

# Eulalia Bernard Little y la “Obeah Woman”: su aporte a la performance afroamericana y las prácticas artísticas contemporáneas latinoamericanas<sup>1</sup>

*Eulalia Bernard Little and the “Obeah Woman”: her Contribution to African American Performance and Contemporary Latin American Artistic Practices*



Sofía Vindas Solano<sup>2</sup> 

Universidad de Costa Rica

**Para citaciones:** Vindas Solano, Sofía. “Eulalia Bernard Little y la “Obeah Woman”: su aporte a la performance afroamericana y las prácticas artísticas contemporáneas latinoamericanas”. *PerspectivasAfro* 3/2 (2024): 249-. Doi: <https://doi.org/10.32997/pa-2024-4730>

**Recibido:** 15 de diciembre de 2023

**Aprobado:** 31 de marzo de 2024

**Editora:** Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

**Copyright:** © 2024. Vindas Solano, Sofía. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.



## RESUMEN

El artículo analiza los aportes que realizó la artista costarricense Eulalia Bernard-Little a la práctica de la performance latinoamericana, a partir de la década de los años setentas, hasta entrado el siglo XXI. Se parte de una exploración de los elementos técnicos, estéticos y conceptuales presentes en su performance con base en las características de la performance afroamericana y la historia de esta práctica desde el lente de la teoría e historia del arte, abordando además algunos aspectos de la influencia de la música afrodiaspórica en el trabajo de la artista. Adicionalmente, mediante fuentes orales, se busca comprender la contribución única de Bernard-Little al campo de la performance y su posición dentro del contexto artístico contemporáneo centroamericano, para posicionarla como precursora de la escena de la performance en la región y situarla en la historia de esta práctica, realizada especialmente por diversas mujeres artistas afro-centroamericanas.

**Palabras clave:** performance centroamericano; arte afro-costarricense; arte centroamericano; arte contemporáneo latinoamericano.

## ABSTRACT

The present study analyzes the contributions made by the Costa Rican artist Eulalia Bernard-Little to the practice of Latin American performance, from the decade of the seventies until the beginning of the 21st century. Starting from an exploration of the technical, aesthetic and conceptual elements present in his performance, and based on the characteristics of African American performance and the history of this practice from the lens of art theory and history. I also address several aspects of the influence of Afro-diasporic music on the artist's work. Additionally, through oral sources, I seek to understand Bernard-Little's unique contribution to the field of performance and her position within the contemporary Central American artistic

<sup>1</sup> Esta investigación se realizó gracias al patrocinio del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo por medio de los fondos concursables 2023.

<sup>2</sup> Doctora en Historia. [sofia.vindas@ucr.ac.cr](mailto:sofia.vindas@ucr.ac.cr)

context, to argue her place as a precursor of the performance scene in the region and in the history of this practice, carried out especially by various Afro-Central American women artists.

**Keywords:** Central American performance; Afro-Costa Rican; art Central American art; Latin American contemporary art.

She can do wonder  
The Obeah woman yonder  
Munty<sup>3</sup> want fi know  
Them future.  
Obeah woman, je jé!  
Only know the past

Eulalia Bernard Little, “Obeah Woman” (1991)

Eulalia Bernard Little (Limón, 07 de julio de 1935- 11 de julio de 2021) fue una poeta, docente, diplomática y artista. Su familia y amigos/as dirían que la misión fundamental de su vida fue su trabajo como activista y promotora de la agenda cultural afro-costarricense. Con su trabajo alcanzó muchos espacios, entre ellos la Comisión Nacional de Estudios Afro-costarricenses, instancia adscrita al Ministerio de Educación Pública, MEP, (creada en el año 2005 mediante el Decreto Ejecutivo N° 32338), con una agenda específica enfocada en evidenciar las características, los aportes de la cultura afrocostarricense. Bernard fue también fundadora de la Cátedra de Estudios de la Cultura Afroamericana de la Universidad de Costa Rica.

Como artista Bernard Little se destaca por su enorme contribución a la literatura y poesía costarricense. Un gran aporte lo hizo en la década de los setentas, cuando la artista limonense grabó su icónico disco *Negritud* (1976), en el cual compartió su poesía, realizando un ejercicio de declamación mezclado con un uso de un palimpsesto musical. En *Negritud*, con sus poemas, Bernard se aproximó a las tensiones en torno a la identidad nacional, las identidades culturales, la unidad y justicia. El disco es una mezcla de música y poesía, dando como resultado un collage de las influencias culturales de la artista en su trabajo. En este ejercicio artístico literario, Bernard enfatiza la importancia de ejercer la palabra como una declaración de existencia, como un grito de validación de la experiencia de la diáspora africana, invisibilizada de la historia oficial de Costa Rica. Es así que Bernard Little utilizó la palabra, a lo largo de su trayectoria, como bandera del país de aquellos que se sienten exiliados de su propia tierra y de su propia piel.

Este disco fue un proyecto artístico ambicioso, y también lo fue la promoción que Bernard realizó para compartir su obra. Para hacerlo, sabemos que la artista realizó una serie de “recitales” -como les llamó-, en los cuales leía sus poemas con música y baile. Estos eventos fueron complejos. Sabemos que Bernard creó danzas en estos eventos con una mixtura de bailes africanos, foxtrot, flamenco y ballet.

<sup>3</sup> La autora indica como nota a pie de página en este poema que “Munty” es una palabra Bantu que significa “gente”.



**Eulalia como bailarina de flamenco. Fotografía: Cortesía Franklyn Perry.**

El uso del cuerpo de la artista en estos espacios fue central en su práctica artística. Si consideramos el contexto histórico en el que Bernard Little gestó estos recitales, cabe la posibilidad de ubicarla como precursora de las prácticas performáticas en el arte centroamericano del siglo XX. Por ello, tomando en cuenta este contexto, la presente investigación pretende ser -más allá de un estudio de un caso aislado de esta mujer como artista o poeta- un esfuerzo por situar a Eulalia Bernard Little en el contexto de creación de la performance a finales del siglo XX y principios del XXI en la región, subrayando su aporte y el de otras mujeres afro-centroamericanas en el ámbito de la performance.

La resignificación y reevaluación del trabajo de artistas como Eulalia Bernard Little se ha estado gestando desde Centroamérica de manera reciente. Marianela Muñoz, en especial ha liderado investigaciones claves, sobre los aportes que realizó Bernard desde la declamación, la poesía, así como su contribución literaria y sus encuentros con el activismo y las reivindicaciones políticas. Por su parte, la presente investigación se enmarca en una investigación previa realizada por Gabriela Sáenz Shelby y esta autora, en el marco de la exposición “Horizonte Espinoso” en el año 2021 en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC). La investigación curatorial realizada para esa ocasión, que se dio mediante la revisión de una serie de archivos y entrevistas para estudiar el disco *Negritud*, llevó a las curadoras a plantear la hipótesis de Bernard Little fue precursora de la performance en la región. El proceso de investigación curatorial permitió establecer que:

Hemos creído que contar con el testimonio artístico de Eulalia Bernard Little en esta muestra, es un intento por destacar su rol como pionera en el arte de la performance en Costa Rica. En la década de los setentas, la artista limonense compartía su poesía, realizando un ejercicio de declamación mezclado con un uso de un palimpsesto musical, así como el uso de su cuerpo: Bernard creó danzas con una mixtura de bailes. (Sáenz Shelby y Vindas 50)

Dicha exhibición reunió obras de artistas que, desde su propia vulnerabilidad, evidenciaban posturas diversas ante la incertidumbre que caracteriza a la vida contemporánea, actitudes de resistencia y estrategias de supervivencia ante la multiplicidad de crisis locales y globales. La exposición fue articulada a partir de tres ejes temáticos; en este sentido, la obra de Bernard Little fue incorporada como parte del tercer eje titulado “La poética del fin: estrategias para resistir y conjurar un mejor futuro”, el cual agrupó propuestas artísticas que presentaran lecturas de su tiempo, y que se apoyaran en la práctica artística para registrar o paliar los obstáculos del diario vivir, o para visualizar posibilidades para sobrevivir y resistir desde el pensamiento mágico o desde la memoria y la subjetividad. En la exposición se utilizaron una selección de pistas del disco, acompañados de fotografías de archivo que mostraban a la artista en sus recitales.

Además de estudios como el presente, recientemente se publicó el texto “Sonic Scars”<sup>4</sup> (2024), o Cicatrices Sónicas, de las autoras Susan Campos y Susana Sánchez Carballo. Ellas rastrearon la manera en que el trabajo y enfoque multimedial de una serie de artistas centroamericanas -entre ellas, incluida Bernard-, “dio como resultado obras que pueden ser entendidas dentro de ámbitos como la música electrónica y electroacústica, el arte sonoro (escultura, instalación, ensamblaje), la performance y el videoarte” (Campos). Estas autoras analizan un grupo de casos de mujeres artistas de diversas disciplinas, entre ellas, la música, las artes visuales y la literatura, para analizar cómo realizaron aportes a la historia de la música centroamericana. La presente investigación, así como el estudio anteriormente mencionado, son ejemplos de la necesidad que existe de estudiar estos fenómenos contemporáneos próximos a la performance y a la música, desde lentes multi y transdisciplinarios, partiendo desde un amplio espectro analítico, que permita dimensionar la complejidad de estas prácticas artísticas.

