

Transformando el espacio y la esfera públicos

El garveyismo y la cultura de *performance* anticolonial y antirracista en el hemisferio americano

Wilfried Raussert

■ Doi: 10.54871/ca24af1f

Marcus Garvey rara vez se analiza desde la perspectiva de los estudios culturales. Mientras que los enfoques de la historia y la ciencia política han dominado el discurso académico sobre la política, las ideologías y las acciones de Garvey, las perspectivas de los estudios culturales están particularmente infrarrepresentadas, por no decir ausentes (cf. Clarke, 2011; Grant, 2010). La contribución que aquí se presenta pretende llenar parcialmente este vacío al analizar los *performances* garveyitas como forma de empoderamiento negro en el espacio público a través de una lente de estudio cultural dentro de los estudios hemisféricos americanos (Levander y Levine, 2008; Raussert, 2017; Saldívar, 2012). El campo se ubica dentro del campo más amplio de los estudios americanos transnacionales; como complemento y en diálogo con los estudios americanos transatlánticos y transpacíficos, el enfoque hemisférico se caracteriza por su enfoque en las relaciones, procesos, flujos y tensiones dentro de las Américas. Dado que la presencia de Garvey en todo el continente

americano contribuyó a crear un sentimiento de conexión hemisférica entre los pueblos y culturas afrodescendientes en el periodo comprendido entre 1920 y 1940, la perspectiva crítica de los estudios hemisféricos americanos parece adecuada para analizar la cultura de los *performances* de Garvey durante este periodo.

Los *performances* garveyitas incluyen ropa, gestos, parodias y, sobre todo, buscan una gran visibilidad en el espacio público. Aunque la construcción de comunidades y el cambio social siempre han estado entrelazados con el espacio, la teoría orientada a la *performance* ha permitido nuevas formas de afirmar identidades alternativas, formas de vida e interacción cultural y social (Chiara Tornaghi y Sabine Knierbein, 2014). Darko Suvin describe los *performances* y *happenings* en el espacio público como “espectáculo teatral, que utiliza diversos tipos de signos y medios organizados en torno a la acción de intérpretes humanos de forma homogénea y temáticamente unificada” (p. 285). Según mi lectura, los *performances* garveyitas, con un guiño a las teorías del *performance* de críticos como Suvin, expresan un fuerte sentido de empoderamiento al basarse en prácticas y tradiciones culturales negras del Caribe y de Afroamérica para movilizar y hacer de la negritud una fuerza cultural, política y económica visible en todo el continente americano. En particular, abordaré las actuaciones en Harlem, Jamaica y Cuba. El artículo explora la dimensión hemisférica de la escenificación del empoderamiento en el espacio público mediante el análisis de la cultura escénica de Garvey y sus flujos y vínculos entre Jamaica, Harlem y Cuba.

Existe una larga historia de lucha y resistencia negras que precede al emblemático movimiento del Poder Negro de los años sesenta también en términos de alcance hemisférico. Desde las comunidades cimarronas de Jamaica, Surinam y Brasil hasta los movimientos independentistas negros a partir de la Revolución haitiana, los movimientos negros de las Américas han expresado durante mucho tiempo el clamor por que se reconozcan y respeten la historia, la cultura y la política negras. El líder intelectual que

mejor consiguió incorporar la idea de la resistencia y la autoafirmación negras en una narrativa hemisférica y panafricana fue sin duda Marcus Garvey. Él nació el 17 de agosto de 1887 en St. Ann's Bay, Jamaica. Abandonó la escuela a los 14 años, trabajó como impresor, se unió a organizaciones nacionalistas jamaicanas, recorrió Centroamérica y pasó una temporada en Londres. Inspirado por los escritos de Booker T. Washington, Marcus Garvey se convirtió en el nacionalista negro más destacado de Estados Unidos. Defendió el movimiento de vuelta a África, abogó por las empresas propiedad de negros –fundó la Black Star Line, una compañía naviera transnacional– y fundó la Universal Negro Improvement Association (UNIA) (Cronon, 1960).

Gracias a sus dotes oratorias, combinó las aspiraciones de independencia económica y cultural de los campesinos jamaicanos con la visión estadounidense del éxito para crear un nuevo evangelio de orgullo racial. Garvey fue uno de los líderes políticos negros de la década de 1920 que buscaban “elevar la raza” con una serie de programas para el cambio político, económico y cultural. La UNIA de Garvey, creada en 1914, fue la mayor organización de este tipo. En su punto álgido, entre 1920 y 1924, contaba con más de un millón de miembros cotizantes y el doble o triple de personas comprometidas con sus programas. Su nacionalismo negro tenía tres componentes: unidad, orgullo por la herencia cultural africana y autonomía total (Cronon, 1960). También se valió del nuevo *zeitgeist* de principios del siglo xx, que no solo manifestaba un mayor interés por África y las culturas negras, sino que también dio lugar a movimientos afrodescendientes e indígenas que desafiaron radicalmente los paradigmas occidentales de la modernidad y la sociedad.

