte van constantemente a los pasados individuales y colectivos de la comunidad. Acá se superponen en el cauce dialógico "ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva" (Bajtín, 1982, p. 281).

En un plano más profundo la jerarquía amo-esclavo no es tan marcada en el ámbito social como se muestra en la novela porque hay un grado de intimidad, camaradería y mundos de vida interconectados por la vivencia en el mismo eje espacio-temporal, ocasionalmente diálogos como el que sigue nos recuerdan una jerarquía:

-Nunca nada vuelve a ser como antes... Es un tipo de muerte, mi señor, la menos dulce, la destinada a medir a los hombres con la misma vara con que midieron... -Y solo quienes son como fuiste te verán, y a eso me condenaste, a eso... -¿A qué Yunas?... -¿No lo sabes aún Ignacio?... -Solo sé que que tu memoria regresa como el mismo latir de las estrellas... (p. 163).

Consecuentemente, hay dos labores de tejido; primero, en el plano manual se halla el pespunte -como metáfora-, técnica de bordado que consiste en puntadas unidas pero con la acción de ir con la aguja hacia atrás desde un punto inicial. Va y viene la aguja pues se introduce, se va hacia atrás y se devuelve; la memoria es la segunda que, como elemento de nexos borda desde un presente de los narradores trozos de recuerdos de un tiempo pretérito.

Al mismo tiempo en la novela la memoria se afianza como colectiva, es decir, el lector se perderá irremediabilmente en el acto complejo del bordado porque el juego de intercambiabilidad de voces narrativas, como un ejercicio comunitario, solo cobra sentido, en ocasiones, en el diálogo persistente del amo y el esclavo. El ejercicio del relato está asociado a la práctica artesanal del quilting; por lo que bordar es contar, contar es enhebrar y así en una sucesiva cadena mnemotécnica. El hilo como el ovillo de Teseo realiza la función salvadora; en el primer caso, de la vida del joven griego, en el segundo, salva contra el olvido y el silencio.

Para la elaboración del quilting vale la pena rescatar dos acciones que van aunadas: hacer un quilting (cobija hecha de retazos diversos) implica una labor colectiva. Creativamente, un grupo de mujeres se reúnen en alguna casa o lugar y disponen de miles de trozos de telas diversas creando una totalidad: el acolchado. Simbólicamente, lo que articulan en el género base de la colcha, se hace a través de relatos y palabras dándole sentido a los retazos cosidos con hilo y aguja para fusionar en una totalidad la historia.

Resulta particular, que las acciones de coser cobren vida en cuatro dimensiones: cosen y descosen Ignacio y Yunas los relatos, crean las mujeres las colchas, al igual que sus ropas (esquirfación)[14] y quizás lo más importante, todos son pegados con la técnica del pespunte, por las Santas de la Buena Muerte, en el mundo representado como tela. La existencia es bordada, las subjetividades son hilos, la Vida es el Abanitzá:

[...] -¿El Mauritania, el barco de Rojo?... -Sí, en él la espuma erizaba la proa sobre el lienzo de la blanca orilla del cielo con la misma presteza de las putas de oficio... justo después, el desnivel del horizonte bordó los encajes de la roñosa imagen de un villorrio esclavizado [...] (p. 54).

El caso es que también el grado de valoración del ser humano en el mercado de esclavos va aunado a la perfección del lienzo cargando de significado la existencia: "[...] cuando les convenía, conseguían limpieza y pureza de sangre sin aceptar jamás que más allá de la piel había un MUNDO de orillas blancas y bordadas al cual estaban invitados a asistir como señores [...]" (pp. 89-90).

En conjunción con las relaciones dialógicas, la memoria y el bordado no permiten que se anuden los relatos; es decir, en la construcción de la novela cada trozo o historia de los personajes es un retazo de tela que no tiene bordes u orillas, por lo que no hay puntos finales o aparte, y así van siendo unidos a través de la conjunción "y" o en su defecto "e" o "pero". Por consiguiente, los trozos de la colcha son reconocidos en el inicio marcado con el nexos, así como distintos tipos y tamaños de letras. No se acaban porque sería terminar el lienzo con el nudo final y el corte del hilo que lo ata. Al contrario, pueden bordarse, coserse, asirse al trozo básico de la colcha, pero igual, pueden ser deshilvanados y vueltos a pegar en un constante juego de la memoria. Algunos, incluso, se pierden entre los viajes, se los lleva el viento o se extravían entre las sombras del olvido o del recuerdo impreciso.

Son relatos que van y vienen porque, como piezas de tela, se cosen inicialmente por las voces de Yunas e Ignacio a través del respunte. Con los diálogos de ellos conocemos personajes como Cimona, La Cirinea (la Muerte), Maritza Rojas, María Ibáñez, el Rojo, Pedro Woolofe o Ebalaciega, entre otros muchos. El amo y su esclavo atan la colectividad de su pueblo encauzando la polifonía coral de todos los miembros, desde las autoridades eclesíásticas españolas hasta las "malas mujeres". Ambos personajes-narradores sacan del hoyo del silencio y del olvido a seres que del común no aparecerían como creaciones literarias, los tejen al sentido de la historia pequeña.

Sin el punto final o aparte en cada fragmento es como si no se hiciera un nudo que permite que se deshilachen o suelten las voces mostrando la fragilidad y la facilidad con que pueden ser desprendidos del texto-tejido inicial: "[...] sin más memoria que la que cabe en la punta de una aguja [...]" (p. 127).

Igualmente, los habitantes de la Provincia de Veraguas como tema de conversación entre Yunas y su esclavo son representativos, todos ellos, de una gama amplia y variopinta de personajes que pueblan el texto/lienzo. No son dueños de sus propios hilos (existencia) porque van siendo unidos solo como producto que es la obra misma, al edredón y a la vida:

[...] quien a su vez por deudas contraídas lo entregó en pago de las mismas a La Giganta Jiménez; pero murió siendo propiedad de Juan, el Rojo, Sorias... -¿Por qué ha de interesarme esto Ludovina?[15]... [...] - No me gustan los enanos y menos cuando se hacen rodear de pulgones con esa mirada timorata. ¿Quiénes son?... -Los Leales Uvo Balverde y Juan Vrenes... -UHJ; he escuchado de ellos... que orantes e inclinados sisearon: -¿Por qué Woolofe traspasa el mandamiento de los esclavos, y no se arrodilla ante el gobernador [...] (p. 33).

Las ilaciones del amo y el esclavo bordan la vida de la cofradía al calor de las palabras porque en ellas hallan el cobijo de la comunidad y de los lazos comunes frente a la opresión de los dominadores. Rezan, comparten, conversan, hilvanan, bordan, crean.

