

“LO QUE CONTIENE ESA OSCURIDAD”: ESTÉTICAS DE LA AMBIGÜEDAD EN LA NOVELA GRÁFICA *CUMBE* DE MARCELO D’SALETE¹

“*What that Darkness may Contain*”: *Aesthetics of Ambiguity in the Graphic Novel Cumbe by Marcelo D’Salete*

NOHORA ARRIETA FERNÁNDEZ
GEORGETOWN UNIVERSITY (Estados Unidos)
naa79@georgetown.edu

Resumen: el cómic *Cumbe* (2014) de Marcelo D’Salete narra historias de la plantación de azúcar mediante una narrativa visual “ambigua”, en términos del filósofo Édouard Glissant. Una narrativa que oculta más de lo que presenta, y que de este modo relata historias que son un *détour*, una huida: conceptos propuestos por Glissant para entender la experiencia negra en el universo de la plantación. Con esta estética ambigua, *Cumbe* construye un contradiscurso que confronta las narrativas fundacionales sobre la plantación de azúcar y la nación establecidas en Brasil por obras como *Casa grande y senzala* (1933) del sociólogo pernambucano Gilberto Freyre.

Palabras clave: *Cumbe*, Marcelo D’Salete, novelas gráficas, opacidad, plantación de azúcar

Abstract: The graphic novel *Cumbe*, by Marcelo D’Salete tells stories of the sugar plantation through an “opaque” visual narrative, as understood by the Martiniquian philosopher Édouard Glissant. This narrative hides more than what it shows. Thus, it tell stories about a *détour*, about *marronage*, two concepts proposed by Glissant to understand the Black experience in the Sugar plantation. Through this “opaque” aesthetic, *Cumbe* confronts the national narratives about the Sugar plantations established in Brasil by text such *The Masters and the Slaves* (1933), of Pernambucan sociologist Gilberto Freyre.

Keywords: *Cumbe*, Marcelo D’Salete, Graphic Novels, Opacity, Sugar Plantations

¹ Este ensayo no habría sido posible sin el apoyo de una beca de verano del Departamento de Español y Portugués de Georgetown University. Agradezco también a Marcelo, Brisa, Lucía y Pedro por las tardes de “aquelombamiento” en São Paulo, y a Marcos por las conversaciones luminosas.

A las 11 de la mañana del 20 de noviembre de 2018, fue inaugurada la exposición *Marcelo D'Salete: a história negra em quadrinhos* en la sede del Museo AfroBrasil, en São Paulo. La exposición consistía en cuarenta planchas con los diseños originales de las dos últimas novelas gráficas publicadas por el artista paulistano Marcelo D'Salete, *Cumbe* (2014) y *Angola Janga* (2017). No fue por azar que las directivas del AfroBrasil, uno de los acervos más importantes sobre historia afro-brasilera, hicieron coincidir la apertura de la exposición con el día de la conciencia negra, que coincide asimismo con la muerte de Zumbi, líder del Quilombo dos Palmares, en 1695. En *Angola Janga* (2017), D'Salete revisita la historia de Zumbi y los últimos años de Palmares, el gran fortín construido por esclavizados fugitivos a principios del siglo XVII. Las cuatro historias de *Cumbe* (2014) ocurren en torno al universo de las plantaciones de azúcar en el Brasil colonial. El título de la exposición y la fecha de la inauguración en el AfroBrasil señalaban entonces una de las razones por las que la obra de D'Salete ha sido ampliamente comentada: su revisión de la historia colonial de Brasil desde una perspectiva tradicionalmente silenciada, la de los esclavizados negros.

Sin dejar de lado el carácter político de la obra de D'Salete, en el siguiente ensayo querría enfocarme en las herramientas estéticas con las que el autor construye la narrativa de su primera novela gráfica sobre el Brasil colonial, la plantación de azúcar y la esclavitud, *Cumbe*. Propongo que, mediante el uso de diversos elementos estilísticos, como el uso obsesivo de una “mancha negra”, D'Salete crea una narrativa visual “ambigua”, “opaca”, en términos del filósofo martiniqueño Édouard Glissant. Una narrativa que oculta más de lo que presenta, y que de este modo relata historias que son un *détour*, un *marronage*, una huida, conceptos también propuestos por Glissant para entender el universo de la plantación de azúcar y las sociedades que produjo. A partir de esta estética ambigua, *Cumbe* construye un archivo otro, un contradisco curso que confronta narrativas fundacionales sobre la plantación de azúcar y la subjetividad negra establecidas en Brasil por obras como *Casa grande e senzala* (1933) del sociólogo pernambucano Gilberto Freyre.

Este ensayo tiene tres partes, una pequeña introducción al contexto de aparición de *Cumbe*, seguida de una primera parte en la que describo y analizo los elementos estilísticos del cómic que dialogan con los conceptos de opacidad, *détour* y *marronage* de Glissant. Una lectura de este tipo no sólo permite entender la complejidad de la obra D'Salete en términos estéticos, sino que la ubica en el entorno más amplio de una producción afro-diásporica sobre la plantación de azúcar y el pasado esclavista. En la segunda parte, comento algunas ideas expuestas por Gilberto Freyre en su obra *Casa grande e senzala* (1933) para argumentar que su visión nostálgica y romántica del pasado de la plantación, y las imágenes estereotipadas de la población negra que de ella surgieron continúan reproduciéndose en la cultura visual brasileña contemporánea. Frente a esta producción, la estética ambigua de D'Salete en *Cumbe* se convierte en un artefacto político, un contradisco curso que insiste en releer y reescribir el pasado colonial brasileño.

A modo de introducción

Después de su primera edición en portugués en 2014, *Cumbe* fue rápidamente traducida al inglés, el francés y el alemán. Con la traducción al inglés, *Run for it* (2017), D’Salete fue nominado y vencedor de los premios Eisner (considerado el nobel de los cómics) en 2018. El recibimiento de *Cumbe* por la crítica y los lectores ha sido un claro ejemplo del buen momento que vive el género en Brasil y América Latina (Carrión, 2017), caracterizado, además, por un buen puñado de textos con un claro compromiso político. Hillary Chute (2008) subraya el “compromiso ético” que distingue a los cómics² más importantes de las últimas décadas, como resultado de sus negociaciones con la historia y el trauma que esta genera: *Maus* (1980) de Art Spiegelman, o *Palestine* (1993) de Joe Sacco serían dos ejemplos. La naturaleza comprometida del cómic latinoamericano tampoco es cosa de ayer. Aunque publicado por primera vez a finales de los años cincuenta, el cómic argentino *El Eternauta* (1957-1959) continuó leyéndose en clave de denuncia durante la *Guerra sucia*. Su autor, Héctor Germán Oesterheld, fue desaparecido por la dictadura militar. De fecha más reciente, el cómic interactivo peruano *La guerra por el agua* (2016) relata el enfrentamiento entre comunidades indígenas y un proyecto minero, mientras el colombiano *Caminos condenados* (2016)³ narra la transformación de la violencia en Colombia en el posconflicto, cuando ya no son los grupos al margen de la ley quienes desplazan y asesinan campesinos, sino las multinacionales agrícolas.

Para David Foster en *El Eternauta, Daytripper, and Beyond: Graphic Narrative in Argentina and Brazil* (2016), el cómic brasileño de las últimas décadas corre paralelo a la angustia de modernidad y globalización que vivenció la sociedad brasileña como resultado de la prominencia económica que alcanzó el país y su participación en grupos como el BRIC (XII). Entre los trabajos que analiza Foster están la novela gráfica escrita en inglés por los hermanos brasileños Fabio Moon y Gabriel Bá, *Daytripper* (2010) y *Mesmo Delivery* (2008) de Rafael Grampá. Por fuera de su espectro quedan obras del tipo de *Cumbe*, que en lugar de observar las dinámicas de Brasil en el mundo globalizado, negocian con la propia historia brasileña, con sus señas, conflictos y oscuridades más características. Las primeras dos obras publicadas por D’Salete, *Encruzilhada* y *Noite Luz*, retratan episodios de la vida en las

² En Brasil, el término más usado popularmente para nombrar los cómics es *Historias em quadrinhos* o simplemente HQ, que enfatiza el medio utilizado para contar la historia, los *quadrinhos*, es decir, las viñetas. Aquí estoy usando la palabra cómic de manera indistinta para nombrar también lo que en español conocemos como novelas gráficas.

