

Mujer indocaribeña y performatividad en el período de servidumbre (1834-1917): un estudio introductorio

Indo-Caribbean Woman and Performativity during the Indentureship Period (1834-1917): an Introductory Survey

Mulher indocaribenha e performatividade no período de servidão (1834-1917): estudo introdutório

Rosana Herrero-Martín

UNIVERSITY OF THE WEST INDIES, ANTIGUA

Lectora de Lengua y Literatura españolas en Antigua State College, University of the West Indies, Antigua. Profesora de Inglés Académico en American International College of Arts and Sciences of Antigua. *Doctor Europæus* en Performatividad y Teatro por el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Salamanca. Autora de *Itimad, La Romayquía* (Sujet, 2010) y *The Doing of Telling on the Irish Stage: A Study of Language Performativity in Modern and Contemporary Irish Theatre* (Peter Lang, 2008). Colaboradora de la sección de artes teatrales y performativas de la revista *Ars Operandi* (Córdoba, España). Correo electrónico: raherrero@hotmail.com

El presente artículo es resultado de una investigación independiente realizada dentro del ámbito de la performatividad indocaribeña, de interés posdoctoral por parte de la autora.

SICI: 0122-8102(201112)15:30<364:MIYPPS>2.0.TX;2-P

Resumen

El presente ensayo pretende explorar diferentes aspectos de la intersección género-performatividad durante el período de servidumbre en las Indias Occidentales (1834-1917) partiendo de algunos ejemplos representativos de performatividad indocaribeña procedentes de Trinidad, Guyana y Surinam, países caribeños con mayor contingente de comunidades siervas indocaribeñas. De forma preliminar se prestará atención a las realidades socioeconómicas de la mujer indocaribeña de origen hindú y musulmán, en el ámbito rural y urbano, así como a la definición polarizada de feminidad decente/infame predominante en la iconografía de la época. Procederemos a indagar de qué maneras las mujeres indocaribeñas han contrarrestado y desafiado la conceptualización maniquea reinante de su identidad de género a través de ciertas manifestaciones performativas y rituales de carácter privado y de expresión desinhibida de su feminidad.

Palabras clave: indocaribe, servidumbre, performance femenino, Trinidad y Tobago, Guyana, Surinam, *mathkor*
Palabras descriptor: Mujer – Condiciones sociales – Antillas – 1834-1917, Feminismo – Antillas – 1834-1917, Servidumbre (Sociología) – Antillas – 1834-1917

Abstract

The present paper aims to explore different aspects of the intersection gender-performance during the Indentureship period in the West-Indies (1834-1917) on account of a few representative examples of Indo-Caribbean traditional performativity in Trinidad, Guyana and Suriname –the Caribbean countries with the largest contingent of Indo-Caribbean indented communities. Attention will be preliminarily paid to the socio-economic realities of Indo-Caribbean women, in rural and urban contexts, as well as to the definitions of decent/infamous femininity prevailing within the iconography at the time. Following from here, we will proceed to explore the ways in which indentured Indo-Caribbean women have counteracted and challenged such a Manichean approach to their gender identity through performance, by analysing the persistence of certain private performative and ritual manifestations of uninhibited female expression.

Key words: Indo-Caribbean, Indentureship, female performance, Trinidad and Tobago, Surinam, Guyana, *mathkor*
Keywords plus: Women - Social conditions – West Indies – 1834-1917, Feminism – West Indies – 1834-1917, Serfdom (Sociology) – West Indies – 1834-1917

Resumo

Este ensaio procura explorar diferentes aspectos da interseção gênero-performatividade durante o período de servidão nas Índias Ocidentais (1834-1917) com base em alguns exemplos característicos da performatividade indo-caribenha de Trinidad, Guiana e Suriname, países caribenhos com maior número de comunidades servis indocaribenhas. Preliminarmente prestaremos atenção às realidades socioeconômicas das mulheres Indocaribenhas de origem indiana e muçulmana nas zonas rural e urbana, bem como na definição polarizada de feminilidade decente/infame predominante na iconografia da época. A continuação indagaremos sobre as maneiras como as mulheres indocaribenhas têm contrarrestado e desafiado a conceituação maniqueísta reinante da identidade de gênero através de certas expressões performativas e rituais de carácter privado e de expressões desinibidas de sua feminilidade.