Es entonces, el juego de la memoria que va y viene en la mente de Ignacio con su amo muerto a manos de Juan Sorias Rubí: "-Hace mucho perdí la memoria y para morir siempre es necesario tener algo que recordar [...]" (p. 2). Juego que le hace ir de un pasado a un presente, avanzando en el recuerdo pero también luchando contra el olvido como la labor del respunte, casualmente devolviendo la aguja con el hilo para de nuevo colocarse en el mismo punto donde se había hecho la puntada inicial; es decir, se extravía del relato Yunas Morgan pero Ignacio, su esclavo, lo recupera y lo coloca en el sitio para permitirle recordar lo que inicialmente creyó perdido entre las brumas o que recuperó a medias.

Asimismo, el diálogo constante le permitirá a Yunas recordar y descansar en paz: recuerda todo un mundo de personajes que sería sumamente complejo dilucidar en este artículo. Sin embargo, se reconocen ejes básicos que permiten entender que esa polifonía converge en las voces del patrón y el servidor. Hablan, discuten, recuerdan, evocan desde la memoria (más fresca de Ignacio) sobre la existencia cotidiana, la esclavitud, la vida íntima y espiritual de los habitantes de la Antigua Provincia porque "-Pese a su delgadez, un hilo tiene varios trenzados que le da vigor [...]" (p. 7).

Retomando, efectivamente, las dos imágenes de la Vida como bordado en el género artesanal del Abanitzá y del dialogismo como estrategia discursiva compleja, colectiva y sin fronteras, en ocasiones claras, ambas permiten precisar las conclusiones parciales de este apartado. En La cofradía cimarrona. El cantante cimarrón de Delia Mc Donald no hay un carácter de desunión, sino más de interconectividad, son bordes cambiantes por los sujetos mismos reafirmando que "[T] odo enunciado concreto viene a ser un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva en una esfera determinada" (Bajtín, 1982, p. 281). Yunas Morgan e Ignacio Huertas son los intermediarios entre el mundo terrenal y el celestial porque se hallan en los límites de la discursividad:

Huecos en los troncos y moscas rondando las esquinas de las lápidas recién hechas. Rocío saliendo de la tierra y la neblina permanente por la que caminaban los muertos de una raíz torcida a otra, luchando siempre por escapar de la sombra oscura de las texturas y colores rasgados por las tersuras mentales de siete gamonales que mandaban sobre los demás y todos tenían su propia aguja y color de hilo tensando los marcos de la costura (p. 122).

Por consiguiente, a esa reflexión no hubieran llegado tanto Yunas Morgan como Ignacio Huertas de no ser por un proceso de dolor cuando este le dice a su señor: "De cierto de cierto os digo, que en la muerte el olvido es una piedra sangrante, por eso todo nos duele cuando estamos en soledad y todo es soledad cuando recordamos, [...]" (p. 6). Por lo que recordar es aferrarse al mito, a una existencia menoscabada en el caos del

Nuevo Mundo en donde se conjugan, chocan y luchan las etnias; las que apenas pueden, persisten pese al silencio y al olvido.

Las relaciones dialógicas construyen estructuralmente el mundo de los personajes en la novela, mantienen rasgos de indefinición pero no por ello de consistencia y de valor discursivo que organiza el mundo narrado. Escucharlas, leerlas, releerlas permite comprender que la colectividad persiste en un contexto de opresión e intercambio material y humano: "En todo discurso se perciben voces, a veces infinitamente lejanas, anónimas, casi impersonales (voces que acompañan los matices léxicos, los estilos, etc.), casi imperceptibles, así como voces cercanas que suenan simultáneamente al momento del habla" (Bajtín, 1982, p. 316). Los individuos de la obra existen porque hablan y recuerdan.

### *La memoria como cobijo*

La soledad no es más que un vaso vacío en la esquina de una silla; algo con una necesidad imperiosa de llenarse para poder sobrevivir y, siempre que lo permitamos toda soledad es buena consejera y amiga. Fue la mujer de José Rojas quien definió uno de los rumbos que tomaría el cimarronaje; porque para sobrevivir la esclavitud es necesario enamorarse (p. 57).

En esta sección reviso la novela como estructura histórico-ficcional desde una tendencia intertextual que le confiere elementos de verosimilitud. Asimismo, reafirma la memoria desde el ámbito social confirmando que, para la época tratada en el mundo narrado, esta da cobijo a grupos interculturales sometidos bajo el escudo de la Corona española.

Históricamente, la novela nos ubica en el espacio-tiempo de la Provincia de Veraguas en el siglo XVI en la cual sobresale como grupo étnico

[L]os negros coloniales o los afrohispanos, quienes llegaron como esclavos y sirvientes entre los siglos XV y XVIII, aunque son afrodescendientes, encajan culturalmente e históricamente con el proceso de mestizaje e hispanidad del discurso nacional panameño. Durante la época colonial y posteriormente, Panamá fue conocido como "la provincia negra" de Colombia porque los descendientes superaban en número a los eurodescendientes (Mosby, 2012, p. 323).

Aunque superaban en número a otros grupos étnicos los afrohispanos debían obediencia a la institucionalidad religiosa de la cofradía que "es una institución de origen europeo que se distingue por su carácter corporativo donde se imbrican estrechamente dos aspectos: el religioso y el económico" (Fonseca, 1993, p. 114). Destaca para la autora el hecho de que en el ámbito religioso, aunque marcado mayormente por el sustento indígena, "el sincretismo tiene en las cofradías algunas de sus mejores expresiones" (p. 114). La novela acoge indistintamente elementos de la tradición religiosa católica -heredada del dominio europeo español- y la práctica de otras ciencias concretadas en una magia de origen africano:

Hicieron alto en Cartago y en Ujarráz y de hombres alegres y colaboradores, pasaron a ser ovejas aterrorizadas por el futuro que les

esperaba en aquellas remotidades, claro les hablaron del esclavo son ojos, de la mujer que año a año regeneraba su cuerpo y que de vieja y sin una pierna cortada para que no pudiera huir, había vuelto a tenerla y era 20 años más joven que cualquiera de ellos. Y les hablaron de los cimarrones y que habían condenado a todo un pueblo al sitio más absoluto por medio de las más increíbles maldiciones que iban desde los ojos de las moscas saliendo de la boca de un solo hombre muerto hasta personas convertidas en excremento humano y de otros que se volvían locos viendo cosas que ni existían, (p. 244).