³ Tanto *La guerra por el agua* como *Caminos condenados* podrían clasificarse fácilmente en lo que Sandra Escobar (2015) llama el periodismo en historietas o *comic periodístico*, en el que se une el lenguaje de la historieta con los géneros periodísticos para generar “discursos informativos a través de viñetas” (s/p).

periferias⁴ de São Paulo, predominantemente negras. El *Morro da Favela* (2011), de André Diniz, cuenta la historia de Mauricio Horta, fotógrafo profesional que nació y creció en la favela más famosa de Río. *Carolina* (2016), de Barbosa y Pinheiro, es una adaptación gráfica de *Quarto de despejo* (1960), un diario sobre la vida en la favela que le granjeó a la autora afro-brasileña Carolina María de Jesús reconocimiento nacional e internacional en la década de los sesenta.⁵

Iniciadas en 2004, las políticas de cuotas afirmativas en las universidades brasileras significaron un momento de politización y diversificación del arte brasileros que ha recibido poca atención. Sin caer en lecturas biográficas, es necesario entender la obra de D'Salete, como la de otros artistas negros contemporáneos, en el marco de las luchas, posibilidades, espacios y narrativas creadas y conquistadas por ellos a partir de las cuotas. Exhibiciones colectivas recientes como *Pretatitude: insurgências, emergências e afirmações na arte afro-brasileira contemporânea* (São Paulo, 2018) evidencian no sólo la diversidad de propuestas, sino también el interés de los artistas afro-brasileros por revisar y reescribir la historia de Brasil desde una perspectiva que incluya tanto la experiencia negra como la de otros grupos oprimidos. Marcelo D'Salete participó de *Pretatitude*, y pocos meses después fue inaugurada la exposición *Marcelo D'Salete: a história negra em quadrinhos. Cumbe* se inscribe en el espectro más amplio de las reescrituras estéticas de la historia de Brasil realizadas en los últimos años por un grupo cada vez más floreciente de artistas negros. En la estética del cómic de D'Salete está también la pregunta por el cómo se cuenta, cómo se nombra, el legado terrible de la esclavitud, parte de la experiencia afro-brasileña.

Cumbe o cómo narrar otra historia de la plantación

Cumbe está compuesta por cuatro capítulos, cuatro historias diferentes, pero sutilmente conectadas, que acontecen en plantaciones de azúcar o en “quilombos” (pueblos fundados por esclavos fugitivos o liberados). Cada una de las historias relata una resistencia individual o colectiva de los esclavizados al sistema de la plantación, mientras ilumina opresiones cotidianas. Pero esto no significa que *Cumbe* sea un panfleto o el relato de las glorias de un puñado de hombres negros en el universo inhumano de la plantación. Por el contrario, casi todas las historias se encierran en finales oscuros, confusos, y tanto las acciones como los personajes están lejos de poder definirse en términos de buenos o malos, ganadores o perdedores. La narrativa de *Cumbe* es, por suerte, compleja y sus personajes son lo que son, seres humanos atrapados en un

⁴ Es el nombre con el que se conocen los barrios marginales de São Paulo. A veces intercambiable con el término *favela*.

⁵ Habría que agregar que el movimiento de literatura de las periferias, nacido en la década de los noventa y con mucha presencia en São Paulo, es en parte responsable del auge actual de medios alternativos como la novela gráfica y el hip-hop en la representación de los grupos olvidados de Brasil (Wrobel, 2017).

sistema terrible, el de la plantación, sobre el cual se fundaría más tarde el capitalismo industrial. Las viñetas de D’Salete están dibujadas en tinta china negra, caracterizadas por un profundo contraste entre el blanco y el negro, y por la omnipresencia de una mancha negra: “el artista se da la libertad [...] de que las extremidades secas o los excesos de tinta del pincel contribuyan a la expresividad de su material visual” (Moura, 2014: s/p). A este trazo manchado, Marcelo Yurka lo ha calificado de “sucio y poético, repleto de una oscuridad” (citado por Moura, 2011: s/p; la traducción es mía).

Debido a los límites de este ensayo, me enfocaré solamente en dos historias de *Cumbe*, en el primer y segundo capítulos, titulados respectivamente “Calunga” y “Sumidouro”. Probablemente por ser la primera historia, “Calunga” sienta el tono del resto del libro; es también donde aparece más claramente representada la plantación de azúcar con todos los mecanismos que la convertirían en antesala del capitalismo industrial (Schwartz, 1985). *Calunga* o *Kalunga* es un término Bantú con muchos significados posibles, como se lee en el apéndice del cómic. *Calunga* puede ser “o mar que não acaba”, como afirma el personaje principal de la historia. Pero también es “Dios, muerte o cementerio”; en este sentido, *calunga* supone una idea de “inmensidad.” Los dibujos trazados por la mano inestable de los niños también son conocidos como *calunga*. La pluralidad de significados del título ya señala el tono ambiguo que, como veremos, caracteriza al relato.

“Calunga” narra la historia de Valu, un esclavizado que se prepara para escapar de la plantación. En la primera viñeta, Valu y su amante, Nana, conversan debajo de las ramas de un frondoso árbol en cuyo tronco hay una marca, un símbolo que de acuerdo con el glosario es de ascendencia quioco y representa dos aves que vuelan hacia el mundo de afuera. Recostado en el regazo de Nana, Valu le cuenta del calunga, el mar que no acaba, a dónde pueden ir si toman el nsanga, una bebida que Tata, esclavo viejo y sabio, ha ofrecido a Valu. La plácida conversación de la pareja contrasta con la violencia de las viñetas siguientes, en las que hombres negros, semi-desnudos, y con cicatrices brutales en el cuerpo y el rostro, trabajan en el campo de caña o en el ingenio. Es en medio del cañaveral donde un capataz le informa a Valu que será vendido a otra plantación. Pero Valu ya tomó la decisión de escapar esa misma noche. Mientras hace el amor con Nana a la sombra del mismo árbol de la primera viñeta, intenta convencerla una vez más de que escape con él: “Nana, si enfrentamos el Calunga, podemos estar juntos allá, en la otra tierra”.⁶ Nana, quien trabaja en la casa grande y está recelosa de la vida en el monte lejos de la hacienda, replica que ella ha sido bien cuidada por los amos (como indica su cuerpo sin cicatrices) y, sujetando un crucifijo, se niega a escapar. En una suerte de rapto lunático, Valu la mata, le arranca el crucifijo y vuelve a la plantación, donde toma el nsanga que le ofrece Tata antes de huir. Un hombre con un perro rabioso lo persigue entre la floresta, pero Valu, empoderado por el

⁶ Esta y las demás citas de *Cumbe* provienen de la edición en portugués (2014). Las traducciones son mías.

nsanga, consigue escapar, los pierde de vista y se sumerge en un lago, donde una imagen de Nana viene a su encuentro y lo besa.