A nivel regional, la investigación sobre la performance desde Centroamérica sigue siendo limitada e incipiente. Vale la pena destacar los aportes que ha realizado María Victoria Véliz, en especial en su tesis doctoral titulada *Silences in Performance Art: Liveness in the Americas in 21st Century* (2021). Recientemente, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) realizó una sistematización sobre la performance en la región titulada “Centroamérica en Acción” (2022). Si bien estos estudios no necesariamente abarcan el marco temporal en el que trabajó Eulalia Bernard, son referentes importantes en la historiografía del tema.

Apoiados en estos antecedentes, el presente estudio desea sistematizar la información que existe sobre esta artista y su contexto, en un intento por destacar su rol como pionera en el arte de la performance en Costa Rica y Centroamérica, evidenciando la complejidad de la práctica performática que no solamente implicó el uso del cuerpo de la artista de maneras muy innovadoras, sino una serie de decisiones técnicas importantes como el uso fundamental de la música, la escogencia del espacio, la vestimenta, entre otros.

Esta investigación intenta realizar un aporte sobre la manera en que artistas afrolatinas como Bernard Little, utilizaron el lenguaje de la performance como espacio de encuentro para dialogar y transformar la memoria a diversas escalas. Mujeres como Bernard Little utilizaron y han utilizado su arte, la expresión verbal y corporal en la región, para abordar cuestiones relacionadas con la identidad, la discriminación racial, la resistencia y la historia de las comunidades afrodescendientes en Centroamérica. Aunque su reconocimiento y visibilidad en el ámbito del performance varía, se han destacado artistas y activistas que merecen ser

---

<sup>4</sup> Para más información consultar el libro *Switched On: The Dawn of Electronic Sound by Latin American Women*, <https://www.contingentsounds.com/switched-on/>

mencionadas como Queen Nzinga Maxwell<sup>5</sup>, así como destacadas mujeres exponentes de la poesía afro-costarricense, como Shirley Campbell, entre otras. Estas mujeres afro-centroamericanas han utilizado el performance como una herramienta de expresión y empoderamiento, desafiando las narrativas dominantes y promoviendo la inclusión y la justicia social. Su trabajo contribuye a visibilizar y valorar la diversidad y la historia de las comunidades afrodescendientes en Centroamérica.

Para entender el trabajo artístico de personas como Bernard, interesa entonces aproximarnos a lo que Lamborghini ha llamado,

[...] dinámicas de 'performances de/en performances', atendiendo a distintas capas de significación y a cómo cada una ilumina a la otra en un juego de 'espejos mágicos' [...] que no reflejan las realidades y contextos unidireccionalmente, sino que expresan relaciones de reflexividad y reciprocidad [...] con las configuraciones sociales y culturales donde se sitúan. (230)

Además, la investigación parte desde una reflexión teórica, que nace desde la necesidad de vincular los estudios sobre la performance latinoamericana con los estudios sobre la performance afroamericana, apoyada en otras disciplinas como la antropología y la historia, las cuales disciplinas como la antropología y la historia han abordado algunos de estos nexos y contribuciones a la cultura regional.

Por ende, la intención es plantear un puente que amarre este análisis antropológico con la historia del arte contemporáneo en el caso particular de Centroamérica. Así, se parte de los estudios de Diana Taylor (2003) y sobre todo Mara Polgovsky (2019) quienes han reconstruido marcos teóricos e históricos para situar las características del llamado "giro performático" en el arte latinoamericano, en la segunda mitad del siglo XX. Por otro lado, y de manera fundamental, se parte de los estudios antropológicos de Alejandro Frigerio, en especial su texto "Artes Negras: una perspectiva afro-céntrica" (1992), en donde reconstruye el papel de la performance en la sociabilidad de las culturas afroamericanas. Finalmente, la ausencia de reconocimiento a los aportes culturales de las mujeres afro a las artes de la performance centroamericana, motiva el análisis del caso específico que se aborda a continuación.

En términos metodológicos, la investigación se realizó no solo con revisión de material de archivo muy limitado, por lo que sólo fue posible mediante el trabajo con entrevistas. Se entrevistó a una serie de personas cercanas a Bernard, entre ellas familiares y colegas, quienes relataron con diversos niveles de detalle su conocimiento sobre el trabajo realizado por Eulalia entre la década de 1970 y los años previos a su muerte. El propósito de las entrevistas fue recopilar testimonios sobre las acciones realizadas por la artista, y corroborar la información que se poseía previamente. Las siguientes personas fueron entrevistadas: Quince Duncan, Diana Senior, Marco Anderson, Franklyn Perry, Mark Beckford, Shirley Campbell, Marvin Camacho y Steven Barker. Además, se revisaron periódicos así como archivos propios del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo sobre la temática específica del performance. Con la asistencia del Archivo de la Imagen del Centro de Cine y el Canal 15 de la UCR, se revisó el material disponible de la artista, en el que sólo se encontraron dos entrevistas. Lamentablemente, no se encontraron fuentes audiovisuales de registro de los recitales realizados.

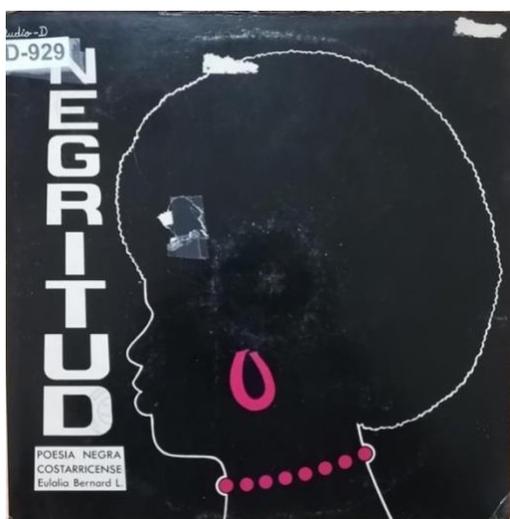
<sup>5</sup> Para más información ver el artículo "Un llamado a la acción: la performance en la poesía de Queen Nzinga Maxwell", de Sara Carini, en <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/PersAfro/article/view/4192>

## A. El disco *Negritud* (1976): elementos de contexto para la importancia de la música, la docencia y el activismo mediante el arte

En el contexto en que nace y trabaja Bernard Little se estaban gestando, a nivel internacional, movimientos y tendencias artístico-culturales en pleno florecimiento como la consolidación del,

Harlem Renaissance en Estados Unidos, el Garveyismo en el Caribe y Centroamérica y el afrocubanismo, entre los que existen múltiples vasos comunicantes y que en toda su diversidad les une su proclamación de un *âme noire*, un alma negra como identidad infranacional de los negros en su totalidad, cuyas raíces se encuentran en la África precolonial". (Mackenback 92)

Estas influencias, como veremos más adelante, están arraigadas y presentes en la producción artística de Bernard. Un ejemplo de ello es el disco titulado *Negritud*, que publicó Eulalia Bernard Little en 1976.



Frente y reverso de la funda del disco *Negritud*, 1976. Colección de la artista.

Este disco se pensó como una compilación discográfica de sus poemas. Para Marianela Muñoz,

[...] la génesis de un poemario como *Negritud*, en un formato discográfico no utilizado hasta entonces en el país y cuando apenas se vislumbra el recurso de la lectura poética en audio por parte de los grandes nombres de la literatura latinoamericana, parece explicarse por la misma trayectoria intelectual y política de Bernard. ("Una Poética-Política" 154)

La publicación del disco mediante el sello discográfico INDICA, según Muñoz ("Una Poética-Política" 155), se logró gracias a la contribución que realizó el entonces embajador de los Estados Unidos en Costa Rica. Esta producción sonora fue su primera colección de poemas publicada como grabación. Seguidamente en 1981 (McKinney 11), la artista publicó su ensayo fundamental sobre la existencia y la libertad política; en 1982 publicó su aclamado libro de poesía *Ritmohéroe*, mientras que en 1991 publicó *My Black King*. En estas publicaciones, los poemas hacen eco de los temas tratados en su producción discográfica de 1976.

Para divulgar su trabajo y socializarlo, Bernard trabajó intensamente en el desarrollo de una serie de recitales que presentó por todo el país, en especial en la provincia de Limón. Mediante estos eventos, la artista compartía sus poemas y su trabajo artístico literario mezclado con su trabajo de activista. Como veremos más adelante, la artista tenía décadas de realizar una suerte de espectáculo o “one-woman show”, en el cual leía su poesía con música y baile. Esto implicó que, para el lanzamiento de *Negritud*, Bernard había madurado y afinado sus famosos recitales.

En términos de su descendencia, Bernard es receptora de un legado de larga data, de múltiples generaciones de migrantes afrodescendientes llegados a las costas centroamericanas. La presencia de las poblaciones africanas en la región centroamericana data desde la colonia. Sabemos que durante esta época las poblaciones esclavas traídas a los territorios de América Central,

Trabajaron en minería en Honduras, Panamá y Costa Rica, en ganadería y plantaciones azucareras en Guatemala, Nicaragua y el Salvador, en transporte de carga y mercancías a lomo de mula a lo largo de la región. También se establecieron en palenques cimarrones. (Agudelo 201).

Para el siglo XVIII la población negra esclavizada y un número creciente de negros y mulatos libres constituyeron contingentes importantes de la población centroamericana. Su presencia en Centroamérica, así como en toda Latinoamérica, es una historia cubierta por el olvido y los silencios. En particular, la historia nacional de Costa Rica ha enfatizado la presencia de las poblaciones afro en el país sobre todo en el siglo XX, desdibujando la realidad de su presencia durante la colonia y posteriormente.