Otro rasgo de la cofradía es su manifestación comercial, Stephen Webre (1993) indica que "[A] partir de las últimas décadas del siglo XVI, el sector social políticamente más influyente de la colonia centroamericana fue el de los grandes comerciantes dedicados a la exportación e importación" (Webre, p. 164), el movimiento comercial está marcado en la novela por la llegada de navíos con esclavos, bienes y otros productos para el sustento e intercambio en la región. A la Antigua Provincia de Veraguas llegan por la fuerza del destino que escapa de sus manos, los miles de esclavos negros para reescribir la historia del Abanitzá. Son sujetos intercambiables como los retazos de telas e igual de desechados en un mercado dominado por los españoles colonizadores. Seres humanos asimétricos como pedazos de tela, heterogéneos para ser cosidos al lienzo Vida, no obstante, todos iguales para la finalidad que los gobierna: la esclavitud.

Delia Mc Donald asume esa otredad subestimada desde el poder de la palabra, en otro sentido, le otorga espacio literario y concreta su presencia. M. M. Bajtín ha indicado

[...] la convicción de que toda obra literaria tiene internamente, inmanentemente, un carácter sociológico. En ella se cruzan las fuerzas sociales vivas. Por eso también un análisis puramente formal ha de ser ver en cada elemento de la estructura artística el punto de refracción de las fuerzas vivas de la sociedad, cual un cristal fabricado artificialmente cuyas facetas se construyeron y se pulieron de tal manera que puedan refractar los determinados rayos de las valoraciones sociales, y refractarlos bajo un determinado ángulo (1982, p. 191).

Esa refracción social se inclina al ámbito histórico, la novela se nutre de elementos constitutivos de un diálogo socio-histórico, al respecto Alexandra Ortiz Wallner en *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica* (2012), efectúa un recorrido de las letras por en el Caribe centroamericano y su historicidad, posicionamiento y valoración en la producción literaria[16]. La crítica literaria costarricense introduce este acercamiento desde una revisión histórico-literaria de las dimensiones de los que ella ha denominado Caribes[17] y su inscripción en las literaturas del resto de Centroamérica de las cuales sí se tiene conocimiento y estudios al respecto. El trayecto le permite concluir básicamente con los siguientes elementos; primero, predominan los estudios históricos de la región caribeña por sobre los literarios señalando ya una carencia o vacío; segundo, los temas que incipientemente se han tratado unas veces más o unas veces menos han llevado la tendencia del

antiimperialismo (entronización de los estadounidenses con el ferrocarril, la compañía bananera y la explotación de los trabajadores de estos sectores). Al respecto confirma lo siguiente:

El cambio de perspectiva en cuanto a las percepciones, presentaciones y representaciones del Caribe centroamericano en la ficción literaria es un trayecto que cierto segmento de la producción escritural centroamericana a partir de 1990 ha emprendido y que puede incluso calificarse como un redescubrimiento por parte de la ficción literaria de las culturas afrocaribeñas continentales (Ortiz Wallner, 2012, p. 235).

La puesta en escena de las culturas afrodescendientes como componente histórico se manifiesta en *La cofradía cimarrona*. El cantante cimarrón como se señaló líneas arriba, desde la tendencia del rescate de la memoria en nexos con las relaciones dialógicas en un afán inclusivo de los Otros[18], ahora acá se manifiesta desde la intertextualidad (velada o no, directa o indirecta). Julia Kristeva citada por Desiderio Navarro (1997) acota:

[...] Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble (Navarro, p. vi).

Consecuentemente en la novela son empleados recursos epistolares, archivos protocolarios de la época, oraciones de la tradición católica, entre otros. Lo que revela, además, que la sociedad colonial del siglo XVI estaba caracterizada por ejes cerrados de dominio como lo era la religión católica, el mercado de la esclavitud y los poderes virreinales que ponían freno a las vidas de los habitantes desde la visión maniqueísta de libertad/esclavitud. La cotidianidad en la novela, en un primer plano, se engarza con otros recursos discursivos -mayormente escritos por autoridades-:

Culpa de barcos negreros como *El San Cristóbal Primero, Segundo y Tercero*, y de los que contando las piezas apiñadas y estibadas en bodegas llenas a rebalsar apartaban lo bueno de la murga brillando con aceite de coco, pescado y, tiburón las pieles cansadas, tiñendo el pelo de los viejos con resina para que pasaran por nuevos, para luego lanzar lo inservible, y los muertos por la borda para festín de los depredadores siguiendo las naves sin disimulo... correspondencia enviada por Francisco del Vivar a Alejandro de Ojeda s.et... --Guadalajara, Mex.—17 set. 256-261 f. caja, n. 64... (p. 50).

Adicionalmente, al juego intertextual como categoría teórica, se le ha unido un rasgo polifónico, transformando el lenguaje poético como un caleidoscopio: primero, el *Abanitzá* es el bordado/colcha en la técnica del quilting y sus relatos enmarañados son la oralidad que hay que rescatar y preservar del silencio frente a la escritura del sistema dominante. Los relatos/trozos del *Abanitzá*, como segundo aspecto, son unidos como piezas multicolores, representación de las historias de vida de los sujetos. Complejidad artesanal y literaria que solo es comprensible en la medida en que se distinga la polifonía de voces que como un murmullo constante

se hace uno en la voz de Ignacio y en la mente de su amo. Estos últimos individuos encauzan las voces que se lleva el viento en la cotidianidad.

En la obra además se infiere, desde la intertextualidad empleada, la dicotomía oralidad-escritura; la primera de ellas es el recurso de los débiles quienes al no contar con las herramientas ni el espacio para escribir toman la palabra como aliada y símbolo de permanencia. No perder el hilo es importante, continuar con el bordado, ser constante en la actividad textil remite, irremediamente, al olvido del que tiene que salvarse Yunas Morgan y que le permite establecer aún lazos con la vida terrenal de la comunidad:

[...] -¿Por qué le faltan partes?... Moristeis en un tiempo que no era el vuestro por eso, debemos hilar las partes faltantes para que podáis partir, ¿Estáis listo, mi señor?...-Sí... Antes debéis dejar atrás vuestro compañero contrario, el otro en el espejo... -¿A quién?... El miedo... -¿Por qué?... Desde cualquier lugar en que lo ponga uno lleva siempre las riendas de todo lo que ve [...] (pp. 13-14).