Palavras-chave: indocaribe, servidão, desempenho feminino, Trinidad e Tobago, Guiana, Suriname, *mathkor*
Palavras-descriptor: Mulheres – Condições sociais – Antilhas – 1834-1917, Feminismo – Caribe – 1834-1917, Servidão (Sociologia) – Antilhas – 1834-1917

RECIBIDO: 11 DE FEBRERO DE 2011. EVALUADO: 23 DE MAYO DE 2011. ACEPTADO: 28 DE MAYO DE 2011

LAS MUJERES INDIAS siervas de las Indias Occidentales dieron muestras de “considerable independencia de espíritu”¹ (Poynting, 232), a pesar del severo ostracismo social y sexual que tuvieron que soportar. La constante escasez de mujeres entre la población sierva india de las plantaciones de azúcar², unida a los restringidos, y bien establecidos, patrones de feminidad vigilada y recatada que regían tanto en la tradición hindú como en la musulmana, fueron fuente de presión insostenible para las mujeres, quienes se convirtieron en presa fácil de abuso masculino. Curiosamente, este desequilibrio en las tasas de género concedió a las mujeres el poder de ser selectivas en sus apareamientos y relaciones.

Según Poynting, esta misma escasez de mujeres indias siervas es la fuente común de justificación tanto de sus oportunidades como de sus miserias en el Caribe, así como del tipo de historiografía polarizada y paradójica que han atraído, especialmente por parte de escritores varones, eurocéntricos de los siglos XIX y XX, quienes retratan a la mujer cult³ bien como mujer-niña recatada y fácil de contentar, bien como prototipo de exotismo y seducción oriental (Poynting, 231).

Si bien la población indio-oriental de Trinidad en la década de 1920-1930 representaba un tercio de la totalidad de la población de la isla, sus diferencias lingüísticas, religiosas y étnicas la alienaban frontalmente de la hegemonía dominante sociocultural afrocaribeña. En su calidad de alienígenas culturales, las mujeres indocaribeñas se veían restringidas a trabajar exclusivamente con sus compatriotas masculinos; su posibilidad de movilidad fuera de la plantación era escasa y su acceso a relaciones interpersonales con la población urbana afrocriolla prácticamente inexistente (Wahab, 5). La condición socioeconómica de la mujer indocaribeña sierva fue de hecho mucho más alienante que en el caso del hombre indocaribeño siervo. En la plantación, las mujeres eran relegadas a labores consideradas menos exigentes, y por tanto, menos remuneradas que los trabajos masculinos. Había, por ejemplo, labores masculinas que requerían gran destreza –moler, acarrear, cargar– y otras labores femeninas de menor nivel de

1 Todas las versiones de pasajes en español en este artículo son hechas por la autora.

2 A pesar de la recomendación por parte de la ordenanza de inmigración de mantener la ratio entre hombres y mujeres inmigrantes en 2:5, se cree que el número de hombres fue muy superior al número de mujeres durante todo el período de servidumbre. En el período inicial de servidumbre de la Guyana Británica (1851) la proporción era de 11.3:1000, e incluso para 1891 la ratio dentro de la población residente había crecido solo hasta 58:100. En 1911 en Trinidad la ratio seguía siendo desproporcionada, 1000 mujeres para 1354 hombres (Poynting, 232).

3 (Del urdu *qullī*, (علق), en inglés *coolie*, “siervo”, “jornalero”). Apelativo utilizado para denominar a los trabajadores de escasa especialización de origen oriental contratados por períodos de cinco años en las colonias europeas de América durante la segunda mitad del siglo XIX, tras la abolición del comercio de esclavos africanos.

habilidad –desherbar, abonar, suministrar, y segar la caña– que en realidad eran las tareas más onerosas y las peor pagadas (Niranjana, 64; Wahab, 6).

Este “patrón de segregación residencial y ocupacional” (Brereton, 52) vio reforzada su implementación colonial con la mentalidad india endogámica. Temerosos de ser expulsados o degradados de su casta de vuelta a la India tras finalizar los cinco años del período de servidumbre, los hombres indios eran reticentes a las alianzas intercomunales. En el caso de las muchachas, “los padres solían desheredar a sus hijas o desahuciarlas si entablaban relaciones con algún africano” (Ramnarine, 17).

Desde el punto de vista social, las mujeres indias sufrían también de mayor marginación que sus compañeros masculinos. La mirada exotizadora y orientalizada a la que predominantemente era sometida la mujer culí, proyectaba a su vez una sombra de promiscuidad y depravación moral sobre ella.

Según Wahab, la imaginería victoriana de finales del siglo XIX (viñetas costumbristas de periódicos, fotografías, postales, etcétera) situaba la subjetividad india femenina por debajo de los estándares caribeños de feminidad respetable, la cual estaba encarnada por la mujer criolla y negra, iconos indigenizados de las crecientes agendas nacionalistas del Caribe (Wahab, 12-16). Como vehículo de propaganda colonial, la iconografía de las Indias Occidentales de la época perseguía la restauración de la supuestamente dañada respetabilidad femenina india (Wahab, 9), retratando a la mujer culí como un sujeto construido y regulado que lleva una existencia dócil y disciplinada dentro de su espacio doméstico, si bien apuntando simultáneamente a su predisposición real y sobresaliente hacia la promiscuidad en “pistas representacionales como el vestido, comportamiento y ciertos matices interactivos” (Wahab, 11).