En el caso de Eulalia Bernard, es importante destacar el vínculo de su descendencia fundamentalmente con las migraciones acaecidas en la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, cuando se genera una movilización de poblaciones afrodescendientes desde las Antillas “provocadas por la fuerte demanda de mano de obra que generó la implantación de las compañías bananeras y la subsiguiente construcción de infraestructura portuaria y de vías férreas, así como también la construcción del canal de Panamá” (Agudelo 202). Lara Putnam ha evidenciado que el movimiento entre “Jamaica y América Central se intensificó en el último cuarto del siglo diecinueve, con el auge de nuevos proyectos de infraestructura y la agroexportación en el litoral continental” (18). Estas poblaciones en la provincia de la costa caribeña de Costa Rica, realizaron enormes aportes a la cultura pero también a procesos políticos de resistencia con implicaciones transnacionales. Ejemplo de ello es el aporte de líderes como Marcus Garvey (1887-1940). El contexto de esta migración afro-anglocaribeña y la presencia del movimiento de Marcus Garvey en Costa Rica, son dos de los elementos más importantes para entender no sólo el trabajo artístico de Bernard, sino toda su vida como activista, docente e intelectual.

En 1910 Marcus Garvey llegó a Costa Rica, donde trabajó como empleado de la United Fruit Company, la empresa bananera de mayor poder en la región. Garvey se destacó como líder de movimientos transnacionales de unidad afro. Estando en Centroamérica, “estableció su primer contacto con personas en el Caribe Occidental, una región que se convirtió en uno de los lugares más importantes de actividad de la Asociación Universal para el Mejoramiento del Negro (UNIA) fuera de Estados Unidos” (Ronald 36), así como la creación de la compañía *Black Star Line*, para gestar transporte marítimo que uniera a la diáspora africana a nivel internacional, por medio el comercio, cooperación y vinculación cultural. Entre los aportes realizados por Garvey, está la publicación del diario *Negro World*,

que incluía parte en español para los negros de América Central y del Caribe, exponía el garveyismo (sic) e instrúa a los lectores sobre el esplendor de la historia africana, el heroísmo de las revueltas negras y la barbarie de los pueblos europeos. ¡De Pie, Raza Poderosa! gritaba Garvey. (Hooker 24)

Garvey creía fundamentalmente en la necesidad de gestar un renacimiento económico y cultural para y desde las comunidades negras.

Bernard fue receptora de esta visión de mundo y de su profundo significado para las comunidades anglo-afrocaribeñas de Costa Rica. Carmen Caamaño ha estudiado el impacto del movimiento pan-africano de Marcus Garvey, “en las formas en que se organizan los discursos de resistencia y dignidad limonense frente al Valle Central” (181). Este legado influenció a Bernard, porque de igual forma que Garvey, Eulalia buscaba transmitir la importancia de la dignidad, el respeto y la necesidad de conocer la historia de la diáspora africana, poniendo en cuestión las representaciones de nacionalidad homogénea y la exclusión socio-económica que han vivido las comunidades afrodescendientes en Costa Rica.

Con estos elementos de su historia, debemos conocer otros elementos de contexto cultural y de sociabilidad, para comprender por qué Eulalia Bernard utilizó por gran parte de su vida la estrategia de la performance en sus recitales para presentar sus poesías. Para empezar, es importante el elemento personal, es decir, según narran las personas que le conocieron, Eulalia era una artista innata, con una presencia que se hacía sentir y con una profunda vocación pedagógica. En especial, las personas que le conocieron enfatizan en las entrevistas realizadas la manera en que Bernard se empeñó en hablar, como profesora y como artista, de la historia costarricense e internacional, así como de los singulares aportes de la comunidad afrodescendiente a la comunidad internacional y también a nivel local.

Estas acciones de irrupción en el espacio público y, algunas veces, en el espacio privado, se pueden entender al conocer más sobre la formación profesional y personal de Bernard Little, y la función social del performance en su Limón natal, incluso en la capital del país, San José. Según uno de sus amigos cercanos, el investigador y docente Franklyn Perry, él y Eulalia compartieron muchas tardes y noches de recitales y música, en especial en un importante punto de reunión: la iglesia episcopal donde se conocieron, ubicada al costado del Colegio Señoritas en la capital de Costa Rica.

Por su parte, en la ciudad de Limón también compartieron espacios culturales formativos. Según Perry, ambos participaron en incontables veladas organizadas por la iglesia protestantes para recaudar dinero para causas sociales, o bien como espacios de socialización y esparcimiento. En esta iglesia, según su amigo cercano, se organizaban los conocidos rallies de belleza, algunos de los cuales se desarrollaron en el crucial espacio del desaparecido salón Black Starline, mejor conocido en Limón como el Liberty Hall . Iniciativa como los rallies fueron espacios donde las personas podían hacer una suerte de muestra de talentos y recaudar fondos para diversas causas de las comunidades en donde se organizaban. Según Perry, algunas personas cantaban o bailaban, por lo que rápidamente Bernard empezó a participar de estos espacios, leyendo sus poesías y poniendo en práctica los inicios de lo que serían sus conocidos recitales en el futuro. Perry recuerda que en estos rallies la artista comenzó recitando poemas de otras poetisas de toda Latinoamérica, a las que admiraba, como Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou.<sup>6</sup> Otras artistas como Toni Morrison también fueron cruciales en su práctica (Perry).

---

<sup>6</sup> Perry recuerda que la primera vez que conoció a Eulalia, la escuchó declamar el poema “Dulce Milagro”.

Otro importante espacio fue aquel convocado por el famoso Burial Scheme. Esta fue una iniciativa que formó parte de un paisaje local de organizaciones de ayuda mutua en el Caribe centroamericano. El Burial Scheme, de origen jamaicano, formó una parte integral de la sociedad de la época, al igual que las conocidas fraternidades limonenses como las Logias. Perry relata que el Burial Scheme se reunía hacia la década de los sesentas en el Mowatt Hall en Limón y organizaban “veladas” en las que las personas compartían música, comida, entre otros. Estos espacios eran fuentes de solidaridad y apoyo para las personas afiliadas, especialmente para personas adultas mayores desempleadas en ese entonces pues, al no existir opciones como pensiones no contributivas, estas organizaciones ofrecían el servicio de subsidio por enfermedad y apoyo material mediante aportes en efectivo, subsidio para sepelios y otras necesidades. En el caso del Burial Scheme, incrementó el número de filiales, tanto en la provincia de Bocas del Toro, en Panamá, como en Cahuita, Siquirres y otras comunidades limonenses.<sup>7</sup>

El trasfondo cultural del mundo en que creció y se formó la artista va más allá de la historia del Caribe, y se vincula con el legado cultural africano y sus aportes a la sociabilidad de las comunidades afroamericanas. Este entramado sociocultural ha sido estudiado por Alejandro Frigerio, quien ha descrito cómo la performance en Afroamérica, posee antecedentes de una “una ‘estructura profunda’ (*deep structure*) que asemeja la performance verbal de los negros norteamericanos a la de los del Caribe angloparlante” (Frigerio 52).

A razón de ello Frigerio propone que “la performance artística afroamericana es [...] ubicua en la vida cotidiana, básicamente conversacional, resalta el estilo individual de cada participante y cumple nítidas funciones sociales” (53) en las culturas afrolatinoamericanas. De igual manera, el autor agrega que,

Si bien estas performances combinan distintos elementos, como el canto, la música, el baile, tienen sus propias técnicas o características que (sic) género distintivo (que derivan, muchas veces, de su raíz africana), su producción conjunta en eventos sociales parece tener características similares en casi toda Afroamérica. (Frigerio 53)

Ante esto es fundamental traer a colación los seis elementos determinantes sobre el papel de la performance afroamericana, establecidos por Frigerio (52). Estas características son: el carácter multidimensional de estas prácticas, que dota densidad de performance. El autor menciona sobre ello, que podemos encontrar un claro ejemplo de esto en la capoeira que es a la vez una lucha, un juego, una danza, música, canto, ritual, teatro y mímica. Otro elemento es que la performance afroamericana posee una cualidad participativa, en donde las acciones tienden a incluir la interacción. Además, para el autor estas prácticas son ubicuas en la vida cotidiana, rastreables en espacios no necesariamente sujetos al juego, la ceremonia, etc. Una cuarta característica es la centralidad de lo conversacional durante la performance entre la persona solista, los músicos y el público, lo que gesta una suerte de espontaneidad en el acto, resaltando el carácter personal de cada artista. La quinta característica, es la importancia del estilo personal que aporta la persona que realiza la acción, y finalmente, la manera en que la performance, para estos espacios, cumple funciones sociales determinadas, en especial para transmitir mensajes claros.

---

<sup>7</sup> Para más información, revisar el documento, *Afrodescendientes de valía. Universal Negro Improvement Association*. [https://www.unicef.org/costarica/sites/unicef.org.costarica/files/202002/cr\\_pub\\_Afrodescendientes\\_de\\_valia\\_0.pdf](https://www.unicef.org/costarica/sites/unicef.org.costarica/files/202002/cr_pub_Afrodescendientes_de_valia_0.pdf)

Como podemos constatar, los espacios donde Bernard comienza a declamar su poesía, que están vinculados a sociedades, iglesias y festejos, calzan con el contexto descrito por Frigerio sobre cómo se construye y utilizan actos performáticos en los espacios de encuentro de las culturas afroamericanas. Como veremos más adelante, estas seis características planteadas por el autor sin duda aplican al estilo de trabajo performático desarrollado por la artista acá estudiada.