El bordado del Abanitzá no es solo una actividad manual, sino que tiene sustento en el poder del relato que da pie a no perder los recuerdos de Yunas Morgan, para quien esa labor debe ser meticulosa. Cosiendo su lienzo, el amo cose la vida de los otros individuos por el sentido de agrupar a los sujetos infravalorados en la dinámica de la Conquista y la Colonización:

[...] que. Desenrollando esqueletos horribos del barro de esclavos arremangados por doquier, poco a poco, negreció las otrora verdes litorales del Atlántico PoR tOnElaDaS con la sangre de hombres, mujeres y niños, robados y traídos a empujones a las Américas, comercializados comocomocomocomocomo si fueran un género de tela para vestir, cubrir y demarcar los límites del cuerpo [...] (pp. 44-45).

Por lo que respecta a la labor textil, que supondría solo ser de tradición femenina en la cultura patriarcal, puede reconocerse la injerencia de los hombres lo que coloca sin embargo, otro cuestionamiento que se extrae de la obra. Yunas Morgan es el amo que debe completar su vida en funcionalidad de la perfección del Abanitzá, de quien se sirve -en un sentido literal, tanto como esclavo en la vida mundana como en el espacio indefinido en el que se encuentra ahora- es de su esclavo NachoDosVeces. De esto pueden manifestarse dos interpretaciones válidas en el mundo de la narración; inicialmente, los dos hombres asumen la labor de bordar incluso como marca de poder por sobre un grupo humano heterogéneo, es decir, ellos "toman" la responsabilidad de crear el Abanitzá que une a la comunidad. Igualmente, y como lo señalé líneas arriba, Yunas Morgan a quien asumimos como aprendiz del bordado, debe interpelar a su esclavo para que le diga qué hacer y cómo hacerlo.

El Abanitzá está siendo elaborado en un proceso largo y casi tedioso, trenzado como un pesado manto que ha de cubrir a la comunidad; en él hay miles de retazos de tela de diversa índole: referencias religiosas de la tradición católica, así como desconstrucciones de las oraciones católicas; textos históricos, la numerología como juego mnemotécnico (sobresalen números como siete y tres), los textos protocolarios, las vidas íntimas y

colectivas de todos los individuos que llegan al recuerdo de Yunas Morgan y que son escarbados en los recovecos de la historia no oficial que relata su esclavo.

Es también la batalla a la palabra, palabra española, imposición de la escritura frente a la oralidad y a la mnemotecnia, al avivamiento de las tradiciones a través del acto comunicativo cotidiano. Es la lucha de Yunas Morgan, para no caer en el olvido y que su vida cosida, como la de todos en el manto comunitario, sobreviva a ser deshilvanada por las autoridades de la época.

Consecuentemente el valor del Abanitzá no sólo se remite al momento presente de la narración, sino que borda vida y muerte; es decir, se construye en el pespunte que como elemento simbólico lleva al futuro desde un presente pero retomando el punto de un tiempo pretérito. Asimismo, hay una apropiación simbólica divina con el poder de llevar el hilo de la Vida (la vida de los otros y de sí mismos) como sentido supremo de la existencia del ser humano:

¿Cómo es, Yunas?... -¿El qué?... -Ese transitar entre mundos que parece tu muerte... -De modo que entiendes que existen distintos tipos... -Como la vida... -¿Qué vemos al despertar?... -Depende del sueño... -Eso este constante pasar de los demás sin saber que les miro y hablo...-¿Es eso la otra vida?...-Digamos que cuando estuve vivo nunca noté el vacío, el golpear de un martillo igual a los latidos de un eterno jalar un hilo que no sabe qué hacer consigo mismo después de que cae del bastidor [...] (p. 38).

Lienzo que reproduce poder: el diálogo entre Morgan y Huertas va convirtiéndose, eventualmente en un enlace simbólico de la Vida-Muerte. A ese punto nos llevan las interpelaciones que se hacen uno al otro desde los espacios marcados por lo terrenal y lo celestial, nótese en el ejemplo siguiente: "-¿Son esos los hilos del destino del hombre?... -Pensáis rápido mi amo. Texturas que solo dependen de la forma en que se utilizan pues hay un amor que es rojo" (p. 189). Es decir, que Yunas Morgan llega a Ignacio Huertas para que le ayude a ordenar el trance de la vida terrenal al más allá para cerrarlo, es el Abanitzá incompleto que solo con la ayuda del esclavo y de las rememoraciones puede finalizarse y abandonar la angustia que dejó a su paso el asesinato del amo:

[...] y. Como el vuelo de los cuervos, mi señor, cae la mañana y es necesario escanear el asa de mi Kora... -¿No puedes hacerlo aquí?... Debemos repasar cada paño de acuerdo a un acorde distinto cada vez que anochece para saber que os retiene... -Entonces aquí espero, Ludovina, esperaré [...] (p. 38).

La muerte física de Yunas Morgan, pero no la del alma, requiere la laboriosidad de la costura para encontrarle razón a su vida-asesinato-descanso eterno. A su mente llegan incesantemente los recuerdos que debe ordenar y que meticulosamente ha de realizar con la habilidad de hilado y deshilado de NachoDosVeces. Los recuerdos convocan, persiguen al amo muerto; aún desde el más allá él no deja en calma al esclavo, quien tiene ahora una doble labor: por un lado, ayuda a deshilvanar el Abanitzá de Yunas, y por otro, debe ser lo más claro y preciso en la evocación desde el mundo consciente, así como de los sueños de la vida de su señor, aunque

no lo quiera, porque "La luz del Eleosum os acompañe... -¿Por dónde empezar, Ludovina?... ¿Deseáis deshilar este trozo a medio deshacer o seguir con uno entero, mi señor?... -Si puedo elegir, entonces sigamos estos hilos sueltos [...]" (p. 234).

Hay una memoria colectiva que no puede despreciarse; es decir, que con los recuerdos de Morgan y Huertas se tocan las vidas de los otros: seres condenados a ser olvidados por la lógica del poder, son ahora nombrados como sujetos de la cotidianidad. Hay un mecanismo de intercambiabilidad de voces porque los narradores asumen, indistintamente, una voz omnisciente, testigo o protagonista de los acontecimientos. Y es que el pueblo mismo es bordado, pegado al género base del Abanitzá:

Punta. Hilo. Arrastre. Hilo. Espacio. Gris secuencia. Hilo. Arrastre. Punta. Calles lapidadas dentro del blanco de orilleros de casas y patios, jalando el recto zigzag de una aguja de hueso desunido sin tregua el cacareado andar de los ciegos dentro del temporal seco y doloroso de huesos rodando de lado a lado en la madrugada [...]" (p. 172).