Haré una breve digresión antes de empezar con el análisis visual de Calunga para precisar lo que entiendo por “ambigüedad” en un nivel teórico, es decir, a la luz de las narrativas sobre la plantación de azúcar en el Caribe. En una de sus últimas conferencias, titulada “Creolization and the Americas” (2008), Édouard Glissant define el Caribe como la región del sistema de plantación. Como lo había apuntado antes en *Sweetness and Power* (1985) Sidney Mintz, el Caribe incluiría no sólo las Antillas mayores y menores, sino también la costa norte de Venezuela y Colombia, las Guyanas, el Nordeste de Brasil (en donde ocurren las historias de *Cumbe*), el Sur de Estados Unidos y la costa de Centro América. Fue la presencia de la plantación de azúcar, alimentada por el tráfico de esclavos, la que trajo a la región “the determining factor of the African population” (Glissant, 2008: 13). De acuerdo con Glissant, el universo creado por la plantación es un espacio de profunda división entre subjetividades, de separación entre negros y blancos: “Certainly, absolute separation was the rule in the plantation, not only an absolute social separation but also an irremediable break between forms of sensibility, despite there being change by each other” (2008, 15). La plantación es un entorno hostil y para sobrevivir en sus condiciones adversas, los esclavizados desarrollan formas “ambiguas” de expresión en las que priman, por ejemplo, la discontinuidad: “In the silent universe of the plantation, all expression, the only one possible for slaves, is organized in a manner that is not continuous” (17; las cursivas son mías). Esta discontinuidad caracteriza los textos (proverbios, canciones) producidos por los esclavizados en el universo de la plantación; caracteriza al creole, lenguaje nacido en la plantación.

It is as though this text [the text produced in the universe of the plantation] worked hard for a disguise behind the symbol to tell without telling. This is what I have called elsewhere the practice of *détour*, and this is where discontinuity is struggling, the same discontinuity that will be put into action by that other *détour* that we know as marronage. (Glissant, 2008: 17)

El *marronaje* (o cimarronaje), la huida del esclavizado de la plantación, es una expresión no continua, un movimiento discontinuo, un *détour*, de acuerdo con Glissant; los esclavizados dibujan un camino de sinuosidades en su viaje hacia la libertad. Para huir, el esclavizado crea su propio camino; y para evitar que lo encuentren, es preciso que borre las huellas que señalan el camino. Así, el *détour*, el camino de la huida, “dice sin decir”, se expresa y se borra a sí mismo para permanecer oculto, es ambiguo. De este modo, y para enfrentar el poder de la casa-grande, el esclavizado se vuelve opaco, ambiguo. Estas ideas se mueven en el mismo horizonte de significados que las ideas sobre la opacidad que el mismo Glissant desarrolla en otro de sus ensayos, “For Opacity” (1997), donde plantea que el pensamiento occidental se erige sobre un requerimiento

de transparencia: “In order to understand and thus accept you, I have to measure your solidity with the ideal scale providing me with grounds to make comparisons and, perhaps, judgments. I have to reduce” (190). Es Occidente, en su violencia epistémica, quien le exige al “otro” que sea transparente, que sea claro para los parámetros occidentales. Oponiéndose a este principio de occidentalidad, el martiniqueño aspira a “lo opaco”, a aquello que no puede ser reducido a través de la transparencia, y que, al no ser reducido, no puede ser fácilmente objetificado. Glissant demanda “the right of opacity to everyone” (1997: 194). A partir de los elementos estilísticos que comentaré a continuación, el cómic de D’Salete invoca este derecho a la opacidad, el derecho a contar historias de la experiencia negra en la plantación a través de un lenguaje y una estética no transparentes, a través de la ambigüedad. *Cumbe* se pregunta ¿cómo nombrar aquello tan terrible que no puede ser recordado ni nombrado? Y parece responder: con opacidad, con ambigüedad, con una mancha negra.

En términos del relato, “Calunga” es la historia de una huida de la plantación, un cimarronaje. Para huir de la plantación, Valu borra sus huellas. Mientras el lector piensa que el objetivo de Valu es escapar a un quilombo —el destino “lógico” debido a su condición de esclavizado—, el final de la historia muestra algo completamente diferente. Así, Valu dibuja un camino sinuoso, un *détour*, frente a los ojos del lector que no puede indicar sin titubeos y desde el principio qué es lo que es el calunga: ¿hacia dónde huye Valu? Empoderado por el Nsanga, las huellas que Valu va dejando en medio del mato no son claras y confunden no sólo al lector, sino también a su perseguidor, quien no lo atrapa y cree que Valu ha desaparecido.

Algunas de las viñetas de “Calunga” evocan la dicotomía transparencia-opacidad que Glissant intuye para la plantación. Las primeras dos viñetas de la historia muestran un enorme árbol en cuyo tronco está el símbolo ya mencionado de las aves (fig. 1).⁷ El enorme árbol, los arbustos, las hojas que caen y la luminosidad de la escena dibujan un *locus amoenus*⁸ en el que Valu y Nana conversan con tranquilidad. En contraste con este espacio idealizado, en las siguientes viñetas observamos la dureza del trabajo en los cañaverales y en el ingenio. La imagen a página completa del molino de caña es perturbadora (fig. 2); cada rodillo, cada mecanismo, fue dibujado con absoluta precisión. En este caso, D’Salete recupera la imagen de un molino de cañas del siglo XVII del pintor y viajero holandés Frans Post (fig. 3).⁹ En lugar del paisaje idealizado de Post, en el que se observa un ingenio rodeado de palmeras y a un grupo de esclavizados trabajando organizadamente, D’Salete vuelve a este archivo pictórico para enfatizar el carácter violento del molino, que abarca una página

⁷ Esta y las demás imágenes de *Cumbe* fueron gentilmente cedidas por su autor.

⁸ En la literatura medieval, el *locus amoenus* es un lugar ideal para el encuentro de los amantes, del caballero y su dama.

⁹ Véase Crownley (2016), para un estudio pormenorizado sobre las representaciones de la máquina de la plantación durante los siglos XVII y XVIII, y las relaciones entre la representación de la máquina y el anhelo de modernidad.

completa con la misma inflexibilidad con la que gobernaba la existencia de los esclavizados que sometidos a su ritmo lo alimentaban ininterrumpidamente con caña y en no pocas ocasiones con sus propios cuerpos.¹⁰ La dureza de la línea recta —severa— con la que ha sido dibujado el molino, la máquina, se repite en el dibujo de los atados de caña que cargan Valu y sus compañeros (fig. 4), dando una sensación de opresión al paisaje.

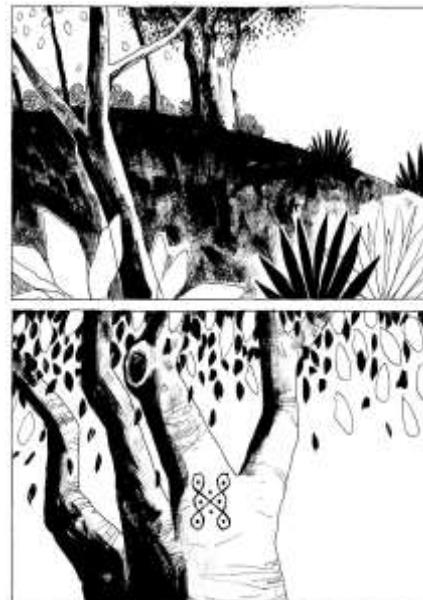


Figura 1. Marcelo D'Salete, *Cumbe*

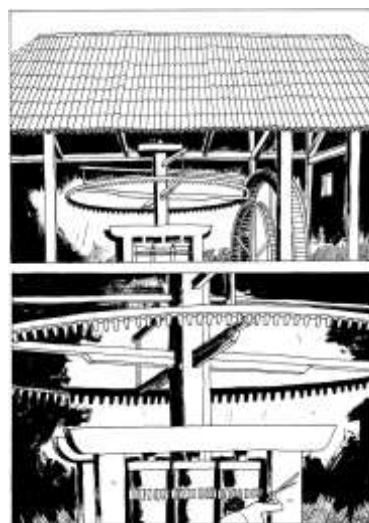


Figura 2. Marcelo D'Salete, *Cumbe*

¹⁰ Al ver esta viñeta es imposible no recordar las historias narradas por el viajero británico Henry Koster en *Travels in Brasil* (1816). Koster recorrió durante varios años el Nordeste de Brasil e incluso fue capataz de un ingenio. En uno de los capítulos de su libro, relata cómo vio a varios esclavizados siendo literalmente triturados por los molinos de azúcar.