El movimiento de Garvey dio forma al proceso de diásporización entre diversos pueblos afrodescendientes. El resultado de estos cambios fue un movimiento de masas que creó una comprensión transcultural de la diáspora africana. “Si la historia de las naciones en las Américas es una historia de ‘transculturaciones entrecruzadas’, también lo es la historia de las poblaciones

diversas pero interconectadas que componen la diáspora Africana” (Guridy, 2010, p. 63). Por ejemplo, el movimiento garveyista desempeñó un rol fundamental en la creación de vínculos afrodiaspóricos entre cubanos y afrodescendientes angloparlantes durante la década de 1920 (p. 62). Como ilustra Guridy de forma convincente, los movimientos de los garveyitas a lo largo de la costa oriental, el Caribe y América Central revelaron la aparición de un mundo caribeño-estadounidense, unido por redes translocales de capital, trabajo e ideas.

Garvey y una conciencia hemisférica del racismo

En la base de la ideología de Garvey estaba su creciente conciencia hemisférica del racismo contra los negros. Sus múltiples viajes lo pusieron en contacto directo con la opresión y la explotación de los negros en las Américas. En 1910 Marcus Garvey se trasladó a Costa Rica, donde obtuvo un empleo en la United Fruit Company. Allí tuvo su primer contacto con gente del Caribe occidental, una región que se convirtió en uno de los centros de acción más importantes de la UNIA fuera de Estados Unidos. Desde Costa Rica, Garvey emigró durante una breve estancia a Panamá y se embarcó en una gira por Centroamérica, visitando Nicaragua, Honduras, Colombia, Ecuador y Venezuela. Los lugares que visitó eran enclaves empresariales en los que trabajaban obreros de origen antillano (Harpelle, 2003, p. 49). En todos estos lugares Garvey fue testigo de la explotación económica, la segregación social y la hostilidad racista contra los afrodescendientes. Sus viajes le hicieron presenciar y experimentar el abuso y la degradación de los negros que buscaban ganarse la vida trabajando en plantaciones, en proyectos de construcción y en las minas de Centro y Sudamérica (p. 49).

Poco después de su regreso a Panamá, inició sus actividades como intelectual y activista radical en su puesto como editor del periódico local *The Nation*. En sus escritos atacaba el racismo y las

injusticias sociales que, en su percepción, enfrentaban las personas de ascendencia antillana (p. 48). Fue la penetrante presencia del racismo contra los negros y la hostilidad general hacia los antillanos lo que sirvió para sentar las bases de la UNIA y, de esta manera, la organización pudo extenderse rápidamente por las tierras bajas del Atlántico centroamericano. A mediados de la década de 1920 se reportaban veintitrés sucursales de la UNIA en Costa Rica, cuarenta y nueve en Panamá y la Zona del Canal y un total de dieciocho en Guatemala, Honduras y Nicaragua (pp. 45-46). La creciente popularidad de la UNIA entre las poblaciones negras puede entenderse por el doble racismo que estas padecían en Centro y Sudamérica. Por un lado, eran discriminados dentro de las corporaciones empresariales, a menudo con sedes centrales estadounidenses, que traían consigo ideologías laborales y raciales vigentes en Estados Unidos; por otro lado, las poblaciones hispanas que rodeaban los enclaves practicaban políticas de discriminación y segregación contra los trabajadores de ascendencia antillana. Como afirma Harpelle, “los antillanos eran vistos por muchos centroamericanos como parte del asalto a la región por parte de las corporaciones estadounidenses, y su presencia amenazaba con socavar la sociedad hispana” (p. 46). Por lo tanto, la ideología y la lucha política de Garvey se desarrollaron con el trasfondo de formas de racismo y explotación hemisféricas.

En la estrategia de Garvey resulta especialmente llamativo el anhelo de pensar la comunidad negra de forma hemisférica y poner en práctica la necesidad de hacer visible y audible la solidaridad negra en la acción pública. Por esta razón, Garvey y los garveyitas de las culturas caribeñas y afrodescendientes desarrollaron una cultura del *performance* con una gran carga política para diseñar y provocar un panorama hemisférico de coherencia y resistencia negras. La idea de escenificar la comunidad y el orgullo negros en las calles y los parques fue esencial para lo que yo llamo un *primer movimiento* de Poder Negro que se extendió por toda América en las primeras décadas del siglo xx.