Además, es importante mapear estos lugares en donde Bernard comenzó a experimentar con su trabajo, no sólo porque evidencian el impacto de un contexto social efervescente culturalmente, sino que históricamente en la vida de Bernard Little se tejieron estos ámbitos, en los que como artista aprendió a "ocupar espacio" como lo afirmó Shirley Campbell en la entrevista personal, es decir, para hacer sentir su presencia. Para Campbell, Bernard Little tenía un talento increíble para establecer su presencia donde sea que estuviese, y así captar la atención del público. Más allá, este contexto nos permite reconstruir de qué manera los recitales puestos en práctica por Bernard fueron ensayados, afinados y perfeccionados en espacios reiteradamente accesibles para públicos muy diversos en el Caribe y la capital costarricense, y además cómo estuvieron permeados por un claro objetivo de transmitir un mensaje mediante el uso del cuerpo y la palabra.

Parte central de este mundo de relaciones sociales complejas ha sido históricamente la música, y lo fue también para Bernard en su vida artística y su formación profesional. Sabemos por testimonios de la artista y sus personas allegadas, que la música no sólo fue un medio de expresión para ella sino una estrategia pedagógica. Tuvo la función de puente entre un binomio importante en su trabajo, a saber, el vínculo entre el "pensamiento y la acción" (Araya). En buena parte de las entrevistas que le realizaron, Bernard Little subrayó que, para ella, sus acciones debían transmitir sus convicciones e ideas de manera coherente y didácticamente. Esto es compatible con lo que ha advertido Alder Senior-Grant al decir que, "para los occidentales, la Negritud es primero un modo de expresión ligada a la danza, la música y a las estatuas. Para los africanos, la Negritud es ante todo una actitud existencial que oscila entre la reflexión y la acción" (247).

Por otro lado, conocemos la gran afinidad y fascinación que tuvo la artista con la música y la escena musical de vanguardia. Bernard había estudiado danza en su juventud, particularmente ballet y danza africana, por lo que mezcló diversos ritmos y danzas en sus recitales. Su pasión por la música la acercó a Bob Marley cuando Bernard visitó Jamaica, donde fue Agregada Cultural de Costa Rica hacia 1974. Según Muñoz, "Su paso por la isla coincidió, además con la eferescencia del reggae –Eulalia llega a conocer a Bob Marley— y de la exploración identitaria desde diversos géneros musicales, incluyendo la conjugación de palabra, música y poder del dub poetry" ("Una Poética-Política" 155). Por su parte, según Perry, al conocer a Bob Marley en Jamaica, Bernard declamó su poema "Intangible Love" y debido a que Marley gustó del texto, entabló una conversación con la artista para conocer su fuente de inspiración. En su disco de 1976, por ejemplo, Bernard elige cuidadosamente música de diferentes contextos del Atlántico Negro para acompañar sus poesías:

Bernard incluye al camerunés Manu Dibango (1933-2020) en los poemas de su acto 1 y en los finales del 6. La voz de la cantante emblemática del "Killing me softly" (1973), la afroamericana Roberta Flack, se hace presente en su interpretación de "Angelitos Negros" en la mayoría de los poemas del acto 2; en el acto 6, reaparece con su canción-protesta "Compared to What" (1967). Tal elección de cantautoras negras resulta relevante y sugiere, incluso, una proyección de Eulalia Bernard. Por ejemplo, para los poemas del acto 5, llamado "Freedom", los versos se intercalan con "Pata", de Miriam Makeba. (Muñoz, "Diálogos de Eulalia" 22)

El uso de la música de otros contextos afrodiaspóricos (como los citados anteriormente) en *Negritud*, evidencia la manera en que el trabajo de Bernard se puede insertar en un mundo de interrelaciones entre la música y prácticas de transnacionalismo afroamericano. Es decir, para diversos artistas como Bernard, el uso de palimpsestos musicales y estrategias de lenguaje, fueron herramientas para reivindicar luchas y discursos de resistencia afrodiaspórica.

Para el caso costarricense, otro artista contemporáneo a Eulalia Bernard, que planteó estrategias similares en su música, fue Walter Ferguson (1919-2023). Según Sharon López, Ferguson construyó un “sujeto diaspórico” en su música por medio del uso del idioma creole o “patuá” limonense, como

un acto de resistencia a la dominación lingüística, francófona y anglosajona (el lenguaje de los colonizadores en las Antillas). Segundo, nos permite visualizar al sujeto diaspórico, construido ya no desde un “lenguaje original” sino de la articulación e integración de diversos elementos culturales en él mismo. (Céspedes 147)

Si seguimos esta tesis, podríamos interpretar que en *Negritud*, Bernard construye su propio sujeto diaspórico, por medio de un collage sonoro original, en el que mezcla su poesía -su voz-, con música de personalidades icónicas de la cultura afro internacional. En este sentido, es fundamental subrayar la influencia en esta producción, de la cultura popular afroestadounidense, de la africana, así como de la música soul, en especial en el segundo acto del disco llamado *Africa Soul*. En él, Bernard también utiliza el bilingüismo como mecanismo de identificación transnacional y solidaridad con los movimientos negros de EE.UU. y el Caribe. Vale la pena indicar también las referencias que realiza la artista al movimiento del Black Power, evidentes en la estética en la tapa del disco, en la que se mira la cabeza de una figura con un peinado afro, símbolo de resistencia y reivindicación cultural.

Otro elemento biográfico central para entender el trabajo artístico de Bernard, tiene que ver con su papel como docente. La educación fue un baluarte central en la vida de Eulalia, el cual se debe entender no sólo como una vocación personal, sino histórica de su familia y su entorno social. Por ejemplo su padre fue profesor de estudiantes jóvenes hispanos en Nueva York, según Perry. Este vínculo familiar con poblaciones diaspóricas en otros contextos evidencia que Bernard y su familia creían en la importancia de estas redes transnacionales por lo que cosechó este tipo de nexos a lo largo de en su vida.



**Eulalia con sus alumnos de escuela. Fotografía: Cortesía Franklyn Perry.**

Por otra parte, a nivel personal, en una aparición en televisión de la Universidad de Costa Rica, Bernard otorgó una entrevista junto al director de la revista *Limón Roots*, el señor Ramiro Crawford, quien mencionó que la formación educativa ha sido central para la cultura limonense. A razón de ello, Crawford afirmó que para sus ancestros los “antillanos garveístas [...] la educación jugaba un papel preponderante para salir de esa opresión histórica” (Araya).

Con estas palabras hizo alusión al líder afrodescendiente Marcus Garvey y su paso por la costa caribeña de Costa Rica. A lo anterior, Bernard agregó durante la entrevista que, “Limón donde nos criamos la mayoría de nosotros [...] tiene una veneración por la educación; nosotros íbamos a dos escuelas, a la escuela en español y a la escuela en inglés (éramos) personas que salía(mos) con una formación increíble” (Araya). Bernard no sólo dedicó su vida a la enseñanza dentro y fuera de Costa Rica mediante la Universidad de Costa Rica, sino que también recibió una beca para realizar un posgrado en lingüística y televisión educativa en la Universidad de Gales en Gran Bretaña (“Community Icon Preaches”). Previo a estas experiencias fuera del país, la artista había puesto un plan de educación bilingüe de Limón Siquirres, con el cura Padre Evans de aliado (Perry), por lo que es evidente la manera en que la enseñanza y la comunicación son elementos centrales de su trabajo y formación.

### **B. Características de los “recitales” de Eulalia Bernard Little**

Con estos elementos de contexto, podemos intentar reconstruir el trabajo performático de esta artista. Para hacerlo, una de las limitantes que encuentran este tipo de investigaciones es sin duda el acceso al archivo. No contamos con registros audiovisuales que daten de las décadas de los años setentas, ochentas o noventas, de los tipos de intervenciones o recitales realizados por Bernard Little. Contamos con fotos y con fuentes orales, las cuales han sido cruciales para la reconstrucción que acá se ha pretendido realizar. Las coincidencias y puntos

de encuentro en estas fuentes nos permiten reconstruir un modo de trabajo perfeccionado por esta artista a lo largo de su trayectoria.

Vale la pena detenernos de entrada en una cuestión de nomenclatura. Es decir, ¿podemos afirmar que Bernard Little incursionó en el campo de la performance, si la artista propiamente no lo llamó así? Sobre este tema, Mara Polgovsky ha dicho en su investigación sobre performance latinoamericano para el contexto de estudio, que para la época la palabra “performance” no era de común uso como lo es hoy día. Por eso afirma que podemos pensar en el *live art*, las acciones artísticas, el *happening*, el video performance, y otras acciones similares, como prácticas no objetuales referentes a la performance, cuando estudiamos el contexto de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica. Polgovsky ha evidenciado en su investigación que es común que los artistas de estos contextos no llamaran performance al tipo de práctica artística que realizaban, puesto que como práctica en transición y consolidación, el término no era necesariamente utilizado en el contexto de la época.