Si la vida es el acto de bordar con meticulosidad, los espacios, la cotidianidad también, deshacer el Abanitzá es morir y nacer a una nueva vida: señalada en el relato con la libertad. Por lo que un lienzo y otros materiales de mala calidad son asociados como recursos deficientes para bordar:

[...] con el don de saber que el fondo de la tela siempre debe ser suave al tacto de la aguja para, de ser necesario, descocer lo asido a su costumbre de sobrevivencia que pueda hacerse sin alterar la trama de un intrincado tapiz que es la memoria de lo que dejamos atrás [...]" (p. 138).

Recae una responsabilidad en coser con cuidado y precisión, si arriba se ejemplificó la deficiencia de los materiales, acá es imperioso incluir desde las relaciones dialógicas y desde la memoria a la comunidad, ejercicio complejo de la evocación y de la costura que debe ser enlazado por la aguja certera de ambos. En el mundo de vida representado en *La cofradía cimarrona*. El cantante cimarrón, los otros sujetos cuentan, nos son dadas sus circunstancias por los diálogos constantes entre el amo y su esclavo. Sin embargo, ninguno de esos individuos sabe ni se siente llamado a gestar el Abanitzá que hacen el amo y el esclavo, desconocen su representación como parte de la colcha que termina Yunas Morgan:

[...] -Yunas... -¿Dime?... -Existen otras formas de ver los recuerdos... -Le temes al dolor... -El dolor es como el oleaje de su vestido: va y viene como la marea del mar y llora por mí, ¿Por qué?... -Es el guardapelo de donde se filtran muchas voces que no olvidas, ¿verdad Ignacio? [...]" (p. 54).

Existencialmente, la vida es el acto/bordado más importante y meticuloso que hay que realizar tanto para los personajes como para los acontecimientos desarrollados porque lo que mal cosieron en la vida terrenal no permite cerrar el ciclo en el más allá. La perfección se alcanza con la muerte, ella con su disposición sutil y delicada de los hilos sí cierra el curso de la existencia otorgándole valor al hilado:

Deshilando montes sus agujas se volvieron estacas ocultas en las veredas de camas y anduviales, destrenzando una hebra hendida de sangre; dijeron

los Ledbacks a las Shegul's; -En adelante, El Mundo, se dividirá en tierra, agua, fuego, aire, y un quinto elemento: Eleap, la vida misma, gobernada por los muertos que todos olvidamos [...] (p. 77).

Para la época enmarcada en *La cofradía cimarrona*. El cantante cimarrón los sujetos esclavos como seres inferiores en la escala social son objetos de uso, de intercambiabilidad y de desecho por lo que no cuentan en el mundo terrenal, pero simbólicamente sí en el más allá. No obstante, en ambos reinos son los retazos diversos que otros disponen a su antojo, no son dueños de sí mismos o de sus circunstancias. Yunas Morgan y NachoDosVeces son, entonces, quienes, en el momento presente de la novela, tienen el poder de estar entre el umbral de la Vida-Muerte y asirlos al género de tela mediante el diálogo reiterativo, en seres con una existencia y una identidad:

Sin soltar la aguja que duerme a un costado de sus dedos, el descuido típico del que sabe catar el inicio de una costura de seis manos de cara orlada con el blanco tiempo de sus dedos y la boca teñida del agrio sabor del Cabuiy, lentamente engangoleaban Leales, Mocamberos, Marineros e incluso son Mocambos, formando personas iguales que, sin hacer diferencia alguna entre seres vivos y fantasmas pululando por calles con la limpia sencillez de un paseo matutino, ignorando también que el que el tiempo tiene diferentes formas de pecado oxidándose bajo la voz de aquel fantasmorío en que la mayoría iba de acá para allá pétreamente resentidos los unos con los otros pese a que ha mucho pasaron por el bosque de la muerte [...] (pp. 109-110).

Ese es también el reclamo de Yunas Morgan de que su Abanitzá sea acabado conjuntamente con el esclavo porque desde su soledad de muerto necesita huirle al olvido y al eterno retorno del sin tiempo, de la soledad, del sinsentido: "¿Cuánto tiempo ha pasado, Yunas?... -¿Cuánto tomamos en morir, Ignacio?" (p. 131). Por eso la figura del esclavo es clave para la existencia del amo desde el espacio en el que se encuentra, solo que NachoDosVeces no conoce ese ámbito habitado por Yunas Morgan, quien ahora posee el conocimiento al calor de las experiencias con otros, por un lado; así como ve en Ignacio su guía para salvaguardarse y para salvar del silencio a miembros de la comunidad. Con su muerte prematura, Yunas Morgan, ha dejado inconclusa la tarea terrenal:

La muerte es una hilandera de grandes manos abiertas, y si no logras entender el re-caer de la bella arena del tiempo dado, te verás en las cuatro paredes de una playa desconocida tan solo acompañado de la ventisca tibia de la mañana secándote por los gusanos de la mala memoria de los demás... -¿Así es toda muerte?... -No, es solo la sombra por la que pasan todos atravesándote como lo haría esa masa ondulante que recogen los pescadores del fondo mar...-¿Cómo sabes todo eso?... -Pedro dice que en la vida todo acto queda apuntado en alguna parte que no sabemos [...] (p. 39).

No hay por lo tanto, dentro de la cosmogonía retratada en la obra, un acto que sea aislado y que carezca de valor para la colectividad; la labor textil es de todos, los trozos de tela han de ser cosidos con el mayor cuidado preservando el sentido primitivo de la vida en equilibrio con la naturaleza

del lienzo que se pretenda realizar. La labor colectiva pensada y solícita permite retar al olvido, a la mala costura de la vida terrenal para así obtener sentido como sujetos –no como objetos- en el más allá. Así también es la textura del cimarronaje[19] porque escapa al dominio de la palabra de la autoridad –sea cual sea esta-, es el tejido cimarrón, el canto libre que colectivamente comparten y preservan:

Cuando los cimarrones caían por los rigores de quién no entendía la naturaleza de su forma de vivir, Las Santas de la Buena Muerte venían a recoger sus almas multiplicándolas por cien veces cien

y. Una vez multiplicadas por cien veces cien sus almas, soplaron cinco veces más para que las mitad espíritu y ser humano, atraparan todo mal tejiendo en las hojas del Abanitzá [...] (p. 78).

La línea de análisis seguida hasta acá exploró la construcción de la novela de Mc Donald desde una visión intertextual en conjunción con el bordado-memoria, así como también el sentido de colectividad que enmarca tanto el acto de recordar como la ejecución del bordado del Abanitzá. Por otro lado, la obra plantea interesantes cuestiones medulares asociadas al género propiamente en cuestión y es considerar si se inserta dentro de la "nueva novela histórica latinoamericana" y juega también con la tendencia de una "novela de la memoria". Acá no es mi interés ahondar en esos detalles teóricos pero sí esbozar lo que considero un acercamiento a una tendencia que posiciona a una Otredad supeditada en el plano literario como lo muestra La cofradía cimarrona. El cantante cimarrón a un plano de enunciación que le confiere carácter de sujetos, no de objetos.