La década de los años veinte: “manía africana”

Junto a la esperanza de superar las acusaciones de “inferioridad negra” en los círculos científicos, surgió un movimiento panafricano para confrontar temas globales de discriminación colonial contra los pueblos afrodescendientes. Los pensadores que participaron, provenientes de diferentes comunidades de origen africano, compartían la creencia de que su experiencia histórica, sus valores culturales, sus ansiedades sociales y sus grandes esperanzas unían a muchas culturas negras en todo el mundo. La conferencia panafricana de Londres hizo eco del impacto de la “Exhibición de los negros americanos”, que se había llevado a cabo unos cuantos meses antes en la *Rue des Nations* en París. Dicha exhibición combinó libros, fotografía y productos visuales, industriales y de artes plásticas para celebrar la producción cultural e industrial negra posterior a la esclavitud en Estados Unidos, y para documentar la presencia de personalidades negras en el ámbito público del mundo occidental. La intención común entre los intelectuales negros fue celebrar la evidencia de igualdad y productividad de las personas negras “una vez que se hubo levantado el velo de la esclavitud” (Powell, 2002, p. 24; *cf.* también Adejumobi, 2008).

Las ideas panafricanas cobraron impulso y encontraron una nueva fascinación exótica con el continente negro y su descendencia diaspórica en la llamada “manía africana”. Esto abrió espacios para que las prácticas culturales y artísticas negras ingresaran al espacio público. Durante la década de los años veinte, los canales mediante los cuales el *blues* y el *jazz* llegaron al público se multiplicaron rápidamente. El fonógrafo, la radio y las películas sonoras tomaron por asalto el mercado y ayudaron a difundir diversas formas de música interpretada por artistas negros del continente americano (Raussert, 2000, p. 29; *cf.* también Ogren, 1989a y 1989b). La aceptación algo ambigua y la representación estereotipada de la expresión cultural africana impulsaron la expresión artística en la

música, el *cabaret*, las artes visuales y la literatura hacia nuevos horizontes. De este modo, Estados Unidos comenzó una reinención de la modernidad, alimentada por el deseo de una estética y una lengua vernácula verdaderamente “estadounidenses”.

Como viajero frecuente entre Jamaica y Estados Unidos, Marcus Garvey acogió ideas del panafricanismo, ideas influidas por sus conocimientos sobre las tradiciones culturales jamaicanas y del sur estadounidense. Garvey es la figura intelectual entre pensadores radicales negros que más resaltó la importancia del espacio público y la visibilidad en este para el avance de los afrodescendientes. Actuar en el espacio público era crucial para su política y estética del cambio (Burnett, 2012, pp. 39-40). En desfiles, representaciones teatrales públicas y programas de variedades, Garvey demostró su estilo performativo de exceso y su habilidad para “explotar el potencial subversivo de múltiples sitios de producción cultural” (Ford-Smith, 2004, p. 20).

Los *performances* de la UNIA y el *renacimiento* de Harlem

La UNIA de Garvey fue probablemente la organización anticolonial más influyente en Jamaica en las primeras décadas del siglo xx. El legado de Garvey incluyó su dominio de lenguajes escénicos heterogéneos, integró desfiles espectaculares, competencias de elocución, conciertos de variedades, concursos de belleza, ritos ceremoniales, coros, bailes, obras de teatro, debates y discursos públicos en sus programas con el fin de movilizar, educar, informar y transformar a sus seguidores. Como señala Ford-Smith, “los *performances* de la UNIA fueron tan cruciales para formar la identidad jamaicana como lo fueron para la resistencia anticolonial” (2004, pp. 18-19). Garvey empleó los *performances* para crear una nación anticolonial imaginada (McClintock, 1995). Mediante los *performances* en el espacio público pudo llegar a públicos numerosos, incluidos los que no tenían los recursos para alfabetizarse. Las habilidades escénicas

para Garvey y sus seguidores abrieron las puertas al saber no autorizado por los sistemas dominantes del conocimiento. Garvey usó los *performances* en las calles y sitios públicos con el fin de visualizar comunidades de resistencia al desencadenar la memoria y formas alternativas del conocimiento codificadas en el cuerpo, el movimiento, el vestuario y la voz (cf. Hamilton, 1987; Gaines, 1996). Con las miles de personas que participaron en sus desfiles y muchos miles más presenciándolos, Garvey estableció el espacio público como un campo para el espectáculo y la afirmación cultural y política negros.