En el caso de Bernard Little, sabemos que la artista nombró sus intervenciones públicas como “recitales”. Un entendimiento básico de la palabra establece que un recital es un concierto compuesto de varias obras ejecutadas por un solo artista con un solo instrumento. Esta definición bien describe enteramente lo que Bernard hacía, pues con el instrumento de su cuerpo desarrolló eventos complejos para ocupar un espacio por medio de su palabra, música, danza y arte. Además, es importante recordar que por su formación en danza y en la academia, así como por su participación en eventos para la declamación de poemas, la noción de “recital” aplicaba perfectamente para describir las acciones que Bernard realizaba cuando se presentaba en público.

Más allá de lo anterior, lo que hace que sus recitales puedan ser comprendidos como verdaderas performances tiene que ver con la complejidad de las acciones que realizaba, las cuales en suma, sin lugar a dudas, implicaron algo más elaborado que un recital, introduciéndonos al campo de la performance como práctica artística contemporánea.

Según las entrevistas realizadas y las fuentes de archivo consultadas, un “recital” típico de la artista implicó tres capas de acciones: aquellas referentes a los elementos técnicos (el manejo del tiempo, tipo de baile a realizar, la música, entre otros); los elementos estéticos (la vestimenta, el uso del espacio, en general las decisiones visuales, etc.); y finalmente los elementos conceptuales, vinculados intrínsecamente con la vocación pedagógica de la artista (es decir, los contenidos, los poemas leídos, el mensaje, etc.). Mediante las entrevistas realizadas fue posible realizar una reconstrucción de cómo se desarrollaban estos “recitales”.

Para la investigadora y escritora Diana Senior, los recitales/performances de Bernard tuvieron tres estructuras fundamentales a nivel de lo inmaterial o simbólico: el diseño de la música, el uso del cuerpo y el diseño de la estrategia no verbal.

Primeramente, la escogencia de la música, a la cual acompañaba con una introducción siempre haciendo referencia a los ancestros, a la cultura de Limón, en fin, a aspectos de la historia que Eulalia delicadamente escogía abordar, según le pareciera relevante.

Para Senior, el segundo elemento fundamental era la planificación del uso del cuerpo. En este sentido, Bernard diseñaba cómo utilizaría sus movimientos para resaltar y enfatizar su presencia, sensualidad, sexualidad en el espacio y en la acción. Con relación a esto, Franklyn Perry ha enfatizado el decisivo papel que tuvo la docente y artista chino-costarricense Hilda Chen Apuy como profesora de Eulalia Bernard. Desde la Universidad de Costa Rica, Chen se dedicó a la docencia entre 1948 y 1984 y fue fundamental en la consolidación de la carrera

de Historia del Arte (O'Neal). Fue docente en Escuelas como Estudios Generales, Historia, Geografía y Filología, Lingüística y Literatura. Como docente, impartió lecciones de expresión corporal de las cuales sabemos que participó Bernard Little. Estas lecciones le permitieron a la artista, adquirir más herramientas para diseñar sus recitales.

Seguidamente, según Senior, la artista diseñaba una suerte de estrategia no verbal. A razón de esto menciona, por ejemplo, la manera en que Bernard escogía referencias culturales del momento como enganches pedagógicos para cada recital. Senior recuerda cómo Bernard usó en una ocasión el guante blanco del famoso artista pop, Michael Jackson, ícono cultural de fines del siglo XX, así como otras referencias a elementos distintivos de las Panteras Negras (guantes, boinas) para atrapar la atención del público, evidenciando de esta manera el significado del movimiento negro estadounidense en sus performances.

En la siguiente imagen podemos ver a Bernard portando en su mano un pañuelo blanco en su recital, mientras baila. Esta imagen fue utilizada en la exposición "Horizonte Espinoso" (2021), como parte del archivo que se reconstruyó, para posicionar a la artista como precursora de la performance centroamericana.



**Eulalia en su recital con trabajadores de JAPDEVA en 1978. Fotografía: Cortesía Franklyn Perry.**

Adicionalmente, la selección del tipo de baile le permitía que su mensaje fuera potente, atractivo, abierto al diálogo intergeneracional. Todas estas acciones las escogía y curaba con cuidado y esmero, y consistían en elementos principales de la estrategia simbólica base para sus performances. La utilización de estas estrategias en la escogencia musical, evidencian lo que Scheper Hughes y Dalla Déa han dicho sobre como en el ámbito de la performance, la música puede crear vínculos macro nacionales y globales, que permiten ampliar la aplicabilidad de los mensajes que se tratan de transmitir:

Through musical interpellation, [...] [it] creates not only a sense of belonging to the [...] ethnic community but also broader identifications. It is conceived as a traditional event with particularities that do not occur in other places, but it is simultaneously related to the national and international context in which indigenous identities were once stigmatized and are now being revalorized. (9)

Por otra parte, otros elementos hilados con lo inmaterial son las decisiones que tomaba la artista a nivel técnico: el lugar en el que realizar la acción, el diseño del baile, y la declamación o el mensaje. Los espacios donde realizaba sus presentaciones eran verdaderamente variados, lo que evidencia las palabras de Campbell al decir que la intención primordial del trabajo de Bernard era "ocupar espacio". Cualquier espacio era propicio para ser intervenido mediante su trabajo performático.

Sobre el uso de los espacios públicos, al ser entrevistada, Bernard mencionó que

[...] con los problemas políticos que se dan... la gente [en Limón] ha tenido que pelear sus cosas, y pelarlas como se dé la oportunidad, y muchas veces el único espacio es tirarse a la calle, protestar en la calle y ¿por qué?, porque no hay el respeto de consulta. (Araya)

Según las entrevistas, la artista realizó intervenciones en escuelas, parques y colegios preponderantemente. Bernard también fue muy cercana a diversos espacios de encuentro para la cultura afro. Por ejemplo, desde festivales, eventos académicos, hasta grupos de personas empresarias y emprendedoras, como la Cámara Nacional de Comercio, Industria y Turismo Afro Costarricense, o bien GEPACSA, que fue, según las entrevistas, el grupo de empresarios profesionales afrocostarricenses, por lo que también intervenía en este tipo de reuniones con sus acciones, y entre otros Asociación para la Solidaridad, Educación, Cultura y Desarrollo Afrocostarricenses (ASECDA). Todo lugar podía ser una plataforma digna para ocupar, desde donde hablar.



**Eulalia durante su recital en el Festival Internacional Afrocaribeño, Veracruz, 2002. Fotografía: Cortesía Franklyn Perry.**

Las performances de Bernard tuvieron lugar en una gran variedad de espacios, desde el exclusivo Club Unión en la capital de San José, donde por ejemplo realizó un recital en una actividad privada del deportista afro-

costarricense Hernán Medford, hasta salones comunales tanto dentro como fuera de la capital. Otro lugar cercano al corazón de Bernard fue la Junta de Administración Portuaria y de Desarrollo Económico de la Vertiente Atlántica de Costa Rica (JAPDEVA), creada en 1963 para administrar los puertos de Limón, en Costa Rica. Sabemos que Bernard participó de proyectos pedagógicos, empresariales y artísticos, para apoyar el trabajo autónomo de la Junta. Algunas de las únicas fotografías que restan de sus recitales son precisamente bailando frente a un público de trabajadores y familiares de JAPDEVA.

El uso de la música y el baile como dicotomía indisoluble son rasgos centrales del recital, pero sobre todo del uso del cuerpo que la artista realizaba. De la mano con el uso de estrategias culturales diferenciables, Eulalia utilizaba su música, como música fácil de identificar para movilizar a su público, por eso empleó la música pop, pero sobre todo usó el soul, funk, afrobeat, el reggae, entre otros, en sus recitales, para cautivar la atención de públicos de todas las edades. Como estudiante de danza, con frecuencia presentaba recitales donde bailaba con una mezcla de influencias del flamenco, el ballet, y por supuesto las danzas africanas.



**Eulalia interactuando con su público, en el primer encuentro centroamericano de escritoras indígenas y afrodescendientes, Guatemala 2008. Fotografía: Cortesía Franklyn Perry.**

Otros elementos estéticos de sus performances, tienen que ver con escogencia de la vestimenta y la presencia. Según el escritor e investigador costarricense Quince Duncan, Bernard era una verdadera actriz, puesto que dramatizaba sus poemas y levantaba el público involucrando y suscitando una reacción de empatía y participación. Lo mismo ha sido subrayado por Marvin Camacho, el músico, docente y compositor costarricense, quien realizó una serie de recitales acompañando a Bernard en el piano hacia los años 2000. Camacho afirmó que Bernard Little verdaderamente desarrollaba un trabajo escénico en sus recitales, en donde la improvisación y la espontaneidad fueron los dos lenguajes centrales mediante los cuales colaboraron.

Senior afirmó que la base del recital siempre fue el poema, como unidad semántica. Por ello como elemento central conceptual de la performance, el mensaje finalmente se diseñaba de acuerdo al público con el que iba a interactuar la artista. El uso de su poesía entonces podía adecuarse al mensaje deseado.

Central a todas estas temáticas está el tema de la construcción de memoria(s). La enseñanza de la historia afro-costarricense y la historia universal fueron claves centrales en los mensajes de la artista. Cuando hablamos de la importancia del tema "afro" en el trabajo de Bernard, vale la pena recordar las palabras de Lamborghini, cuando dice que,

con esta denominación, me refiero en sentido amplio a construcciones históricas, políticas y estéticas particulares ligadas a las experiencias de la diáspora africana en Latinoamérica y el Caribe [Hall 2003 (1998)], que lejos están de remitir a una esencia y a una correspondencia necesaria entre "cultura", "etnicidad" e "identidad" negras, y cuyos componentes están sujetos a la transformación histórica. (228).