La novela histórica para María Cristina Pons en su artículo "La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo" (1999) "ha venido cumpliendo a lo largo de su trayectoria la función de afirmar los valores de la modernidad" (Pons, p. 147). Si bien es cierto la obra se construye desde el eje centro-periferia para mostrar una visión hegemónica y racional desde un poder colonial, también posiciona -usando como herramienta esa periferia- a sujetos que se encuentran en las lindes de estructuras de dominio y los carga de discurso instaurando con eso una nueva novela histórica construida desde la pluriculturalidad, las intersubjetividades y las valoraciones que se han venido gestando con la posmodernidad.

A mi juicio también la obra considera una tendencia revisionista de la identidad para el caso de los afrodescendientes en la dinámica colonial, que ha sido poco tratada u obviada en funcionalidad de la importancia que adquirieron otros grupos, como los indígenas cuando fueron diezmados en aras de un desarrollo local frente al gran Imperio español. Es, consecuentemente, un equilibrio en la memoria, un llamado a integrar a los

CIMARRONES: -plaga crónica de hombres sin honor, moral y sin fe, baguales revoltosos, apiñándose en las montañas como el sereno de las madrugadas...- correspondencia enviada por Francisco del Vivar a Alejandro de Ojeda. s. et...- Guadalajara, Méx.- 17 set 256-261 f. caja, n. 64 (p. 44).

Dicho equilibrio permite reconsiderar a un grupo étnico como lo que realmente corresponde analizarlos; es decir, desde su mundo de vida y no desde la fuerza laboral que ejecutaron para construir el Nuevo Mundo. Asumo estas palabras siguientes de Quince Duncan como una tarea que queda por hacer, a propósito del Negrismo crítico:

Esta corriente incorpora al cimarrón, que desafía al sistema. Personajes con un deseo imparable de libertad, tienen una alta valoración de sí mismos, de su raza, de su pueblo. Los autores crean verdaderos personajes, no caricaturas, ni estereotipos. No hay burla. No se presenta al negro como inferior. Hay personajes negros buenos y malos, mejores y peores. Hay una denuncia sistemática de las injusticias, con una visión positiva del afrodescendiente. Los personajes negros por lo general tienen una excelente autoestima (Duncan, 2008, p. 520).

La novela histórica siempre revela un carácter reconstructivo solo que con cierta subjetividad, es decir, para el escritor o la escritora prevalece el punto de vista de los que considera son los vencedores en una dinámica identitaria nacional. A eso nos ha llevado la escritora cuando reescribe la versión de los hechos desde la palabra de los oprimidos, mayoritariamente, aunque no en forma excluyente. Recuérdese que las voces dominantes y organizadoras del universo discursivo son las del amo y el esclavo y, esto a su vez revela una pequeña treta: quien organiza el universo tejido/texto es el esclavo. En su transmutación femenina es la dueña de la memoria.

Desde la teoría bajtiana, la novela es también un asunto dialógico con la historia solo que ha generado una perturbación de una relación objetual a una dialógica. Esto es manifiesto porque desde una modernidad con el centro como sitio generador del poder (llámese acá europeo, blanco, patriarcal, católico) se ha transferido ese mismo poder a la periferia de la sociedad colonial de la Provincia de Veraguas. La obra no deja de manifestar en sus líneas un dominio escritural, corporal y de las almas desde la supremacía española colonial solo que no dialogan en el espacio narrativo. Si ese diálogo se hubiera abierto, como elemento constitutivo de la ficción, veríamos una relación comunicativa enmarcada desde un emisor a un receptor en una correspondencia étnica frente a un objeto, un vacío, una ausencia.

La enunciación discursiva predominantemente objetual, por su carácter ajeno y su condición de otredad, que había imperado entre el discurso imperialista (europeo, blanco, patriarcal, católico) como se ha estudiado en otras obras, pasa en La cofradía cimarrona. El cantante cimarrón a refractarse en un grupo étnico otro. Ahora desde la mediación de las relaciones dialógicas ese grupo afrodescendiente contesta y no a ese discurso imperialista, sino que se consolida en la discursividad de su existencia menospreciada en el Nuevo Mundo. A causa de ello, literariamente hablando nos acercamos como lectores a una reconstrucción discursiva entre iguales, simétrica aparentemente, en donde los sujetos han dejado de ser el objeto del universo ficcional.

Por último, Homi K. Bhabha (2010) escribe que hay dos interpretaciones de la nación como estrategia narrativa, una de ellas radica en su carácter social y por lo tanto de poder, y la otra, igual de importante

para lo que nos interesa, consiste en que "produce un deslizamiento continuo en categorías análogas -incluso metonímicas-, como el pueblo, las minorías o la 'diferencia cultural', lo que se superpone continuamente en el acto de escribir la nación" (Bhabha, pp. 386-387). Aunque el término nación es consecuente con la modernidad, acá, hoy, es consecuente con aquella narrativa que integre una visión etnoinclusiva, intercultural y apreciativa de la existencia humana en su totalidad.

### *Conclusiones*

Abordar una obra inédita como lo es, en este momento, La cofradía cimarrona. El cantante cimarrón de Delia Mc Donald supone acercarse a ella como si fuera publicada y valorada en la academia literaria; es decir, igual puede practicársele un ejercicio de lectura e interpretación, solo que como no se ha dado la condición primera tampoco se manifestó la segunda. Cabe también considerar las razones, aunque no en profundidad, por las que los círculos editoriales no han publicado la novela de Delia Mc Donald sustentando posibles argumentos en la discriminación de etnia, clase y género. Otra razón que incumbe a la edición literaria en sí, sería que esos círculos predominantemente masculinos y blancos no valoran escrituras como estas.

La novela ya lleva per se una carga semántica por su condición de inédita, que no fue motivo de estudio en este artículo, pero sí una praxis identitaria que da soporte a una condición fragmentaria subyacente en el texto. Y no es que ese rasgo fragmentario presente en la obra sea su propia condición de inestabilidad porque como se constituye en un sentido de retazos -por la metáfora del texto/tejido- así también afianza inexactitudes, palabras que no se dijeron llevadas por el viento o que los hablantes, con sus relaciones dialógicas y de conocimiento, no quisieron decirlas. Con el propósito de constituirse en sujetos hablantes, estos juegan con los lectores pero más que con ellos lo hacen con los conquistadores.