La extendida práctica de los llamados matrimonios “bambú” o culí⁴, la preocupante incidencia de uxoricidios, prostitución e incluso el sistema normalizado de poliandria y cohabitación ilícita entre mujeres siervas y varones europeos de la plantocracia de Trinidad y la Guyana Británica fueron resultado directo de los males inherentes a un sistema de inmigración artificial, caracterizado por una persistente cuota a la baja de mujeres, un desequilibrio de género poblacional que “había de crear conflicto y tensión” (Mangru, 227), además de hacer particularmente vulnerable la condición femenina de la sierva. En cualquier caso, todas estas eran realidades cuestionables que servían para proporcionar más evidencia, si cabe, para la acusación colonial de depravación culí, así como justificación para la intervención

4 Matrimonios entre siervos al uso celebrados bajo el rito hindú o musulmán y prescindiendo del registro civil que prescribía la ley inglesa, y por tanto inválidos.

colonial con base en las medidas victorianas de moralidad (Wahab, 7). Bajo estas circunstancias, y teniendo en cuenta el creciente costo que conllevaba importar mano de obra sierva, la función más conveniente atribuida a la mujer culí era la de “reproducir literalmente mano de obra para la plantación” (Wahab, 9).

En cuanto a su educación, “un poco de lectura y escritura” (V. S. Naipaul, *Una casa para el Sr. Biswas*, 1961) y unas nociones básicas de aritmética eran suficientes para convertirlas en amas de casa “adecuadamente domesticadas” (Poynting, 235), una condición que generalmente adquirirían mediante arreglo matrimonial y a una edad muy temprana⁵. Muy a menudo las autoridades educativas inglesas ponían “muy poca o ninguna presión en los padres indios que deseaban mantener a sus hijas recluidas”⁶. Así, en Guyana “en 1925 solo el 25% de los niños indios que asistían a las escuelas primarias eran niñas” (Poynting, 235).

Según Edmondson, tanto en Oriente como en Occidente nos encontramos el siguiente tópico en la teoría feminista:

Si el espacio doméstico ha sido tradicionalmente tildado de innata y apropiadamente femenino, entonces el espacio público es necesariamente masculino, de manera que cualquier traspaso femenino de fronteras desde un espacio privado a uno público ha de ser puesto en tela de juicio y valorado bien como una correcta intervención en aras de la preservación de la femineidad de la mujer, o bien una violación social que la masculiniza o la patologiza. (Edmondson, 2)

La esfera privada era ciertamente el bastión de la mujer culí. Curiosamente, a los ojos de los escritores británicos masculinos del período de servidumbre de las Islas Occidentales, en particular de Trinidad, había un enorme margen de diferencia entre la imagen pública de la mujer negra, retratada como “vocinglera, lasciva”, demasiado fuerte para ser respetada y protegida por los hombres, siempre en la calle, y la mujer indo-oriental, de un atractivo característicamente delicado, enigmático, “y menos visible públicamente” (Edmondson, 4): “Las negras, sienten decir, se olvidaban de sí mismas, desparramaban las piernas, gritaban a los viandantes, unos esperpentos, en definitiva. Las mujeres hindúes, a pesar de mostrar mucho más sus extremidades que las negras, las tenían en su sitio con suma gracia, corrían velos sobre la cabeza, y se sentaban esquivas, medio temerosas, medio divertidas, para las delicias de sus papás o esposos” (Kingsley, 262).

5 “para un tercio antes de los catorce años y para la mayoría antes de los diecinueve” (Poynting, 236).

6 En 1904 se aprobó una normativa (que permaneció en vigor hasta 1933), por la cual no se debía presionar a los padres indios que desearan tener a sus hijas en casa y no mandarlas a la escuela (Naidu).

Aunque rara vez eran dueñas de alguna propiedad, a pesar de estar limitadas a ser la cuñada (*doolahin*) que vive en un hogar extraño (con la familia extendida de su marido) y estar obligadas a mostrar respeto reverencial por la estirpe masculina, la mujer india sierva se las arreglaba para expresar y celebrar sus roles de género y su identidad comunitaria dentro del ámbito privado de la casa, sus vínculos femeninos e infantiles, y la naturaleza inmediata que rodeaba a su entorno doméstico (el río, la tierra, los árboles, la lluvia, etcétera). En realidad, fue a través de pequeños rituales performativos domésticos que las primeras generaciones de mujeres indo-orientales en el Caribe preservaban su memoria comunitaria y de género; celebraban “la extensión de la familia a través de nuevos parentescos creados por matrimonio o nacimiento” (Ramnarine, 4); “se entretenían en privado”; exorcizaban “sus frustraciones por el dominio masculino con afecto y buen humor” (Myers, 589); expresaban su simbiótica relación con la naturaleza, minimizando así su propia invisibilidad pública.