Por ende, cuando hablamos de la centralidad de lo afro en la construcción conceptual de sus performances, debemos remitirnos a esta red de significados y espacios culturales que van más allá de lo geográfico. Por ejemplo, para Marianela Muñoz-Muñoz en el disco *Negritud Bernard*,

[...] relativiza los límites del aquí y el allá de dos continentes. El disco incorpora también dos canciones locales: la primera, menciona Cahuita y el Whappin; la segunda, "Pasión", es interpretada por el trío "Los ticos". La marimba sirve como apertura del acto cuatro, "Nuestras fronteras", que incluye "Rondas". Este poema sirve como (otro) ejemplo de aquella voluntad de la autora por entrelazar su proyecto político negro transnacional con las experiencias de la nación blanca. (Muñoz, "Diálogos de Eulalia" 156)

Esta mezcla de influencias afrodiaspóricas más allá de la música, presentes en la letra de sus poesías, de su disco y las performances de Bernard, evocan lo que Sergio Hernández ha llamado el uso de la "translocalidad", en los discursos promovidos por otros tipos de música afro en Costa Rica. Hernández ha estudiado el caso de la escena reggae costarricense y las tensiones que las letras de las canciones de algunos grupos evidencian entre el Valle Central y la costa caribe de Limón. Para el autor, , la música reggae frecuentemente es producida en tensión con estas localidades, lo que se muestra en los discursos cantados de diversas agrupaciones que abordan de manera crítica los males que aquejan a la juventud costarricense, entre violencia, la pobreza, racismo y discriminación, mientras que proponen una relación social con la cual sobrevivir a esa realidad (3). De igual manera Bernard utiliza estas influencias internacionales para subrayar las redes de solidaridad diaspórica, la construcción de comunidades locales e internacionales que resisten y subvierten la desesperanzadora realidad.

Adicionalmente, con relación a sus recitales y puestas en escena, es importante recordar las palabras de Polgovsky, quien advierte que es imposible determinar o circunscribir la performance a un set limitado de temas, sino que por definición, las acciones performáticas funcionan como espacios complejos de construcción de símbolos y significados. Además, la construcción de la memoria se vincula a la performance,

en tanto acciones reiteradas mediante las cuales se transmite la memoria colectiva, re-escenificándola. Performance no tiene sin embargo ni un referente estable, ni límites fijos. Justamente, los múltiples usos del término nos hablan de sus complejas `capas de significados` [Taylor 2011: 20 y 28]. (Lamborghini 226)

Los temas que abordaba Bernard Little tenían que ver íntimamente con las temáticas que ocuparon su producción escrita, a saber, las nuevas generaciones, la vitalidad humana, las y los trabajadores, temas asociados a la cultura y las mentalidades, temas de género, la negritud, la sexualidad, y de alguna forma la maternidad. En este sentido, Bernard se caracterizó por tener una serie de relaciones de mentoría, más allá de las aulas donde fue docente o lideresa. Bernard tuvo una serie de personas jóvenes a quienes conocía como “hijas e hijos putativos” en palabras de las personas entrevistadas, por ello el tema de la educación, la guía y la enseñanza eran tan centrales en su mensaje.

En las entrevistas realizadas, también surgió un tema que vale la pena mencionar, con relación a la formación y la forma de pensar de Bernard Little. Esto tiene que ver con el paso de la artista por el Opus Dei, pues sabemos que Bernard tocó el piano para un grupo de esta organización en San José. Para Franklyn Perry, si bien la artista no comulgaba necesariamente con el proceder de la organización eclesiástica, el Opus Dei sí tuvo un impacto en su pensamiento, pues gracias a ello Bernard tuvo acceso a una formación en el estudio de filosofía y pensamiento crítico que fue determinante para su trabajo. Perry es claro al advertir que, para él, el resultado intelectual de esa época se ve reflejado en la profundidad filosófica de su disco *Negritud*. Muñoz afirma que ,

En el poemario, la mezcla de versos y música, además del bilingüismo, articulan la denuncia antirracista con la protesta y lucha de clases, el orgullo negro con la denuncia anti-imperialista. Mediante la ruptura de su producto cultural, participa de la modernización de la literatura, al tiempo que diversifica la poesía de sus contemporáneas. En última instancia, de manera innovadora y mediante un formato no tradicional, Eulalia Bernard Little expande las geografías de activismo cultural y político de la década de los 70. (“Diálogos” 158)

### **C. El aporte único de Eulalia Bernard Little en el contexto de la performance afroamericana y las prácticas artísticas contemporáneas de la performance latinoamericana a finales del siglo XX y principios del XXI en la región**

Con estos elementos sobre las acciones performáticas realizadas por Bernard Little, es importante entonces ubicar su trabajo, desde una perspectiva histórica y teórica en el contexto latinoamericano de las prácticas de la performance contemporánea en el continente. Existe una tradición de otras mujeres afrocentroamericanas como Eulalia Bernard, quienes han utilizado la performance como una herramienta de expresión y empoderamiento, desafiando las narrativas dominantes y promoviendo la inclusión y la justicia

social. En el caso específico que se estudia acá, el trabajo de Bernard ha contribuido a visibilizar y valorar la diversidad y la historia de las comunidades afrodescendientes en Centroamérica, desde un momento histórico muy temprano en la segunda mitad del siglo XX.

El contexto en el que Bernard realizó sus “recitales”, especialmente en el marco del estreno y promoción de su disco *Negritud*, compagina perfectamente con el contexto que estudia Mara Polgovsky en el libro *Touched Bodies*, donde estudia el performance latinoamericano entre 1970 y 1990. La propuesta se enmarca en una lectura revisionista seguida por la autora, tras las investigaciones de Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, sobre su entendimiento de la década de los años ochenta como un espacio de discrepancia y diversificación de identidades y su impacto en las artes visuales, las cuales plantearon relecturas de los retos de los diversos desafíos políticos vividos en la región latinoamericana. Para Polgovsky vale la pena rescatar la propuesta de ambos curadores sobre la emergencia de afinidades regionales, diálogos y desarrollos paralelos en el área del arte conceptual, o arte de las ideas, así como la performance, para los cuales más que representar contextos, los artistas contemporáneos habían estado construyendo sus trabajos dentro de ellos (13),.

No podemos entender lo sucedido en los ochentas sin antes subrayar el impacto de las décadas precedentes en donde se configuró lo que llama un “giro performático” en el arte latinoamericano, dentro del cual el uso del cuerpo y el lenguaje político fungió un rol central. Polgovsky habla de los años sesenta como el contexto en el que nace el lenguaje de la performance, que fructifica a mediados de los setenta, durante lo que llama la larga década de los ochentas, hasta los primeros años de la década de los noventa:

[...] the politics of art began to adopt new forms, new meanings, and new strategies. In them, the live body and the body’s vulnerability to injury, illness and death took center stage. I study this re-elaboration of the politics of art, by looking at the role of performativity in this shifting vision of the political. I identify and theorize a performative turn in Latin American artistic production driven by intermediate artistic projects focused on the politics of corporeality. This performative turn stemmed from the diversification of live art and participatory practices in earlier years. (5)

Los “largos ochenta” o “the long 80s”, es una delimitación temporal planteada por la autora, para describir lo sucedido entre mediados de los setentas hasta los primeros años de la década de 1990. Es en este intervalo dónde, “one can fully grasp the extent to which performativity recast the artistic field as a whole: by refiguring the relationships between object-based practices, live art, exhibition spaces, and publics, and imbuing home with a new sense of the political” (Polgovsky 5).

Para Polgovsky, la centralidad del cuerpo sugiere la dirección de un cambio en la política del arte a finales de los años setenta, es decir, el arte de inicios de los años ochenta abandonó la idea de un gran proyecto político, concentrándose en cambio en la experiencia personificada del poder a través del cuerpo (Polgovsky 5). Este proceso fue influenciado por el movimiento feminista de los años setenta. Este enfoque en el cuerpo y su protagonismo en las políticas del arte es sintomático de un quiebre más profundo en el lenguaje artístico contemporáneo, donde la vulnerabilidad del sujeto toma un papel central. A finales de los años setenta y principios de los ochenta, la política de la corporalidad y la renegociación subjetiva de las formas aceptables de deseo y paz fueron centrales. En este sentido, el cuerpo se volvió un vehículo de pensamiento y acción.

Según *Touched Bodies*, esto trastoca y evidencia de qué manera podemos argumentar que Eulalia Bernard fue precursora de la performance centroamericana, ya que para Polgovsky, los efectos de ciertas formas

de comunicación corporalizada, es decir su capacidad para afectar públicos diversos, su transformación del espacio y tiempo y su potencial de disrupción del tejido de una experiencia sensorial a través de su cuerpo, dependen de las convenciones sociales de un lugar y momento dado. Bernard, como sin duda otras mujeres artistas de su época que desconocemos, comunicó con su cuerpo, sin necesariamente tener un referente, sino que lo hicieron guiadas y motivadas por, "the self-reflective and embodied awareness of power abuses and the kinds of individual and collective injury that those abuses generate" (Polgovsky, 20).

A la luz de esto, abordemos el aporte único que realizó Eulalia Bernard Little, al performance centroamericano.