Dicha construcción novelística enmarcada en tintes históricos y con bosquejos de la memoria permite asumir heterogeneidades dentro de un multiculturalismo propio de la épica posmoderna, dejando en el pasado, la tradición moderna de una novela histórica ya agotada. Extiende sobre la ajetreada vida posmoderna otros recuerdos afianzados a la memoria de los individuos que se resisten en franca lucha a la dispersión en un discurso colonial. Es la diáspora discursiva de los aparentemente débiles que reúne la diversidad de voces.

Reconsiderar parece ser la palabra y la actividad a la que habría que avocarse a propósito de la literatura afrocentroamericana conformando un corpus incluyente porque hay capacidad y calidad literaria en cuanto a esa literatura "apenas nombrada". Es una escritura que rescata al "migrante desnudo"[20] que le hace frente a las adversidades y circunstancias de unas nuevas tierras a las que fue traído forzosamente y lo hace mediante una producción artística literaria que aborda el sentido de interconexión con el mundo. Señala Glissant en Introducción a una

poética de lo diverso (2002): "[...] pero en la actualidad la obra literaria armoniza mejor con el lugar, que ha establecido una relación entre el lugar y la totalidad-mundo" (Glissant, p. 36).

Ya lo mencionan Mosby, Ortiz Wallner y Duncan, solo que diferenciando tareas. Para Mosby, la actividad de la escritura referente a la etnia afrodescendiente debe abrirse a otras vetas como la migración y la identidad. La segunda, señala un inicio para esa escritura pero no por eso una caracterización argumentada en lo que corresponde realizar a futuro, Finalmente, Quince Duncan exhorta desde diversas tendencias escriturales lo que no debió haberse puesto en el papel, solo que con un sentido de aprendizaje, para luego lanzar otras estrategias que valoren al grupo étnico como lo que es.

En virtud de lo anterior, incluir seres infravalorados en el engranaje de la vida moderna desde una cotidianidad, representa no solo apartar a los poderosos como recurso de prestigio y de renombre en la literatura; sino también desde el espacio menospreciado se genera una autoafirmación metafórica del pasado, la memoria y la identidad. Es una percepción de la realidad desde otras esferas de la vida inmaterial, desvalorizada y menospreciada en los discursos oficiales. La creación de Mc Donald permite inscribir la caducidad de los temas usualmente tratados desde las tendencias literarias que han dominado a lo largo de la vida literaria costarricense y centroamericana.

En La cofradía cimarrona. El cantante cimarrón se posiciona la labor artística del quilting como metáfora de la existencia. Existencia que es reconstruida porque es parte del arte del bordado; en otras palabras, recontar permite revalorizar la memoria como estrategia contra el olvido. El amo lucha y escapa del olvido y del silencio por su palabra invocadora; el esclavo (sujeto de tradición oral) lo salva, lo cose al Abanitzá. Este se constituye no solo como recurso manual y físico de la existencia de los habitantes de la Provincia de Veraguas, sino que al contrario, consolida un tejido histórico con tintes ficcionales consolidando un ejemplo de lo que se ha dado en llamar "nueva novela histórica latinoamericana" en conjunción con la memoria como recurso literario válido para poner a dialogar a diversos y distantes sectores sociales.

Constituye, asimismo, una producción artística que integra la polifonía de pueblos que no han tenido voz o que esta no es válida en la vida social. Al no cerrar los nudos dejando un poco deshilados los trozos de tela, se perpetúan las voces de los personajes que tampoco cierran sus vidas porque están en constante transitar entre los mundos y solo cobran sentido en el afán mnemotécnico de Ignacio (NachoDosVeces) que le relata historias a su amo pirata. Se eternizan en la historia no oficial y son, además, eternizadas en el tejido Vida-Muerte. El Abanitzá cobra sentido, como metáfora de la existencia, en la medida en que se elaborado pieza a pieza, con pespunte, con selección cuidadosa de materiales y en la disponibilidad de los seres que bordan para no perder la noción de la memoria. Esta debe perdurar a pesar de las vicisitudes de la vida. Por último, conjunta la diáspora discursiva, dispersa por la violencia de una otredad.

## Referencias

- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bhabha, H. K. (2010). *DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna*. En Bhabha, Homi K. (Comp.), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (pp. 385-423), Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Cairati, E. (2011). *Afro Perú: Tras las huellas de la negritud*. *Altre Modernità/ Otras Modernidades/Autres Modernités/Other Modernities*, No 6-11, 121-138.
- Duncan, Q. (2008). *Corrientes literarias afrocentroamericanas*. En Grinberg Pla, Valeria y Roque-Baldovinos, Ricardo. (Eds.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas II. Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo* (pp. 513-529), Guatemala: F&G Editores.
- Fonseca, E. (1993). *Economía y sociedad en Centroamérica (1540-1680)*. En Julio Pinto Soria (Ed.), *Historia general de Centroamérica. El régimen colonial*. Tomo II (pp. 95-150), España: Ediciones Siruela, S. A.
- Glissant, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Meza, C. (2007). *Narradoras centroamericanas contemporáneas. Identidad y crítica socioliteraria feminista*. México: Editorial de la Universidad de Aguascalientes.
- \_\_\_\_\_. (2008). *La conformación de una tradición de la narrativa de mujeres centroamericanas*. En Mackenbach, Werner. (Ed.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas I. Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica* (pp. 247-278), Guatemala: F&G Editores.
- Michonneau, S. (2005). *Memoria e Historia. Aspectos conceptuales*. Ponencia presentada en el Taller del Seminario Internacional sobre Memoria e Historia, 26-30 de septiembre de 1997 (1-8). Ciudad de Guatemala. Guatemala
- Mosby, D. E. (2012). *Raíces y rutas: identidad, ciudadanía y la negritud transnacional en la literatura de afrodescendientes centroamericanos*. En Cortez, Beatriz, Ortiz Wallner, Alexandra y Ríos, Verónica. (Eds.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas III. (Per)versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* (pp. 317-343), Guatemala: F&G Editores.
- Navarro, D. (1997). *Interxtextualité: treinta años después. Criterios. Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Desiderio Navarro (Trad.). La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, V-XIX.
- Ortiz, A. (2012). *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- Pons, M. C. (1999). *La novela histórica de fin de siglo XX: de inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo*. *Perfiles Latinoamericanos*. (15). 139-169.
- Quesada, Á. (2000). *La narrativa costarricense del último tercio de siglo*. *Letras*. No. 32, 17-43.