Los espectaculares desfiles de la UNIA de Garvey surgieron de una tradición más grande sobre la cultura de desfiles que se había desarrollado en Harlem a principios del siglo xx. James Weldon Johnson describe la cultura de los desfiles de Harlem en su libro *Black Manhattan*:

Harlem es también un lugar de desfiles. Durante los meses más cálidos del año no pasa un domingo sin que haya varios desfiles. Hay bandas de metal, manifestantes con ropajes resplandecientes y altos dignatarios con hermosas insignias viajando en automóviles. Casi cualquier excusa para desfilarse es suficiente: el funeral de un miembro de la logia, la colocación de una primera piedra, el sermón anual para la orden o solo un deseo general de aparecer [...] Generalmente estos desfiles son animados y aumentan enormemente el movimiento, color y alegría de Harlem (Johnson, 1930, p. 168).

Los desfiles trajeron la música, la religión, el *performance* y la protesta a las calles. Parece ser que la primera protesta pública afroamericana masiva se llevó a cabo el 28 de julio de 1917 en la ciudad de Nueva York. Entre los manifestantes estaban muchos niños que participaron en el desfile silencioso de protesta contra los disturbios en el este de San Luis, Missouri. Según los comunicados de prensa, marcharon entre 8 mil y 10 mil afroamericanos en protesta por el linchamiento y la violencia contra las comunidades negras. La marcha fue provocada por los disturbios en el este de San Luis de

mayo y julio de ese año, que fueron un brote de violencia relacionada con el trabajo, la clase social y la raza.

Sin embargo, fue otro desfile el que anunció el comienzo de una nueva era para los afroamericanos en el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial: el regreso del regimiento 369 en 1919. Ese desfile literalmente marchó por Harlem, comenzando en la calle 61 y procediendo por la 5.^a avenida, a través de la calle 110 y hasta la avenida Lenox. Cuando el desfile de la UNIA para la convención de 1922 transgredió el área ocupada por los blancos, según un informe en el *Nueva York World*, aparecieron pancartas que decían: “El hombre blanco gobierna América, el hombre negro debería gobernar África”, “Queremos una civilización de personas negras” y “Dios y los negros deben triunfar” (Robertson, 2011). Muchos miles de afrodescendientes, provenientes de las Antillas y el sur estadounidense, estaban migrando a Nueva York entre 1910 y 1920, particularmente durante la escasez de mano de obra por la guerra, y el mensaje de Marcus Garvey y la UNIA de unidad, orgullo y autosuficiencia económica de los afroamericanos rápidamente echó raíces y floreció entre un pueblo descontento.

Para la comunidad afroamericana, que repetidas veces se había enfrentado a la segregación, la exclusión, la violencia y el linchamiento en espacios públicos, la ocupación de los sitios públicos significaba un acto de empoderamiento cultural y político. Asimismo, como respuesta a las situaciones de las viviendas en Harlem, una gran parte de la vida comunitaria afroamericana salió a las calles, pórticos y aceras. De ahí que cantar en grupos, predicar en público, pronunciar un discurso político en tribunas improvisadas y disfrutar los juegos verbales como “*playing the dozens*” (juego de palabras consistente en insultos recíprocos) formaron una parte crucial de la vida social y el desarrollo comunitario durante los meses de primavera y verano en Harlem. En parte como un escape a los límites que imponían las atestadas casas de departamentos, estas reuniones en público crearon un ambiente para compartir ideas, desarrollar la comunidad y practicar el arte en público (cf. Compton, 2017,

p. 60). Con la llegada de los migrantes provenientes del Caribe, Latinoamérica y África, cobró forma una mayor criollización de la vida cultural y política de los afrodescendientes en las calles, los mercados y las zonas comerciales.

Los espacios en Harlem que sirvieron para educar y fortalecerse fueron “la calle para jugar, la esquina del orador, la ruta del desfile”. Estos “proporcionaron una seguridad precaria y tuvieron un doble papel como el crisol en el que se fomentaron los movimientos de resistencia” (Reid, 2018, p. 7). En cierta forma, estos sitios públicos se convirtieron en “hogares” a los que a menudo le daban forma las mujeres, y propiciaron el crecimiento de la comunidad desde el hogar hasta el público más grande de Harlem (hooks, 1991, p. 72). Como nos recuerda Reid, Harlem era rico en espacios públicos pequeños “para empoderar el enriquecimiento de la comunidad mediante el *performance* y la expresión de la cultura” (Reid, 2018, p. 7). El desarrollo de Harlem como un enclave urbano para la población negra ocasionó la producción y reestructuración del espacio: las condiciones sociales y económicas externas, las estrategias de poder culturales y políticas, y el confinamiento social mediante la exclusión llevaron al surgimiento de estos “hogares”, aunque solo fueran de una naturaleza frágil. Dichos hogares dieron lugar a una época intensa de organización social y producción cultural en Harlem. Entre la abundancia de habilidad artística en los clubes de música, teatros (por ejemplo, el National Black Theater, el Harlem Suitcase Theater y el American Negro Theater), y los recitales de poesías en salones literarios, los espacios para actuaciones sociales y culturales variaban “desde la acera hasta el salón de baile, hasta la fiesta en el cuarto de atrás para conseguir dinero para pagar la renta” (pp. 44-45).