El primer elemento que destaca de su trabajo es la transdisciplinariedad. La fama de sus recitales e intervenciones público/privadas ha sido poco abordada, pero una vez que logramos reconstruir los procesos y aportes que desarrolló en este sentido, es evidente que la artista desarrolló un verdadero corpus de trabajo artístico visionario, a un alto costo personal. La mezcla de la creación musical por medio de *Negritud*, su trabajo activista y su poesía y escritura, fueron esferas de su producción artística que hasta el momento no se han estudiado como concatenadas, aunque lo fueron.

En el centro de este enfoque artístico transdisciplinar, como segundo elemento, encontramos el uso pionero del cuerpo de la artista, como instrumento de comunicación y como espacio de encuentro de diversos lenguajes artísticos y mensajes. El cuerpo es sinónimo también de la experiencia vital de la artista, es decir, ella misma al realizar acciones o al referirse a sí misma en su poesía, se utilizó a sí misma como puerta, como punto de partida para plantear preguntas, cuestionamientos, retos y mensajes sobre sus ideas y preocupaciones. La centralidad del cuerpo de la artista ha sido también estudiada en su poesía. En este sentido, Kitzie McKinney ha afirmado que el patrón temático del cuerpo en sus escritos es ,

simultaneously ironic and regenerative, is an important structuring device in Eulalia Bernard's other poems [...] Through it, questions of nationalism, racial identity, and linguistic and esthetic approach are raised in terms of both the individual and his/her ethnic collectivity. Nowhere is this more obvious than in the more self-referential poems in which the poet-narrator either is the black body or is intimately connected to it. The roles she presents and the position she takes vis-a-vis her community explore the possibilities of relationships between the individual and the collective body. (14)

Esta personificación de lo colectivo a través del individuo es un instrumento fundamental de la performance latinoamericana de la época. Es una dualidad sumamente interesante, que ha sido bien abordada para el tema de su escritura. Sobre esto McKinney sugiere que, "[t]he narrator's performances...may be aimed at decentering and destabilizing not just the stereotyped black body but also language itself, putting it in flux and forcing it to remain eclectic, flexible, and unpredictable" (16), agregando que mediante el uso del cuerpo la artista posiciona al centro de la acción, no solamente su singularidad como individuo, sino que usa su cuerpo como símbolo de una colectividad:

What seems to be questioned through these performances is not just the reader's ability to see beneath these masks, but also the poet-narrator's own conflicting positions vis-a-vis her community and her audience. On the one hand, she indulges in what Doris Sommer terms the pre-emptive, singular "cult of individuality" of the "heroic, autobiographical I," including widely disparate tendencies: at one extreme,

the personal pleasures of trying on clothes, music, hairstyles, and modes of being alive in the world; at the other, a penchant for "messianism," as practiced by the Latin American intellectual who speaks "for" others (108-9). On the other hand, she speaks as a witness from behind the masks, "one among equals," representing-but not pre-empting-"the collective consciousness of colonized peoples" (Sommer 21). The narrator's performances [...] may be aimed at decentering and destabilizing not just the stereotyped black body but also language itself, putting it in flux and forcing it to remain eclectic, flexible, and unpredictable. (16)

La centralidad del cuerpo afro-costarricense en su trabajo, tanto en su poesía como en su performance, implica un posicionamiento tanto desde el punto de vista político como estético, "by subverting stereotypes which neutralize the presence of difference in national culture and history, by constructing an autobiographical persona with multiple destabilizing roles, and by re-envisioning the black body as a medium leading to deeper personal consciousness and collective vision" (McKinney 11). La centralidad del cuerpo funciona ciertamente como un elemento desestabilizador de narrativas hegemónicas tanto de la historia nacional como de los roles de género, los estándares de belleza imperantes, entre otros. Las posibilidades de interpelación son infinitas.

Otro aporte central del trabajo de Bernard del que sin duda es pionera, es del posicionamiento de su activismo afro-latinoamericano, por medio de la práctica artística de la performance hacia los años setenta, en adelante, "como heredera del Garveyismo que influye de forma directa en las dinámicas de activismo de su comunidad en la provincia de Limón" (Muñoz, "Hold the Stars" 57). Los lindes de esta práctica cívico-política y lo artístico se desdibujan con gran frecuencia en las investigaciones centroamericanas sobre el tema, si es que existen. Como lo ha afirmado Lamborghini,

las performances afro que tienen lugar en esta performance política mayor, nos permiten una entrada tanto a las dinámicas sociales, políticas y generacionales que dieron paso a modos artístico-culturales de encarnar esta marcha conmemorativa, como a las formas en que ésta incide en la configuración de formas simbólicas y acciones políticas que la trascienden. (228)

## Reflexiones finales

El catálogo de la exposición "Horizonte Espinoso" afirma que

La palabra de Eulalia es un acto mágico donde la artista comparte con quien la escucha, sus miedos, sus ansiedades, pero, sobre todo, su voluntad de vivir y hacerlo con alegría [...] Eulalia es vocera de una experiencia profundamente humana, donde la artista añora el vínculo con el otro que escucha. Ejercer la palabra es una declaración de existencia, un grito de validación de la experiencia de la diáspora africana, invisibilizada de la historia oficial de este país. (Sáenz Shelby y Vindas 14)

En el presente artículo se ha intentado caracterizar la complejidad del trabajo de esta artista, evidenciando que más allá de su vida como poeta, docente y diplomática, su trabajo experimentó con prácticas propias de la performance, en un contexto que ha sido llamado como el de la consolidación de un giro performático en el arte latinoamericano. Como se ha caracterizado arriba, tenemos bases sólidas para afirmar

que esta artista sin duda hizo una contribución, hasta ahora poco conocida, en la escena de la performance centroamericana.

Su impacto ha sido analizado desde un enfoque antropológico y teórico de la historia del arte, que nos permitió inscribirla como precursora de prácticas artísticas contemporáneas como la performance. Estos lentes teóricos utilizados para estudiar la performance de mujeres afro-centroamericanas ya ha sido de alguna manera abordado por autoras como Carini en su estudio sobre Queen Maxwell. Como se indicó anteriormente, es importante fomentar el estudio de este tipo de casos desde ópticas transdisciplinarias, que tomen en cuenta la musicología, la historia del arte, las artes escénicas, entre otros. La compleja práctica de los recitales de Bernard, por ejemplo, puede arrojar muchas luces sobre los aportes de mujeres afrodescendientes, sobre la historia del teatro, la historia de la música, por el uso que realizó de herramientas de estas disciplinas para crear su propio trabajo expresivo.

Este artículo insta a que, desde la historiografía del arte, se reconozca no sólo el lugar de Bernard Little como madre de la performance centroamericana, sino que se establezca la influencia y el legado afroamericano, sobre todo de las mujeres afroamericanas, sobre las prácticas artísticas latinoamericanas, con particular atención al caso del Caribe centroamericano.

Con relación a la teoría de la performance, no cabe duda que Eulalia Bernard Little desarrolló esta práctica mediante sus recitales. Esto no sólo queda patente en la centralidad del uso de su cuerpo como detonante de una serie de dinámicas performáticas y escénicas, sino por su función como un vehículo de significado y un medio o instrumento pedagógico.

Como hemos visto hasta acá, la práctica de la performance en esta artista, se ubica en el contexto de la consolidación de la performance en Latinoamérica, como lenguaje artístico capaz de canalizar mediante la operacionalización del cuerpo, agendas macro-políticas de diversas naturalezas, desde las fronteras del intimismo. Para Bernard Little, la performance en este sentido, fue un vehículo para expandir los espacios de inserción de su trabajo, además de una vía que le permitió complementar su espíritu artístico, con su espíritu activista y de docente. La performance le permitió transmitir complejos símbolos y mensajes utilizando instrumentalmente su cuerpo y a través de él su poesía y música.

Con estos elementos en mente, ¿podemos argumentar que lo que hizo Eulalia fue performance si ella no lo nombró así? Polgovsky argumenta que sí podemos afirmarlo, debido a la centralidad y la estrecha unión entre la acción y la palabra, haciendo énfasis en que cuerpo y palabra son una unidad indisoluble. En este sentido autoras como esta, enfatizan la manera los actos del habla atraviesan el cuerpo, y cómo entender este fenómeno es fundamental como base para caracterizar las prácticas artísticas de la performance. Es decir, la palabra encarnada, es un punto de partida fundamental sobre el cual, artistas como Bernard, realizaron aportes cruciales a la historia de la performance centroamericana.

Debe ser reconocido que Eulalia Bernard Little practicó ese formato de trabajo artístico de manera muy pionera para la región. Escogió conscientemente sus recitales performáticos como un medio primordial para su labor pedagógica y de crítica social. Podríamos incluso preguntarnos si en particular su disco *Negritud*, en su calidad de obra transdisciplinar, se creó como una “hibridación estratégica”, es decir, lo que ha entendido la autora Natasha Pravaz como la operacionalización que realizan algunas artistas afrolatinoamericanas de discursos contradictorios hegemónicos y contra-hegemónicos sobre la identidad, la cultura y la memoria, utilizando danza y música para articular estos mensajes. Para Pravaz, por ejemplo,

The women who perform in such spectacles, however, also regularly confound hegemonic investments by engaging in a form of 'strategic hybridity' through which they simultaneously embrace dominant discourses on national identity as mestiza and racially democratic and deploy forms of identification with blackness and particular cultural values. (129)

Como se analizó a lo largo de este estudio, otro aporte central de Bernard tiene que ver con lo que ha llamado Ana María Ochoa Gautier (2006) como la producción de una "auralidad moderna" en la música Latinoamericana, por medio de la transculturación sónica. La autora ha argumentado la manera en que algunas prácticas sónicas recontextualizadas tanto por artistas como por la industria musical en el siglo XX, fueron cruciales para la consolidación de la música moderna del continente. En este sentido, podemos insertar en este contexto al trabajo musical y performático de Bernard, en especial por las diversas capas de texturas sónicas plasmadas en *Negritud*, y la influencia de la música afrodiaspórica usada en sus recitales. El trabajo de Bernard, tanto desde su aporte a la música como a la performance, la hacen productora de modernidad sónica y artística en nuestra región.