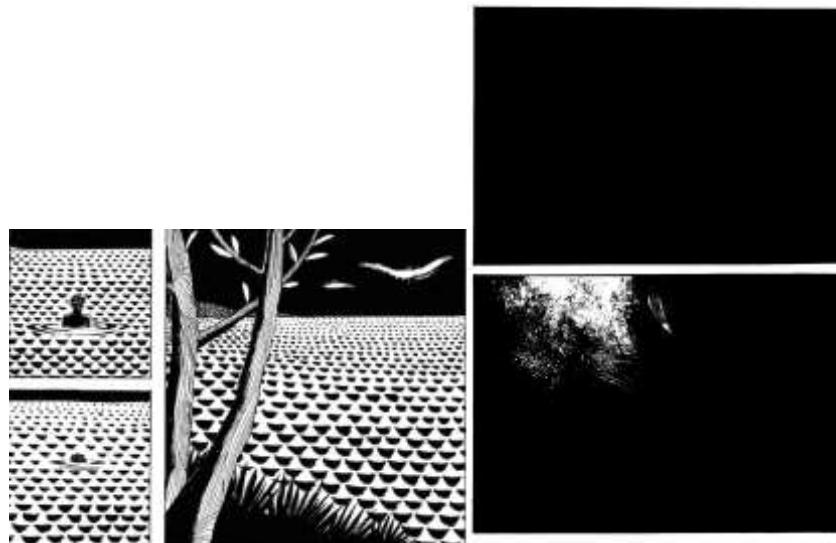


Figura 3 Frans Post. Pressoir à sucre au Brésil



Figura 4. Marcelo D'Salete, *Cumbe*

Este paisaje racionalizado y brutal, transparente, de las viñetas del molino y el cañaveral, contrasta con el paisaje casi onírico, ambiguo, de las viñetas del final, cuando Valu, escapando del hombre y el perro que lo persiguen, se sumerge en un lago, ¿el deseado calunga? (figuras 5 y 6). La homogeneidad de las pequeñas manchas con las que se dibujan las olas del lago es tranquilizadora. Una tranquilidad acentuada por la oscuridad del cielo sin estrellas y por las viñetas siguientes, en las que primero aparece una mancha negra, absoluta, que después es habitada por los cuerpos de Valu y Nana. El perseguidor, claramente dibujado al pie del lago, representa una de las espacialidades de la historia: la de la plantación y las atrocidades que Valu padece en ella, el molino, el capataz, el corte de caña; en suma, la esclavitud. Del otro lado, sumergida, está la espacialidad deseada por Valu (figura 7), esa profunda mancha oscura, de la libertad, lo infinito, el calunga, donde él y el recuerdo de Nana se encuentran y desaparecen.



Figuras 5 y 6. Marcelo D'Salete, *Cumbe*



Figura 7. Marcelo D'Salete, *Cumbe*

La relación entre la naturaleza y los personajes funciona como otra capa de ambigüedad en “Calunga”. En la última conversación entre los dos amantes (figura 8), las fases de la luna dan cuenta del final de la vida de Nana y agregan dramatismo a la narración. Al principio de la conversación, la luna está en cuarto creciente, pero en el momento del asesinato de Nana ha sido completamente eclipsada, dejando un cuadro negro en su lugar. Antes de ser asesinada, Nana aparece de espaldas a Valu, solitaria y silenciosa, mirando el suelo, su torso está desnudo, pero sus pechos no se pueden ver porque están cubiertos por una sombra (figura 8), una suerte de mancha negra que también cubre su rostro. Los árboles, las ramas, y un espacio totalmente oscuro rodean a Nana. El turbante y la espalda son blancos. Las líneas del cabello replican las líneas de los arbustos. De allí que uno tenga la impresión de que el cuerpo de Nana, rodeado de sombras, emerge de la oscuridad o es lanzado en ella. El

paisaje y Nana, aunados, señalan un sentido duplo: el carácter secreto y prohibido del encuentro de los amantes; y la posibilidad del esclavizado de desaparecer en la naturaleza para hacerse cimarrón. Nana desaparece en el paisaje como después desaparecerán ella y Valu en el lago, el calunga. Glissant, pensando en la huida del cimarrón y en cómo se pierde en la naturaleza, escribe: “the forest of the maroon was the first obstacle the slave opposed to the transparency of the planter. There is no clear path, no way forward in this density” (1989: 83).



Figura 8. Marcelo D’Salete, *Cumbe*

Para D’Salete, la representación de cada cuerpo aspira a individualizar a los personajes (entrevista con el autor, 6 junio de 2017), un gesto estético que se convierte en posición política cuando se hace en el marco de una obra que lida con la esclavitud en la plantación, un sistema que convirtió en objeto a hombres y mujeres negros. En “Calunga”, la confusión entre el cuerpo de Nana y el paisaje no es un detalle menor: contraría las representaciones del cuerpo de la mujer negra, hipersexualizado en el cómic, y la cultura visual brasileña (me referiré a esto más adelante). El cuerpo de Nana, al desdibujarse, no se puede asir ni consumir, no es un cuerpo para ser mirado. En “Calunga” también está el cuerpo marcado de Valu, un cuerpo cicatrizado. El cuerpo de Valu y de los otros trabajadores del cañaveral está traspasado de cicatrices. En contraste, el cuerpo cristianizado de Nana y “acomodado” en la casa grande, es un cuerpo sin marca. El cuerpo de Valu no tiene crucifijo, el de Nana sí, porque ha sido sometido religiosamente. Las cicatrices, como el símbolo en el árbol, son una marca, una huella con la que se construye la memoria, sea la del pasado africano o la de la vida como esclavizado. La cicatriz individualiza y D’Salete ha sido minucioso al momento de marcar cada cuerpo. En “Calunga”, la cicatriz es ambigua por las capas de significado que devela. Las cicatrices recuerdan las escarificaciones tradicionales entre muchos grupos de los africanos traídos al Brasil —como los Yoruba—, usadas para dar cuenta del estatus social o pertenencia regional (Torres de Souza y Agostini, 2012). Las cicatrices son marcas de la cosificación del cuerpo dentro de un sistema en el que ha sido esclavizado, y simultáneamente cuentan la resistencia de ese cuerpo al sistema: Valu tiene muchas cicatrices porque hacen falta muchos azotes para doblegar su

deseo de libertad. Las cicatrices, además, oscurecen el cuerpo (fig. 2 y 9). A diferencia de lo que sucede en cómics a color donde el cuerpo negro es un cuerpo retocado con tonos marrones y negros, en *Cumbe* el cuerpo negro puede ser un cuerpo en blanco. Es a través de manchas negras —lo que Yurka llama el “trazo sucio de D’Salete”—, de las cicatrices, y de los rasgos del rostro y las acciones, que se define la negritud (figura 9).



Figura 9. Marcelo D’Salete, *Cumbe*

De acuerdo con Hillary Chute (2011), la gramática del cómic, en cuanto género, está definida por una *no-transparencia*: “The form is built on the ongoing counterpoint of presence —in frames or panels— and absence, the white space between frames where a reader projects causality and that is called the gutter” (108). Esta gramática fragmentada del cómic se acentúa en “Calunga” por el uso repetido, casi obsesivo, del primer plano. Por un lado, el primer plano agrega dramatismo a la representación de las emociones: el rostro lunático con el que Valu le pide a Nana que lo acompañe en su huida (figura 6), la mirada inexpresiva de Nana, que se niega. Por el otro, fragmenta la narración al punto de oscurecerla, es decir, el lector necesita de un esfuerzo aún mayor para proyectar significado. En el conjunto de viñetas de la conversación final entre los dos amantes (figura 10), estamos tan cerca de ellos, que es difícil identificarlos; hay que esforzarse para saber quién habla y el lugar en el que están: ¿a quién pertenece el ángulo de la mano con la rodilla? En la descripción del coito de Nana y Valu tampoco vemos cuerpos completos desplegados (figura 11). Las viñetas se siguen en una distribución de miembros sueltos: una mano empuñando la hierba, una pierna, cuatro dedos sobre un hombro. El primer plano, en lugar de clarificar, alude, y es el lector quien da coherencia a las muchas alusiones, quien arma el rompecabezas.¹¹ Esta gramática de rompecabezas, fragmentada, parece describir visualmente el pensamiento de Glissant, para quien la huida de la plantación sólo es posible mediante el camino sinuoso del *détour*, un camino hecho de fragmentos.