Fueron las prácticas artísticas en las aceras y las comunidades de Harlem, en particular, las que crearon un sentimiento de orgullo de pertenecer a la raza negra y su comunidad. El desarrollo de Harlem mostró que la expresión creativa de las bases en el espacio público podía hacer una diferencia significativa en las condiciones

de vida de las comunidades desfavorecidas. Los rituales populares y las prácticas artísticas públicas situados en espacios comunitarios durante el *renacimiento* de Harlem fomentaron el desarrollo dialógico y comunitario de expresión cultural que dio forma enormemente a la vida social en Harlem.

Para una población que se enfrentaba a una opresión constante, los sitios públicos en el enclave de Harlem proporcionaron espacios para la expresión artística libre así como para el empoderamiento individual y comunitario. Un *performance* sorprendente del yo lo representaba la práctica de hablar “en una tribuna improvisada o en la esquina de una calle” (Reid, 2018, p. 56). Esta expresión de cultura oral incluía poesía, lecciones de historia, intercambios sobre la cultura y la promoción de nuevos conceptos de la negritud, todos los cuales se llevaron a cabo en parques, calles y aceras accesibles a todo aquel que se tomara el tiempo para escuchar. La agencia de los afrodescendientes tomó plena fuerza en el acto de la asamblea pública y los desfiles. En lo que se refiere a estos últimos, la preparación del espectáculo era tan importante como la práctica del desfile mismo. Ambos eran actos de autoempoderamiento que crearon un espíritu de solidaridad grupal para dar voz a lo que Locke había denominado la conciencia del *nuevo negro*. El espectáculo proporcionaba un espacio para reinventar el yo mediante el vestuario y el bombo. Si bien era lúdico, contenía el poder para subvertir y resistir las prácticas coloniales de dominación. No se trataba de simple mímica y burla, incluía un sentido profundo de autorreflexividad sobre el autopoicionamiento, el condicionamiento social y el cambio histórico. Reid lo resume bien:

En Harlem, la urbanidad se mostraba mediante desfiles, los que utilizaban el espacio como un foro para pavonearse y para la pompa, y proporcionaban una salida para el arte; usar las calles como recipientes seguros para las obras creativas; los espacios artísticos comunitarios como sitios para educar y alimentar el cuerpo para prepararse para la acción política; y las esquinas de los oradores como espacios

de ámbito público que servían como incubadoras para los movimientos de resistencia incipientes que, a la larga, fomentaron los derechos civiles (2018, p. 66).

Este rico mosaico del yo que actúa la cultura y la política es inconcebible sin el tremendo intercambio que tuvo lugar entre las diferentes culturas negras en Harlem (De Jongh, 1990, p. 9; cf. también Drake y Cayton, 1945, pp. 55–64). En la práctica, el garveyismo fue una serie de primeros *performances* de Poder Negro. Como en la mayoría de los escenarios anticoloniales caribeños, en Jamaica los *performances* desempeñaron un papel clave en lo concerniente a labrar narrativas de identidad y comunidad (cf. Hill, 1992, pp. 18–19). Los desfiles espectaculares de Garvey pudieron basarse en una tradición caribeña que tenía mucho tiempo de establecida y representaron una herramienta educativa ejemplar para enseñar la historia negra a las masas. Si bien los desfiles recreaban narrativas de historia colonial negra, también proporcionaban un espacio para la protesta contemporánea y la militancia. Las obras de teatro de Garvey, tales como *Slavery from Hut to Mansion* (La esclavitud de la cabaña a la mansión), que con frecuencia se presentaron en teatros así como en sitios públicos abiertos, realizaban un trabajo de recuperación de la memoria cultural que desentrañaba el dolor y la aflicción de la esclavitud. Al mismo tiempo, sirvieron como provocaciones eficaces para la acción social y política.