Más allá, el conocido poema de Bernard "Obeah woman" (1991) es un recurso interesante para entender o intuir de qué manera se miraba a sí misma la artista. En él, Eulalia habla de una mujer capaz de crear maravilla, a quien se le demanda vaticinar el futuro, pero limitada a no conocer más que su pasado. Sin duda, como mujer artista, ella puso en práctica una suerte de magia otorgada por fuerzas espirituales, "she can do wonder" (Bernard, *My Black King s/p*) Por medio de sus recitales, del uso de su palabra y cuerpo, Eulalia no solamente entretenía, sino que parecía estar vinculada con lo sobrenatural y con poderes invisibles. La gente le buscó para conocer su futuro, pero ella, como docente y como activista, quiso conocer íntimamente su pasado y enseñarlo: "Obeah woman, je jé!, Only know the past" (Bernard, *My Black King s/p*). La vocación de su trabajo fue enseñar y resignificar ese pasado, de manera que pudiera ser transportado por su público al futuro.

Si bien hacen falta muchas fuentes, especialmente audiovisuales, para corroborar lo que plantea el presente estudio, lo cierto es que las entrevistas corroboran su trabajo performático durante la época del disco de *Negritud* hasta bien entrados los años 2000. Esta investigación también ha planteado la necesidad de repensar cuántas mujeres afrolatinoamericanas han sido desplazadas de la historia del arte del performance por no registrar su trabajo, sus intenciones, o por considerarlo meramente activismo.

Quedan abiertos a la investigación estos vacíos, que apuntan a que otras mujeres de otras comunidades poco estudiadas, como las poblaciones originarias, han impactado en los lenguajes artísticos latinoamericanos, y particularmente centroamericanos.

## Bibliografía

- Agudelo, Carlos. "Estudios sobre afrodescendientes en Centroamérica. Saliendo del olvido[1]". *Tabula Rasa* 27 (2017): 199-219. <https://www.redalyc.org/journal/396/39654308009/html/>.
- Araya, Manuel. "Entrevista a Eulalia Bernard Little y Ramiro Crawford". *Perspectivas*. Programa emitido en el 2010, en Canal 15, Universidad de Costa Rica.
- Bernard Little, Eulalia. *My Black King*. Eugene, Oregon: World Peace University, 1991.

- Caamaño Morúa, Carmen. "Desarrollo capitalista, colonialismo y resistencia en Limón". *Anuario De Estudios Centroamericanos* 32/1-2 (2012): 163-93. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/anuario/article/view/1350>.
- Campos, Susan y Susana Sánchez Carballo. "Sonic Scars". *Switched On: The Dawn of Electronic Sound by Latin American Women*. Luis Alvarado and Alejandra Cárdenas. Inglaterra: Contingent Sounds, 2024. 70-89.
- Carini, S. "Un Llamado a La acción: La Performance En La poesía De Queen Nzinga Maxwell". *Perspectivas Afro* 2/4 (2023): 387-03. <https://doi.org/10.32997/pa-2023-4192>
- "Community Icon Preaches Poetics of Identity". *Tico Times*, 25 de Agosto 2006. <https://ticotimes.net/2006/08/25/community-icon-preaches-poetics-of-identity>
- Frigerio, Alejandro. "Artes Negras: Una perspectiva afrocéntrica". *Estudios Afro Asiáticos* 23 (1992): 175-190.
- Gayle Taylor, Elizabeth. *Afrodescendientes de valía. Universal Negro Improvement Association*. Limón: Proyecto Escuelas Amigas de la Infancia, UNICEF, 2010. [https://www.unicef.org/costarica/sites/unicef.org.costarica/files/2020-02/cr\\_pub\\_Afrodescendientes\\_de\\_valia\\_0.pdf](https://www.unicef.org/costarica/sites/unicef.org.costarica/files/2020-02/cr_pub_Afrodescendientes_de_valia_0.pdf)
- Harpelle, Ronald. "Cross Currents in the Western Caribbean: Marcus Garvey and the UNIA in Central America". *Caribbean Studies* 31/1 (2003): 35-73.
- Hernández, Sergio. "Reggae es amor: las convenciones de 'amor' y 'Babilonia' en la escena reggae de la translocalidad costarricense del Valle Central-Limón". *Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música* 24 (2020): 1-22.
- Hooker Blandford, Alta. "Vida, Obra y Pensamiento de Marcus Garvey". *Revista Universitaria del Caribe* 11/2 (2013): 22-25. <https://revistas.uraccan.edu.ni/index.php/Caribe/article/view/279>
- Lamborghini, Eva. "Performances afro y movilización social: articulaciones entre arte, política y memoria en Buenos Aires". *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas* 26/75 (2019): 225-48. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2448-84882019000200225](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-84882019000200225)
- López Céspedes, Sharon. "La (re)presentación del sujeto afrodiaspórico en la música del Calypsonian Walter Gavitt Ferguson". *Repertorio Americano* 28 (2018): 145-50. <https://doi.org/10.15359/ra.1-28.9>.
- Mackenback, Werner. "¿Black Is Black? El Caribe y Centroamérica más allá de África y la Negritud". *Ístmica*. 19 (2016.): 89-103. <https://doi.org/10.15359/istmica.19.6>.
- McKinney, Kitzie. "Costa Rica's Black Body: the Politics and Poetics of Difference In Eulalia Bernard's Poetry". *Afro-Hispanic Review* 15/2 (1996):11-20. <https://www.jstor.org/stable/23053922>
- Muñoz-Muñoz, Marianela "Una poética-política de la negritud en Costa Rica: el caso de Eulalia Bernard Little" Monge Picado, María José. *Congreso sobre creación artística en la década de 1970 (1° 2019 octubre 16-17 : San José, C.R.)*, 1.ª ed. San José, Costa Rica: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, 2019. 153-159
- Muñoz, Marinaela. "'Hold the stars': trayectoria y legado político de Eulalia Bernard Little". *Temas de Nuestra América Revista de Estudios Latinoamericanos* 38/71 (2022): 1-17. <https://doi.org/10.15359/tdna.38-71.4>.
- \_\_\_\_\_. "Diálogos de Eulalia: la forja de una intelectual negra en Centroamérica". *Poligramas* 51 (2020.): 12-36, <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i51.10895>.

Ochoa Gautier, Ana. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". *Social Identities* 6 (2006): 803-825

O'Neal Coto, Katzy. "Adiós a Hilda Chen-Apuy: la maestra que nos enseñó el camino a Oriente". *Vida UCR*. 12 de diciembre, 2017. <https://www.ucr.ac.cr/noticias/2017/12/12/adios-a-hilda-chen-apuy-la-maestra-que-nos-enseno-el-camino-a-oriente.html>

Polgovsky Ezcurra, Mara. *Touched Bodies: The Performative Turn in Latin American Art*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.

Pravaz, Natasha. "Performing Mulata-Ness: The Politics of Cultural Authenticity and Sexuality among Carioca Samba Dancers". *Latin American Perspectives* 39/2 (2012): 113-33. <https://www.jstor.org/stable/23238998>

Putnam, Lara. *Género, poder y migración en el Caribe Costarricense, 1870-1960*. San José, Costa Rica: Instituto Nacional de la Mujer, 2013. <https://d-scholarship.pitt.edu/23205/>

Sáenz Shelby, Gabriela y Sofía Vindas Solano. *Horizonte Espinoso. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo*. San José, Costa Rica, 2021.

Senior-Grant, Alder "Eulalia Bernard poeta de la Negritud costarricense y la imagen del Hombre Negro". *Repertorio Americano* 31 (2021): 246-56.

Scheper Hughes, Jennifer y Ariane Dalla Déa. "Introduction: Authenticity and Resistance: Latin American Art, Activism, and Performance in the New Global Context". *Latin American Perspectives* 39/2 (2012): 5-10. <https://www.jstor.org/stable/23238991>

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smz1k>. Accessed 12 Apr. 2023.

Véliz, María Victoria. "Silences in performance art: liveness in the Americas in 21st century". Tesis doctoral, Universidad de Miami, 2021. <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/Silences-in-Performance-Art-Liveness-in/991031657017802976>

## Entrevistas

Diana Senior (investigadora y escritora), en conversación con la autora, 05 octubre 2023.

Franklyn Perry (docente e investigador), en conversación con la autora, 18 agosto 2023.

Marvin Camacho (músico y docente), en conversación con la autora, 25 enero 2024.

Quince Duncan (docente, investigador y escritor), en conversación con la autora, 06 octubre 2023.

Shirley Campbell (escritora y artista), en conversación con la autora, 08 septiembre 2023.