¹¹ Este rompecabezas también se contrapone a la representación de un cuerpo transparente que puede ser consumido.

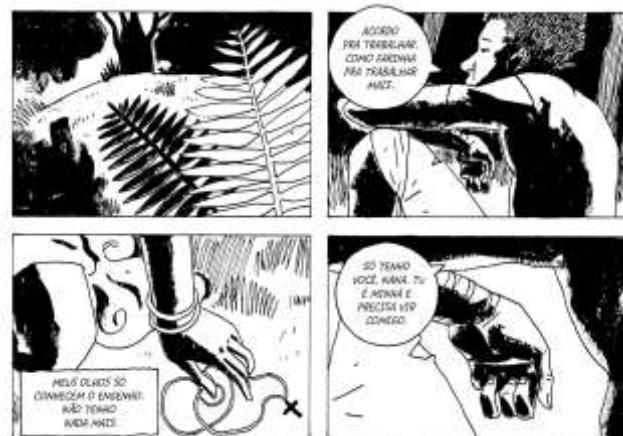


Figura 10. Marcelo D'Salete, *Cumbe*



Figura 11. Marcelo D'Salete, *Cumbe*

Con la misma insistencia con la que utiliza primeros planos, D'Salete quiebra el uso “natural” de la perspectiva, en un gesto casi cinematográfico (Navarrete, 2015) que “caotiza” el relato. En *La isla que se repite* (1992), el pensador cubano Antonio Benítez Rojo se refiere al Caribe como un “arremolinado black hole de violencia social producido por la encomienda, la plantación, la servidumbre” (43). Esta imagen del *black hole* podría tomarse prestada para pensar en la plantación como un agujero negro de violencias y de opresión, que

en “Calunga” es evocado a través de la superposición de múltiples perspectivas que cambian rápida y bruscamente, como si se tratara de encuadres cinematográficos. Cuando Valu abandona el cuerpo de Nana y corre a la barraca de Tata para beber el nsanga, vemos su espalda, y la perspectiva está al revés (figura 12), lo que da una impresión de confusión y desorden, del personaje cayendo en un *black hole*. La opresión que sufre Valu en el agujero negro de la plantación es lo que lo alienta a buscar el calunga, incluso cuando ese calunga pueda significar la muerte. La promesa de una “inmensidad sin fin, del mar que no acaba” es en cualquier caso más tranquilizadora que el infierno caótico de la plantación. De allí que no le quede al personaje otra opción que sumergirse en la mancha negra del lago al final de la historia.

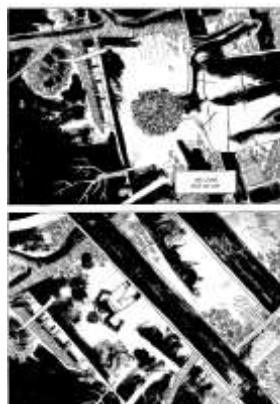


Figura 12. Marcelo D’Salete, *Cumbe*

La segunda historia de *Cumbe* lleva por título “*Sumidouro*”, término con el que se conocía a los pozos gigantescos en los que se lanzaba a los esclavizados rebeldes. La muerte del insumiso era el castigo ejemplarizante de los sobrevivientes. En la primera viñeta de “*Sumidouro*”, un hombre abandona el salón de un bar con un látigo en la mano, murmurando: “Calu no podía hacer eso”. En la viñeta siguiente (fig. 13), una esclava, asomada a la cavidad oscura de un pozo, murmura: “Tú tienes que ver al señor Tomé. Él va a venir aquí. Pero antes te cuento lo que pasó allá”. La esclava es Calu y el señor Tomé el hombre que abandona el bar. Lo que cuenta Calu al pozo es que ella, como muchas esclavizadas, fue violada regularmente por su amo Tomé y un día quedó encinta. Una mañana en la que Calu preparaba las viandas en la cocina de la casa grande, la mujer de Tomé, celosa, hurtó al hijo recién nacido y lo lanzó en el pozo. Calu lo busca desesperada por todas partes y cuando descubre que la mujer lo ha lanzado al pozo, corre a la parroquia a contarle al cura lo acontecido. Es esto, confesarle al cura que su hijo, producto de las violaciones del amo, había sido asesinado por la mujer de este, lo que no debía haber hecho en opinión de Tomé. El látigo que él se ajusta en la muñeca al salir del bar es para castigar a Calu, a la que encuentra junto al pozo de la primera viñeta, llorando al hijo muerto. Antes de que Tomé la castigue, Calu se acerca para besarlo, y él, confundido por el gesto, la toma del cuello y la asfixia hasta

dejarla inconsciente en el suelo. Tomé se da vuelta y abandona el cuerpo de Calu, cuando ella, aprovechando que él está de espaldas, se recobra, descubre el cuchillo que traía escondido en el vestido y le corta la garganta (figura 14). En las viñetas finales Calu llora mientras canta una canción de cuna, sus lágrimas se convierten en el hijo muerto que se eleva convirtiéndose en estrella ante los ojos de la madre.

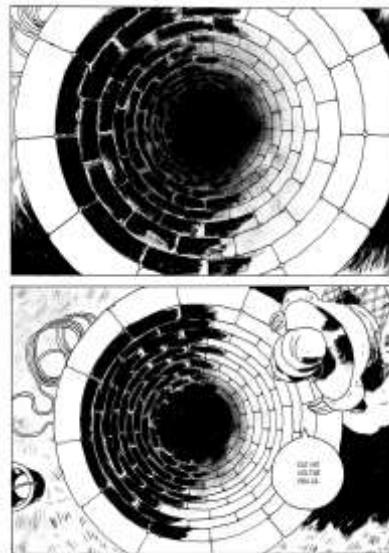


Figura 13. Marcelo D'Salete, *Cumbe*

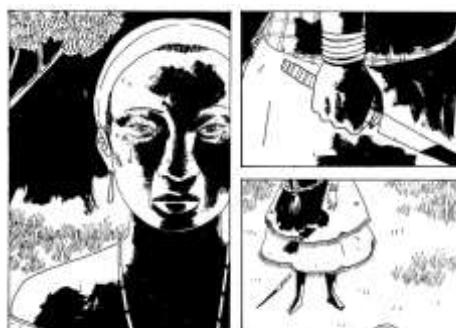


Figura 14. Marcelo D'Salete, *Cumbe*

“Sumidouro” es una historia oscura. Los diálogos son aún más mínimos que en “Calunga” y la comprensión de la acción descansa casi completamente en la lectura de las imágenes. Como en “Calunga”, la mancha negra predomina en todo el relato, los planos cortos, los cambios drásticos de perspectiva y la relación entre la oscuridad del paisaje y el estado emocional de los personajes. El orden de las acciones adquiere un papel que no tenía en “Calunga”, pues hay más uso del feedback y por ello más trabajo del lector al momento del análisis. Sin embargo, uno podría decir que en este caso la ambigüedad se construye más que en la visualidad y las herramientas del relato, en el tipo de historia y las características de esta historia: la relación amo-esclavizada en la que Calu es una

prenda de la hacienda de la que se dispone sexualmente, sin autonomía sobre el propio cuerpo ni sobre el cuerpo de su hijo; el asesinato de Tomé por Calu, que parece acongojada pero decidida a vengar la muerte del hijo; la presencia perturbadora del ama que se mece en una silla en la terraza de la casa grande, sin dejar de murmurar y sonreír: “el pozo es hondo, bien hondo”; la boca oscura del pozo donde desaparece el cuerpo del niño recién nacido y con el que Calu conversa; el estado de ensoñación final de Calu, que ve al hijo desaparecer en el cielo convertido en estrella. El pozo, que aparece cada tanto en el relato, repitiéndose como un mantra, funciona como símbolo de la plantación: es el agujero oscuro en el que desaparecen los esclavizados, el *black hole* de Benítez Rojo, una mancha negra. Sin embargo, de la misma forma que en “Calunga”, en “Sumidouro” se alcanza una suerte de redención final, aunque sea en términos oníricos, o a través de la muerte: matando al amo, Calu, que nunca tuvo agencia sobre su cuerpo, consigue que su hijo muerto se convierta en estrella.