Más poderosos, sin embargo, fueron los desfiles de la UNIA de Garvey para la propagación del nacionalismo negro tanto en Jamaica como en Harlem (Ford-Smith, 2004, p. 20). Los desfiles en ambos sitios representaron la visión panafricana de vinculación afectiva comunitaria. Se podía identificar a los participantes por sus colores de liberación africanos y, en los ceremoniales, por sus elegantes uniformes militares. Los participantes llevaban pancartas y banderas con imágenes simbólicas que habían tomado prestadas de la historia egipcia. Asimismo, integraban espadas, armamento y otros distintivos en “una puesta en escena completa” (Ford-Smith, 2004,

p. 24). En suma, una gran cantidad de afrodescendientes ocupó el espacio público transmitiendo el mensaje de la UNIA de orgullo y nacionalismos negros durante los desfiles. Además, estas prácticas se ampliaron, para los integrantes de la UNIA, mediante ejercicios intensos de oratoria controlada y retórica eficaz. En los rituales y espectáculos reales también se profundizaba en las prácticas organizativas. El dominio del *performance* que tenía Garvey destaca en los desfiles más impresionantes de la UNIA de agosto de 1920 y agosto de 1922 en Nueva York; este último inició la Tercera Convención Internacional de los Pueblos Negros del Mundo.

Como parte de una puesta en escena espectacular, cientos de personas marcharon por las calles de la ciudad de Nueva York en todo su esplendor. Como señala Ford-Smith, estos desfiles fueron “a la vez una ficción y una amenaza” y abrieron espacios performativos que “permitieron múltiples maniobras entre los sujetos del movimiento” (Ford-Smith, 2004, p. 25). Los desfiles de Garveys combinaban tres conceptos: poder, atención y espectáculo. Los participantes masculinos posaban con uniformes militares, el propio Garvey al estilo de un emperador; las participantes femeninas desfilaban con trajes de enfermeras, un fuerte símbolo de los poderosos papeles públicos femeninos en tiempos de la pandemia española. Los desfilantes iban acompañados de bandas de música, de modo que el sonido y la visión creaban un espectáculo público. La combinación de estos conceptos subrayaba la convicción de Garvey en la expresividad política y comunitaria de la cultura del espectáculo. En sus *performances*, Garvey podía recurrir a su rico conocimiento de las diversas culturas afrodescendientes de América y sus orígenes en las tierras africanas. Y sus espectáculos constituyeron una enorme reinterpretación anticolonial de las tradiciones carnavalescas en un sentido más amplio y de los espectáculos más recientes de *vaudeville* y *minstrel shows* en un sentido culturalmente más específico. De este modo, sus desfiles se convirtieron en manifestaciones de empoderamiento negro en las primeras décadas del siglo xx.

Las prácticas culturales de Garvey en Jamaica y Cuba

Una mezcla de entretenimiento y política en el espacio público también caracterizó a las prácticas culturales de Garvey en Jamaica. Inspirado por el rico escenario del entretenimiento afroamericano del *renacimiento* de Harlem, Garvey fundó la Compañía del Entretenimiento del Parque Edelweiss en 57 Slipe Road en Kingston en 1931. Los flujos interamericanos llevaron espectáculos de variedades al estilo de Harlem a esta isla caribeña. Las prácticas de *performances*, los estilos de la variedad y los nombres, tales como el club nocturno Dreamland, fueron préstamos tomados de la vida nocturna de Harlem. El concepto que tenía Garvey de la agencia negra acogía por completo la producción cultural como una herramienta política importante. La misión de la Compañía del Entretenimiento consistió en impulsar la producción cultural negra en la isla. La tarea de la compañía incluyó la administración de las instalaciones y de las secciones culturales de la UNIA, presentar la obra artística y buscar talento local (Hamilton, 1987, p. 92). El Parque Edelweiss fue el sitio donde se llevó a cabo una gran parte de la obra cultural de Kingston. Consistía en una casa de dos pisos, una serie de edificios anexos, un espacioso patio adjunto y, lo que es más importante, un anfiteatro al aire libre que podía acoger a un público de varios miles de personas, que fue restaurado para la convención de la UNIA de 1929 en Jamaica.

El proyecto de la Compañía de Diversión fue verdaderamente transcultural al combinar el parque de diversiones con espectáculos de variedades. Las industrias culturales populares americanas, a menudo al estilo de los *performances* del *renacimiento* de Harlem, separaron los espectáculos de variedades de las tradiciones teatrales establecidas en el Caribe. Los espectáculos de blancos con las caras pintadas de negro (*minstrel shows*) que habían surgido en el norte de Estados Unidos en los años de la preguerra, las prácticas de vodevil y los bailes con coristas escenificados de manera elegante

al estilo del cabaret musical de los afroamericanos de Harlem se introdujeron fácilmente al entretenimiento jamaicano (Reid, 2018, pp. 37-38).

Como señala Reid,

al basarse en el *glamour* y el espectáculo, por una parte, y en la sátira social, la comedia, la exageración y la repetición, por otra, los intérpretes de variedades atraían múltiples influencias provenientes tanto de la “alta” como de la “baja cultura y las transformaban (2018, pp. 37-38).