Rojas, M. y Ovares, F. (1995). 100 años de literatura costarricense. San José: Ediciones FARBEN.

Webre, S. (1993). Poder e ideología: la consolidación del sistema colonial (1542-1700). En Julio Pinto Soria (Ed.). Historia general de Centroamérica. El régimen colonial. Tomo II. España: Ediciones Siruela, S. A.

## Notas

[1]La novela está inscrita bajo la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos n. 6683 en Costa Rica. Las circunstancias que han obstaculizado la publicación de la novela son varias. Una que compartió la autora es: "No está escrita en lenguaje tico (según le indicó un editor)". Agrega también la autora: "Es Costa Rica y todos creen que una tiene que escribir igual que todos los demás y aplican censura a lo que no se ajusta a lo que no quieren entender o que rompe sus esquemas. Este caso se ha repetido muchas veces [...]". Dorothy E. Mosby, expone, a partir de Paul Gilroy, en su ensayo "Raíces y rutas: Identidad, ciudadanía y la negritud transnacional en la literatura de afrodescendientes centroamericanos" lo siguiente: "los afrocentroamericanos experimentan tensiones entre su diferencia etnocultural y el discurso oficial que dicta la incompatibilidad de su color - marca de sus raíces y rutas que divergen del grupo dominante- con pertenecer a la nación como ciudadanos" (p. 318). Consecuentemente, aún hoy, Delia Mc Donald experimenta esa exclusión del ámbito cultural reflejado en el tamiz que debe emplear para que la novela sea publicada en Costa Rica. Median factores etnoculturales centrados en la voz predominante del discurso costarricense del área metropolitana. Y por último, Delia Mc Donald, vale considerar acá, nació en Panamá, de padres costarricenses quienes la trajeron al país a los seis años, aunque primero es afrodescendiente.

[2]Delia Mc Donald W. es una escritora que aparece antologada en diversas publicaciones en América Latina y Estados Unidos. Entre sus obras publicadas se encuentran: Todas las Voces que Canta el Mar (2012), [...] la lluvia es una piel [...] (2010), Instinto Tribal (2004), Pregoneros de la memoria (2004), El Séptimo Círculo del Obelisco (1993), Sangre de Madera (1997). También tiene obras sin publicar como las que nos ocupa, que forma parte de una trilogía, según la autora.

[3]Quince Duncan (1940, Costa Rica). Escritor y ensayista destacado por sus obras con el Premio Nacional de Novela Aquileo J. Echeverría (1979) y el Premio Editorial Costa Rica (1978).

[4]Eulalia Bernard (1935, Costa Rica), es la primer mujer costarricense descendiente de africanos en publicar en el país; su producción literaria es primariamente lírica.

[5] Con cursiva en el original.

[6]Ver Duncan, Q. "Corrientes literarias afrocentroamericanas". Hacia una historia de las literaturas centroamericanas II. Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo. Eds. Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque-Baldovinos. Guatemala: F&G Editores, 2008. 513-529.

[7] Con cursiva en el original.

[8]Véase la clasificación hecha por Quince Duncan para las corrientes literarias exógenas, específicamente, el Negrismo crítico en donde destacan autores blancos.

[9]Malambo (2001) de la escritora peruana Lucía Carún-Illescas (1950), al igual que la novela que nos ocupa, ofrece una visión crítica, no sesgada, desde el punto de vista afrodescendiente acerca de personajes que no son estereotipos, sino que, al contrario son construcciones bien logradas en sociedades de dominio, esclavitud y lucha. Ambas novelas se desarrollan en el marco de un contexto histórico cargado de diferencias étnicas,

con un claro tono oral y coral como parte de la cultura africana. Ver Cairati, Elisa. "Afro Perú: Tras las huellas de la negritud". *Altre Modernità/Otras Modernidades/Autres Modernités/Other Modernities* No 6-11 (2011): 122.

[10] Los diálogos entre los dos personajes principales (Yunas Morgan e Ignacio Huertas) aparecen, en la novela, respectivamente, marcados así: cuando habla el amo lo hace en negrita y su siervo, en cursiva. Se consignan, entonces, tal y como aparecen en la novela. Destaca del mismo modo que, *La cofradía cimarrona*. El cantante cimarrón es una elaboración compleja y requiere por lo tanto un lector que descifre la fragmentación discursiva; es decir, aparecen diálogos inconclusos o así se nos hace creer; estructuras narrativas que juegan mnemotécnicamente; confluencia de voces y de fluir psicológico y así, en una suerte de retazos. Sin embargo, no es asunto de nuestro interés ahondar en esos aspectos, sí se respeta la estructura en que aparecen.

[11] De ahora en adelante se consigna el número de página de una versión digital, en formato Word, de la novela.

[12] La cursiva es mía.

[13] Engagoleo: Quilt, y en este caso, tejido circular de ideas (Nota de la autora).

[14] Ropa esclava compuesta para las mujeres, de un alto y medio de tela de rayón, para una enagua que se ceñía al cuerpo por medio de un nudo y una blusa sin resguardos. Y *dakey*: para los hombres, en un principio los hombres no usaban pantalones, sino una especie de enagua de tres vueltas y anudado al frente (Nota de la autora).

[15] El esclavo NachoDosveces se transmuta, en ocasiones, en Ludovina Reyes Javier. Este personaje femenino es una *Negúe* (Santa de la Buena Muerte), Yunas Morgan lo reconoce, y así lo hace, porque interpela indistintamente a su esclavo o a Ludovina. También asumimos que NachoDosVeces es el intermediario entre la Muerte-Vida y que Ludovina habla a través de él. Es válido considerar acá que aunque sea una asimétrica relación social de amo-esclavo, en el plano del conocimiento Ignacio Huertas es el guía, el maestro y el sacerdote para el trance de bordar el *Abanitzá* que le dará el descanso ansiado a su amo. Finalmente, ella como hilandera-relatora es la que resguarda la memoria.

[16] Confróntese el apartado "Dimensiones (Centro)Americanas. Caribes". pp.: 225-245.

[17] La cursiva es mía.

[18] La cursiva es mía.

[19] Ver Cairati, Elisa. (2011). *Afro Perú: Tras las huellas de la negritud*. *Altre Modernità/Otras Modernidades/Autres Modernités/Other Modernities* No 6-11. 124-125.

[20] Ver Glissant, Eduard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002. 16.

## Notas de autor

- \* Es Máster en Estudios de Cultura Centroamericana por la Universidad Nacional de Costa Rica. Es estudiante tésaria del programa de Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura de la Universidad de Costa Rica. Labora como profesora adjunta de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.