La crítica no tardó en resaltar esta agencia de los esclavizados en las historias de *Cumbe* (Mallonee, 2015; Wrobel, 2017). Sin embargo, creo que aún no se ha reparado en que dicha agencia pasa por algo más sutil que la agencia sola del personaje o el tipo de historia que se cuenta, que, como hemos visto, no es ni gloriosa ni transparente. La agencia en *Cumbe* pasa por la presencia de la mancha negra, de “el fondo informe de negro vivo que, por manipulación del autor, se amolda a las formas que construyen las historias” (Moura, 2011: s/p). La agencia pasa por la cualidad que adquiere la ambigüedad y la oscuridad en estas historias. La agencia es una estética, una forma de contar. Pedro Moura (2011) ha sido de los pocos en señalar en este sentido:

Es como si Marcelo D’Salete, más que emplear su trazo en la mera representación de los personajes y eventos, estuviese preocupado en dar un protagonismo, una organicidad activa a un concepto abstracto, vago, que une a estas historias y gana presencia plástica en el universo del papel a través del uso de los negros y las densas sombras que crean. (Moura, 2011: s/p; la traducción es mía)

El “concepto abstracto, vago” del que habla Moura, y que intuyo cercano a mi idea de ambigüedad, se hace presente tanto en el uso de la mancha negra, tan evidente en “Calunga”, y en los otros elementos con los que se construye la historia: los planos, las perspectivas, el dibujo de los cuerpos. Todos, en conjunto, contribuyen a la ambigüedad necesaria para contar el *detour* que es *Cumbe*, para contar historias de cimarronaje, de huida de la plantación. La estética de D’Salete parece vaga e inasible por la oscuridad que nombra y por la oscuridad con la que nombra, por la persistencia de la “evocación de algo”, de la alusión, más que de la afirmación, con la que Glissant define el texto de la plantación:

The appearance of texts, proverbs, sayings, songs, in the creolophone world¹² as much as in any other, bears the marks of this discontinuity. The text here seems to neglect what western realism was able to cover so well: landscapes as decor, scenery, customs, well motivated descriptions of characters. One hardly ever finds events and daily gestures related concretely . . . in the creole tales, but on the other hand one discovers a symbolic *evocation of situation*. (2008: 14; las cursivas son mías)

La estética de la ambigüedad es una estética de la evocación, que alude, pero no nombra. Como ya mencioné antes, para Glissant las estéticas que surgen de la plantación pretenden oscurecer el relato de la huida, como ambigua es la huida misma. En el caso de *Cumbe*, la huida de Valu y la resistencia de Calu son contadas y oscurecidas en el relato, mantienen las sinuosidades, silencios, discontinuidades, fragmentación, que distinguen las respuestas del esclavizado al universo de la plantación. En este sentido, *Cumbe* es ambiguo porque es un texto cimarrón, un texto de la huida, de la resistencia.

Cumbe ante la persistencia del mito de la democracia racial

En esta última parte, querría situar la propuesta estética de *Cumbe* en el espectro más amplio de los discursos sobre la plantación de azúcar en Brasil. Los cómics estudiados por David Foster y mencionados al principio de este ensayo ocurren en Copacabana y lugares semejantes que han contribuido al imaginario de Brasil como un "país tropical". En *Eye to the Tropics* (2006), Krista Thompson, analizando los cimientos sobre los que se construyó la imaginación colonial del Caribe, afirma:

In sum, while tourism-oriented representations of the Bahamas and Jamaica, whether of land, sea, or human-scapes, often heightened the tropicality of the islands, they also conveyed a domesticated version of the tropical environment and society. Such photographs of tamed nature and disciplined 'natives' ensured potential travelers of their safety in a tropical environment. More generally, these images served as visual testaments of the effectiveness of colonial rule and naturalized colonial and imperial transformations of social and physical landscape. (2006: 7)

La imagen de los trópicos fue construida desde la metrópolis para disciplinar el espacio colonial. Pero no sólo la metrópolis imaginó, representó y difundió dichas imágenes. Las élites de la nación colonizada hicieron lo propio para representar el espacio colonizado como un espacio tropical, es decir, civilizado. En el Caribe, la economía de plantación aportó en la domesticación del espacio tropical (Thompson, 2006), que con el tiempo llegó a ser sinónimo de pintoresco: la plantación, los esclavos, el mar; un oasis para el descanso de los metropolitanos. Después de la caída de los precios del azúcar a principios del

¹² El mundo del creole es el universo de la plantación.

siglo XX, cuando ésta cedió su lugar de primer producto de intercambio al café, el algodón y otras *commodities*, la élite plantadora y la burguesía convirtieron la plantación y a los trabajadores en componentes de un paisaje disciplinado que empezó a generar ganancias en cuanto promesa de solaz y confort: ¡Bienvenidos al Caribe!

En Brasil, *Casa grande e senzala* (1933) del sociólogo pernambucano Gilberto Freyre sentó las bases para un discurso de romantización de la plantación muy semejante a la tropicalización que describe Thompson para el Caribe. En *Casa grande...*, considerado uno de los textos fundadores de la sociología brasileña, Freyre erige el sistema patriarcal de la plantación como el corazón de la identidad brasileña.¹³ En su opinión, fue en la plantación de azúcar donde se forjó la cultura multicultural y mestiza de Brasil. Hay dos aspectos de la narrativa freyreana en *Casa grande...* que son de interés para el caso. Por un lado, su enfoque en la esclavitud dentro de la casa grande y el entorno familiar de los amos blancos, que le permite construir una imagen “suavizada” del sistema esclavista en Brasil, obviar el trabajo en los cañaverales y, aún más, la existencia de quilombos o lugares de resistencia a la plantación. Por otro, su insistencia en la hipersexualización de los y las esclavizadas. En el capítulo sexto, titulado “El esclavo negro en la vida sexual y familiar del brasileño”, la mujer africana es retratada como amante del señor y no como víctima habitual de estupro. De este modo, Freyre crea una imagen armónica de la plantación de azúcar y la casa grande que contribuye a consolidar un “mito de democracia racial”, que retrata a Brasil como espacio de una esclavitud “suavizada”, y en el que la política del mestizaje permitió la convivencia pacífica de colonizadores portugueses, africanos esclavizados e indígenas. Dicho mito fue celebrado hasta que sociólogos negros como Clóvis Moura y los científicos sociales de la escuela de São Paulo liderados por Florestan Fernandes contradijeran, con datos extraídos de investigaciones en otras regiones del Brasil, y con una visión crítica de la sociedad brasileña, las conclusiones freyreanas (Cleveland, 2013: 24; Fernandes, 1965; Moura, 1959, 1988).

Con todo, *Casa grande e senzala* no es un texto solitario, sino que se cuenta entre un vasto grupo de obras publicadas en las primeras décadas del siglo XX que retratan la plantación de azúcar con un tono nostálgico de arcadia perdida. Así, en las novelas del “ciclo del ingenio”: *Menino de engenho* (1932), *Bangué* (1934) del también pernambucano José Lins do Rêgo o en las acuarelas de Cícero Dias. Thomas D. Rogers en *The Deepest Wounds* (2010) califica esta nostalgia como la nostalgia del niño de ingenio. Con la caída en desgracia de los ingenios del nordeste debido a la competencia impuesta por los ingenios modernizados del sur (Río y São Paulo), a los hijos y nietos de antiguos señores de plantación como Rêgo y Freyre —herederos de la élite pernambucana, principal productor de azúcar en los siglos XVII y XVIII— sólo les quedó la nostalgia de la infancia en los cañaverales. Esta nostalgia rezuma de sus tratados, novelas, poemas y pinturas sobre la plantación de azúcar y, junto

¹³ Véanse Schwartz (1985) y Rogers (2010).

al mito de la democracia racial y pese a las críticas, continúa reproduciéndose en Brasil hoy.