Los actos comprendían una amplia variedad de prácticas culturales y artísticas, que incluían recitales, danzas (acrobáticas, clásicas y jazzísticas), revistas musicales, *minstrel shows*, espectáculos de comedia, carnavales, obras de teatro, fiestas en los jardines, conciertos corales de espirituales, servicios religiosos, recitales clásicos y conciertos con orquesta. La idea era llegar a un público numeroso y, con ello, dar forma al ámbito público mediante prácticas culturales en el espacio al aire libre. Para que hubiera una mayor transmisión de programas de variedad, se instalaron emisiones de radio amplificadas para llegar a aquellos que no podían estar presentes. Un panorama de géneros musicales y estilos en su mayor parte, pero no exclusivamente, descendientes de africanos dieron forma a un programa de variedades que sincretizaba el *jazz*, el *mento* y glamorosas rutinas con canciones y baile. El *charleston*, el *black bottom*, la rumba y el *tap* formaron parte del programa habitual (Reid, 2018, pp. 33-34).

En desfiles y espectáculos de variedades, la UNIA brindaba a los artistas una serie de modos de producción y distribución. La UNIA facilitaba oportunidades para ocupar y redefinir el espacio público a través de la práctica cultural y para comunicarse con un público numeroso con el fin de promover la lucha anticolonial. Si bien los desfiles, por lo general, siguieron un patrón militar más rígido, con los hombres en uniforme militar y las mujeres luciendo trajes de enfermeras, los artistas de los espectáculos de variedades

añadieron la diversidad y el género así como la conciencia de clase a la lucha anticolonial. Muchos *performances* socavaron los gustos culturales coloniales con el fin de crear otros basados en nuevas evaluaciones de clase y género.

Mediante los procesos interamericanos, a menudo contradictorios, de tomar prestado y transformar las influencias provenientes de la tradición de los festivales caribeños y la cultura popular estadounidense, los artistas negros y los que se identificaban con ellos se reapropiaron del espacio público para crear un rico espectro de narrativas populares y nuevos espectáculos con visiones sociales que estaban más allá del control de la colonialidad blanca, e incluso fuera de las ortodoxias del nacionalismo negro primordialmente patriarcal de la UNIA. Los *performances* abrieron espacios para las mujeres en la política del mundo real. Por ejemplo, diferentes mujeres ocuparon un lugar central en el movimiento de la UNIA, como Amy Jacques Garvey, la segunda esposa de Garvey, que participó en el liderazgo internacional y nacional de la UNIA. Ella ayudó a construir y ampliar el movimiento al mismo tiempo en que adoptaba una postura firme contra la dominación masculina del movimiento. Louise Little, la esposa inmigrante obrera, que había nacido en Trinidad, del ministro afroamericano y miembro de la UNIA Earl Little, se unió a la UNIA y creó secciones de esta en toda la región centro-occidental de Estados Unidos. La Sra. Little desempeñó un papel activo en la UNIA como partidaria de base, miembro, organizadora y líder, y escribió informes de las reuniones y las actividades organizativas para el periódico *The Negro World* (Walton, 2008, p. 8).

Conclusiones

Los *performances* del movimiento de la UNIA se caracterizaron por su flexibilidad, parodia y exceso. Mediante la exploración y el empleo de la efervescencia del *performance* en el espacio público,

Garvey y sus seguidores lograron expandir el poder subversivo de la producción cultural en la lucha anticolonial y antirracista. Una multitud de estilos de *performances* en los desfiles, pero aun más en los espectáculos de variedades, crearon un sentido de posibilidad (Burton, 1997). La combinación de crítica, parodia, aculturación y asimilación estaba cambiando constantemente y estaba destinada a cambiar de contexto en contexto. La alta visibilidad en el espacio público proporcionó agencia cultural para “proyectos plurales de resistencia en toda una variedad de sitios y posiciones de sujetos” (Reid, 2018, p. 41). La cultura escénica de Garvey hizo que la opinión pública de toda América tomara conciencia del poder de los negros. Podría decirse que, por primera vez en la historia de las Américas, fue a través de una red hemisférica de miembros de la UNIA y de su poderoso impacto en el espacio público y en la esfera pública como un sentido de conexión negra llenó la agenda cultural, política y económica de los movimientos negros en el Norte y el Sur de las Américas, así como más allá.

Bibliografía

Adejumobi, Saheed (30 de julio de 2008). Pan-African Congresses, 1900-1945. *Black Past*. <https://www.blackpast.org/global-african-history/pan-african-congresses-1900-1945/>

Burnett, Carla (2012). “Unity is Strength”: Labor, Race, Garveyism, and the 1920 Panama Canal Strike. *The Global South*, 6(2), 39-64.