En junio de 2017, el Centro Cultural Banco do Brasil hospedó en São Paulo una retrospectiva de Cícero Dias, amigo de Freyre e ilustrador de la primera edición de *Casa grande e senzala* (fig. 15). Dias nació en el Ingenio Jundía, de Pernambuco, regentado por una de las familias más poderosas de la región. Una buena parte de las obras expuestas eran acuarelas de Recife y de la vida en el ingenio: "Encuentro en el cañaveral" (entre una mulata y un joven blanco); "Cañaveral", "Condenación de los usineros". Los paratextos que acompañaban la exposición, como las citas del poeta pernambucano Manuel Bandeira ("Cícero hizo pintando lo mismo que hizo José Lins escribiendo: desentrañó la poesía maravillosa del ingenio") o las afirmaciones públicas de la curadora Denise Mattar reforzaban el tono nostálgico de las acuarelas. Para Mattar, el ingenio de Dias es un lugar "enteramente mágico", retratado "con poesía", pues era el espacio luminoso de la infancia que compartió con los esclavos, cuyas historias permearon su obra.¹⁴ Sin que las afirmaciones de Mattar dejen de tener un grado de verdad respecto a la obra de Dias, sorprende que la curadora no señale ninguno de los aspectos negativos o conflictivos de esa memoria del ingenio, y que no los incluya en el guión curatorial.



Figura15. Cicero Dias (1933) Casa grande del Ingenio Noruega.

¹⁴ Las citas de Mattar, como las de Bandeira, acompañaban la exposición *Cicero Dias: un percurso poético*, exhibida en el Centro Cultural Banco de Brasil de São Paulo, entre el 21 de abril y el 3 de julio de 2017.



Figura 16 (Adaptación de una viñeta del cómic de Gilberto Freyre.
Observatorio Negro de Recife)

Tal como argumenta Martins en “O negro em quadrinhos: a forma e o espaço da tinta escura nas HQs brasileiras” (2017), los cómics brasileros no se han salvado de replicar discursos de nostalgia de la plantación o imágenes racistas del cuerpo negro, casi siempre representado como criado de un héroe blanco o con características corporales que lo animalizan (ojos grandes, boca ancha, orejas exageradas). En 2017, el artista brasílero André Toral publicó el cómic *Holandeses*, que recrea la colonización holandesa en Pernambuco (1630-1654), determinante para la economía azucarera de la región. Toral representa las relaciones entre negros y blancos (un pintor blanco se enamora de su esclava negra) con un tono romántico que oculta la violencia de este tipo de relaciones dentro de un sistema esclavista. En el cómic *Algumas Asombrações do Recife Velho* (2016), basado en el libro homónimo de Freyre sobre espantos en Recife, los negros no han escapado al lugar de otro del hombre blanco, y en las dos o tres historias en las que aparecen, lo hacen como esclavos sumisos o como monstruos. La reedición de *Casa Grande e senzala* en una edición en cómic (2005) que fue repartida en escuelas de Pernambuco indignó a grupos activistas que vieron en los dibujos una “reproducción” de la violencia de género y raza en las aulas (Observatorio Negro de Recife, 2007), principalmente por la representación hipersexualizada de mujeres negras e indias (figura 16) y la invisibilización de la participación política, intelectual y económica de indígenas y afros en la conformación de Brasil (2007), pues reproducían versiones de la historia brasílera contadas desde la casa grande.

Tanto la exposición de Dias como estas publicaciones recientes evidencian que en Brasil aún resuena el título del capítulo sobre los negros en *Casa grande e senzala*: “El esclavo negro en la vida sexual y familiar del brasílénio”. En este contexto de infantilización del personaje negro en los cómics, y de reproducción de los mitos de la plantación, la apuesta de D’Salete se contrapone radicalmente a la narrada por Freyre y sus epígonos. No hay nostalgia alguna de la plantación en *Cumbe*, y como argumenté en la primera parte de este ensayo, el cómic se caracteriza por retratar la plantación como un lugar de opresión del que los esclavizados huyen y al que resisten a través de una estética y una narrativa ambiguas, oscuras, como oscura es la piel de Valu,

Nana y Calu. En *Cumbe*, los esclavizados silenciados en las obras de Freyre o en las acuarelas de Cícero Dias tienen una voz y una historia que son narradas recurriendo a un paradigma alternativo. En lugar de optar por el orden, la nostalgia, el romanticismo o la transparencia de la imagen de Post, o de los recuerdos de Freyre y Bandeira de los ingenios de sus abuelos, los personajes de D'Salete responden con oscuridad, con silencio, con la ambigüedad y la huida. ¿De qué forma se podría nombrar el trauma de la plantación?, ¿cómo hablar de infanticidios, violaciones, asesinatos, castigos que están más allá de la imaginación sin reproducir la violencia, sin objetualizar a las víctimas? El cómic de D'Salete responde a estas preguntas con una mancha negra. En lugar del cuerpo explícito de la mulata, el cuerpo oscurecido, en sombras, de Nana.

Como anoté antes, la narrativa freyreana se caracteriza por el silenciamiento de las resistencias negras en las plantaciones azucareras del noreste, borrando la existencia temprana de quilombos como el de Palmares. En *Silencing the Past* (1997), Michel Ralph Trouillot denuncia el silenciamiento de la revolución haitiana en las grandes narrativas históricas de Occidente, una revolución nacida en la plantación de azúcar. Del mismo modo, en Freyre, la resistencia esclavizada es impensable. El esclavo negro existe en tanto volcado hacia un amo blanco, al que sirve como objeto sexual y de trabajo. Las historias de *Cumbe*, en contraste, relatan la rebeldía en la plantación: Valu busca el calunga y se suicida, Calu mata a su amo. *Cumbe* intenta sacar a relucir uno de los silenciamientos sistemáticos de la historia de la plantación de azúcar en Brasil, el de la resistencia de los esclavizados. Para construir sus historias, D'Salete realiza un trabajo de investigación minucioso y recurre a fuentes historiográficas alternativas —también silenciadas por la historiografía oficial brasileña—, como evidencia el apéndice del cómic: revisión de diccionarios del Bantú,¹⁵ obras de antropólogos africanos y afro-brasileros (José Redinha, Clovis Moura), investigaciones sobre la presencia Bantú en Brasil, sobre las prácticas de estos grupos, las lenguas y la religiosidad. De esta manera, *Cumbe* se convierte en un contradiscurso, un archivo visual de la experiencia de la esclavitud desde la perspectiva de los esclavizados, de la que en América Latina tenemos pocos documentos pues de la plantación de azúcar siempre conocimos la versión del amo.

La apuesta de *Cumbe* es radical porque consigue construir un texto político sin ser panfletario. La oscuridad, las sombras en las que se sumergen y de las que emergen los personajes, son también una forma de la poesía, que alude, que omite. Quizá por eso, por optar por lo que he llamado una estética ambigua, *Cumbe* es tan efectivo en la reconstrucción de un archivo, una memoria, para los silenciados. Comentando una fotografía del afroamericano Roy DeCarava, el escritor nigeriano Teju Cole resalta las diversas tonalidades del gris y las sombras usadas con insistencia por DeCarava en sus fotografías de

¹⁵ Los elementos visuales tomados de la cultura Bantú, así como el diálogo de D'Salete con trabajos historiográficos críticos de la perspectiva tradicional, contribuyen a la construcción de la ambigüedad en el cómic; dos aspectos que sin duda darían para la escritura de otro ensayo.

personas negras. Cole afirma que esta insistencia en la sombra y la opacidad es una tradición en la fotografía afroamericana que se repite en artistas más contemporáneos como Carrie Mae Weems (*Kitchen Table Series*, 1990) y Eli Reed (“The Boys Choir of Tallahassee”, 2014). La estética ambigua y opaca de D’Salete se inscribiría en esta tradición afrodiáspórica que señala Cole, y que insiste en el derecho que reclamó Glissant, una tradición que ante la transparencia reductora de Occidente parece responder: “ustedes piensan que solo somos demasiado oscuros, pero no se imaginan cuán oscuros podemos ser, ni lo que contiene esa oscuridad” (Cole 151).

BIBLIOGRAFÍA

BARBOSA, Sirlene; PINHEIRO, João (2016), *Carolina*. São Paulo, Veneta.

BENÍTEZ ROJO, Antonio (1998), *La isla que se repite*. Barcelona, Editorial Casiópea.

CARRIÓN, Jorge (2017), “La edad de oro del cómic en español”, *The New York Times en español*. February 1. Consultado en <<https://www.nytimes.com/es/2017/02/01/la-edad-de-oro-del-comic-en-espanol/>> (20/08/2017)

CLEVELAND, Kimberly (2013), *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Gainesville, University Press of Florida.

CHUTE, Hillary (2011), “Comics Forms and Narrating Lives”, en *Profession*, vol. 11, pp. 107-117. DOI: <<https://doi.org/10.1632/prof.2011.2011.1.107>>.

COLE, Teju (2016), *Known and Strange Things*. New York, Random House.

COSSIO, Jesús; Luna Amencio, BELLY y Jason MARTÍNEZ (s/f), “La guerra por el agua”. Consultado en <<https://laguerraporelagua.ocio-publico.com/es/>> (20/08/2017).

CROWLEY, Jhon (2016), “Sugar Machines: Picturing Industrialized Slavery”, en *American Historical Review*, vol. 121, n.º 2, pp. 403-436. DOI: <<https://doi.org/10.1093/ahr/121.2.403>>.

DIAS, Cicero (1933), *Casa grande del Ingenio Noruega*. Acuarela. Consultado en <<https://homoluddens.wordpress.com/2009/09/22/casa-grande-senzala/>> (4/11/2019).

D’SALTE, Marcelo (2014), *Cumbe*. São Paulo, Veneta.

D’SALTE, Marcelo (2016), *Encruzilhada*. São Paulo, Veneta.

D’SALTE, Marcelo (2008), *Noite Luz*. São Paulo, Via Lettera.

ESCOBAR FUENTES, Susana (2015), “Periodismo en historieta en América Latina, propuestas para cambiar el mundo”, en *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*. Consultado en <http://www.pacarinadelsur.com/51-dossiers/dossier-15/1117-periodismo-en-historieta-en-latinoamerica-propuestas-para-cambiar-al-mundo> (02/08/2017).

FERNANDES FLORESTAN (1964), *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letra da Universidade de São Paulo.

FERRADURA BREDA, Omri (2015), "Ideologia racial brasileira: o racismo subjacente nas histórias em quadrinhos". Consultado en <<http://educacaopublica.cederj.edu.br/revista/artigos/ideologia-racial-brasileira-o-racismo-subjacente-nas-historias-em-quadrinhos>> (02/08/2017).

FOSTER, David (2016), *Eternauta, Daytripper, and beyond: graphic narrative in Argentina and Brazil*. Austin, University of Texas.

FREYRE, Gilberto (1977), *Casa grande e senzala*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

FREYRE, Gilberto (2017), *Algumas Assombrações do Recife Velho*. São Paulo, Edição, Global Editora.

GLISSANT, Edouard (1989), *Caribbean Discourse: Selected Discourse*. Michael Dash (trad.). Charlottesville, University Press of Virginia.

GLISSANT, Edouard (1997), *Poetics of Relation*. Wings, Betsy (trad.). Michigan, University of Michigan.

GLISSANT, Edouard (2008), "Creolization and the Americas". *Caribbean Quarterly*, vol. 54, n.º 1/2, pp. 81-89.

KOSTER, Henry (1816), *Travels in Brazil*. London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown. Consultado en <<https://hdl.handle.net/2027/nyp.33433081694972>> (06/11/2019).

MALLONEE, Laura (2015), "A Graphic Novel Portrait of Slavery in Brazil". *Hyperallergic*. Consultado en <<https://hyperallergic.com/178249/a-graphic-novel-portrait-of-slavery-in-brazil/>> (02/08/2017).

MARTINS, Vinicius (2017), "O negro em quadrinhos: a forma e o espaço da tinta escura nas HQs brasileiras", en *Alma preta*. Consultado en <<http://almapreta.com/editorias/realidade/o-negro-em-quadrinhos-a-forma-e-o-espaco-da-tinta-escura-nas-hqs-brasileiras>> (02/08/2017).

MOON, Fabio; BA, Gabriel (2011), *Daytripper*. New York, DC Comics.

MOURA, Clóvis (1959), *Rebeliões da Senzala*. Rio de Janeiro, Edições Zumbi.

MOURA, Clóvis (1988), *Sociología do negro brasileiro*. São Paulo, Atica.

MOURA, Pedro (2011), "Encruzilhada, Marcelo D'Salete (Barba Negra)". Consultado en <<http://lerbd.blogspot.com/2011/09/encruzilhada-marcelo-dsalete-barba.html>> (02/08/2017).

MOURA, Pedro (2014), "Cumbe, Marcelo D'Salete (Veneta)". Consultado en <<http://lerbd.blogspot.com/2014/12/cumbe-marcelo-dsalete-veneta.html?showComment=1424961788538#c5874882659906621025>> (20/07/2019).

NAVARRETE, Juan (2015), "La negritud en la historieta brasileña: un primer acercamiento a la novela gráfica CUMBE y la obra de Marcelo D'Salete", *Pacarina del Sur*, año 6, n.º 23, abril-junio. Consultado en <<http://www.pacarinadelsur.com/home/senas-y-resenas/1149-la-negritud-en-la-historieta-brasileña-un-primer-acercamiento-a-la-novela-gráfica-cumbe-y-la-obra-de-marcelo-d-salete>> (02/08/2017).

OBSERVATORIO NEGRO DE RECIFE (2009), “O racismo de Casa grande e senzala em quadrinhos”. Consultado en <<http://valeuzumbivaleu.blogspot.com/2009/03/o-racismo-de-casa-grande-e-senzala-em.html>> (15/08/2017).

POST, FRANS. Pressoir à sucre au Brésil. Consultado en <<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/frans-post-pressoir-a-sucre-au-bresil?artist=ecole-des-pays-bas-septentrionaux-63>> (04/11/2019).

ROGERS, Thomas (2009), “The Environmental, Racial, and Class Worldview of the Brazilian Northeast’s Sugar Elite, 1880s-1930s”, en *Luso-Brazilian Review*, vol. 46, n.º 2, pp. 22-53. DOI: <<https://doi.org/10.1353/lbr.0.0091>>.

ROGERS, Thomas (2010), *The Deepest Wounds*. North Carolina, University of North Carolina Press.

SCHWARTZ, Stuart B (1985), *Sugar Plantations in the Formation of Brazilian Society: Bahia, 1550-1835*. Cambridge, Cambridge University Press.

TORAL, André (2017), *Holandeses*. São Paulo, Veneta.

TORRES DE SOUZA, Marcos; AGOSTINI, Camilla (2012), “Body Marks, Pots, and Pipes: Some Correlations between African Scarifications and Pottery Decoration in Eighteenth- and Nineteenth-Century Brazil”. *Historical Archaeology*, vol. 46, n.º 3, pp. 102-123. DOI: <<https://doi.org/10.1007/BF03376873>>.

TROUILLOT, Michael Ralph (1997), *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston, Beacon Press.

THOMPSON, Krista (2006), *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*. Durham, Duke University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1215/9780822388562>>.

WROBEL, Jasmin (2017), “Narrating other Perspectives, Re-Drawing History, The Protagonization of Afro-Brazilians in the Work of Graphic Novelist Marcelo D’Salete”, en *Literature and Ethics in Contemporary Brazil*. New York, Routledge. DOI: <<https://doi.org/10.4324/9781315386386>>.