Burton, Richard (1997). *Afro-Creole: Power, Opposition, and Play in the Caribbean*. Londres: Cornell UP.

Clarke, John H. (2011). *Marcus Garvey and the Vision of Africa*. Londres: Black Classic Press.

Compton, Allyson (2017). *The Breath Seekers: Race, Riots, and Public Space in Harlem, 1900-1935* [Tesis de doctorado]. New York Hunter College.

Cronon, E. David (1960). *The Story of Marcus Garvey and the Universal Negro Improvement Association*. Madison: U of Wisconsin P.

De Jongh, James (1990). *Vicious Modernism: Black Harlem and the Literary Imagination*. Nueva York: Cambridge UP.

Drake, St. Clair y Cayton, Horace (1945). *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Modern Community*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.

Ford-Smith, Honor (2004). Unruly Virtues of the Spectacular: Performing Engendered Nationalisms in the UNIA in Jamaica. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 6(1), 18-44.

Gaines, Kevin (1996). *Uplifting the Race: Black Leadership, Politics, and Culture in the Twentieth Century*. Chapel Hill: U of North Carolina P.

Grant, Colin (2010). *Negro with a Hat. The Rise and Fall of Marcus Garvey*. Nueva York: Oxford UP.

Guridy, Frank (2010). *Forging Diaspora: Afro-Cubans and African Americans in a World of Empire and Jim Crow*. Chapel Hill: U of North Carolina P.

Hamilton, Beverley (1987). Marcus Garvey: Cultural Activist. *Jamaica Journal: Quarterly of the Institute of Jamaica*, 20(3), 21-30.

- Harpelle, Ronald (2003). Crosscurrents in the Western Caribbean: Marcus Garvey and the UNIA in Central America. *Caribbean Studies*, 31(1), 35-73.
- Hill, Errol (1992). *The Jamaican Stage, 1655-1900: Profile of a Colonial Theater*. Amherst, MA: U of Massachusetts P.
- hooks, bell (1991). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. London: Turnaround.
- Johnson, James Weldon (1930). *Black Manhattan*. University of Virginia: Perseus Books Group.
- Levander, Caroline y Levine, Robert (2008). *Hemispheric American Studies*. New Brunswick: Rutgers UP.
- McClintock, Anne (1995). *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Nueva York: Routledge.
- Ogren, Kathy (1989a). *The Jazz Revolution: Twenties America & the Meaning of Jazz*. Nueva York: Oxford UP.
- Ogren, Kathy (1989b). Controversial Sounds: Jazz Performance as Theme and Language in the Harlem Renaissance. En Amritjit Singh, William S. Shiver y Stanley Brodwin (comps.), *The Harlem Renaissance: Reevaluations* (pp. 159-184). Nueva York: Garland.
- Powell, Richard (2002). *Black Art: A Cultural History*. London: Thames & Hudson.
- Rampersad, Arnold (1989). Langston Hughes and Approaches to Modernism in the Harlem Renaissance. En Amritjit Singh, William S. Shiver y Stanley Brodwin (comps.), *The Harlem Renaissance: Reevaluations* (pp. 49-72). New York: Garland.

Raussert, Wilfried (2000). *Negotiating Different Temporalities: Blues, Jazz, and Narrativity in African American Culture*. Heidelberg: Winter.

Raussert, Wilfried (2017). *The Routledge Companion to Inter-American Studies*. Nueva York: Routledge.

Reid, Marsha (2018). *1917-2017 Public Space: Culture of Exclusion, Exclusion of Culture* [Tesis de doctorado]. Wesleyan University.

Robertson, Stephen (1 de febrero de 2011). Parades in 1920s Harlem. *Digital Harlem: Everyday Life 1915-30*. <https://digitalharlem-blog.wordpress.com/2011/02/01/parades-in-1920s-harlem/>

Saldívar, José David (2012). *Trans-Americanity. Subaltern Modernities, Global Coloniality, and the Cultures of Greater Mexico*. Durham: Duke UP.

Suin, Darko (1995). Reflections on Happenings. En Mariellen R. Sandford (comp.), *Happenings and other Acts*. Londres: Routledge.

Tornaghi, Chiara y Knierbein, Sabine (2014). *Public Spaces and Relational Perspectives. New Challenges for Architectural Planning*. Nueva York: Routledge.

Walton, David(2008). A Re-Introduction to the New Negro Movement and Pioneers of Modern Black Radical Thought. No publicado. https://www.dawnsnewday.org/wp-content/uploads/2018/05/A_Re-Introduction_to_the_New_Negro_Movement.pdf