Todas las teorías y prácticas performativas indias tienen su origen en el *Natyashastra*⁷, cuya importancia queda manifestada en su reconocimiento como “el quinto Veda”⁸ (Yarrow, 11). En este colosal tratado prevalece la idea central de “la forma como ente dinámico y de la continuidad entre ‘realidad’ e ‘ilusión’” (*lila* y *maya*), así como la noción del acto performativo “como un *locus*/sitio de cambio, negociación fronteriza entre lo familiar y lo conocido, como un espacio de lanzamiento para configuraciones extendidas del ser y del mundo”. La performatividad en la India se caracteriza por una rica incorporación de canales –movimiento, color, texto, música, ritmo– activados con el fin de “transcender los límites diarios de la consciencia mediante el cultivo preciso del funcionamiento holístico de una consciencia multi-canalizada” (Yarrow, 11).

Por mucha diversidad religiosa que caracterizara a la comunidad sierva indo-oriental de las Indias Occidentales⁹, “el núcleo de la espiritualidad indo-oriental ha sido siempre el hinduismo, especialmente tal y como se revela en el concepto de *leela*, *lila* o juego” (Sankeralli, 203) y *maya* o apariencia/manifestación. *Leela*

7 Antiguo y exhaustivo tratado que aborda todos los aspectos de las artes performativas, incluidas la música, la danza y el teatro. Fue recopilado entre 450 a.C. y 1200 d.C., y tradicionalmente se atribuye su autoría al Sabio Bharata.

8 Los Vedas son las escrituras básicas del hinduismo. La palabra “veda” significa conocimiento, y más concretamente se refiere a todo el proceso que implica saber (Yarrow, 11).

9 “Los indo-trinitarios constituyen un 41 por ciento de una población total de 1’500,000 habitantes. Un 24 por ciento del total de la población son hindúes, un número muy superior al de otros grupos religiosos, 6 por ciento son indios musulmanes, y cristianos (presbiterianos, católicos, y más recientemente, cristianos evangélicos) comprenden un 3% aproximadamente” (Cozart-Riggio, 109).

representa una acción divina, cósmica, lúdica, de cualquier tipo, sin principio ni fin, sin beneficio ni pérdida, sin normas fijas, sin fronteras espacio-temporales, sin contingencias ni necesidad de espectadores. Conceptualmente tiene su origen en los Vedas, las escrituras ortodoxas hindúes, como el Vedanta Sutra, donde la palabra “leela” se utiliza para explicar la Creación como “el deporte divino”¹⁰ (Mukharji, 1878-9). *Maya*, por otra parte, representa la capacidad de mesurar, categorizar y por tanto de engañar de las creaciones de Dios, que se manifiesta en las formas, estructuras, cosas y acontecimientos del universo, nosotros incluidos, y que se caracteriza por sus cualidades piadosas (*sattvagun*), buenas-malas (*rajogun*) y malvadas (*tamogun*). En otras palabras, *maya* representa las ilusiones que la naturaleza proyecta en nuestra mente, y no las realidades de la naturaleza en sí mismas¹¹; constituye pues la realidad relativa, fluida, mutante (mapa), frente a la Realidad Absoluta inmutable (territorio) (Capra, 32).

Leelas son también celebraciones específicas, como *Ramlila* (o *Ramleela*)¹², la cita épica anual más grande del calendario performativo del Caribe, especialmente extendida en Trinidad. *Ramleela* es la recreación de la vida del guerrero-dios-rey Sri Ram y su esposa Sita, y sin duda “encierra mucha historia indo-trinitaria” del período de servidumbre¹³ (Cozart-Riggio, 110). Debido a que se trataba de una

10 “Posteriormente en la época medieval la corriente teológica Vaishnava desarrolló esta noción védica de *leela* en torno al propio dios Krishna, quien en su forma *sat-chid-ananda* (existencia-consciencia-dicha) es considerado el Brahman Absoluto, es decir Realidad Primigenia. Con raíces en la filosofía Leelavad [La doctrina del juego divino de la Creación] planteada por el santo *vaishnava*, Vallabhacharya, durante la primera mitad del siglo XVI, esta versión de la teología Vaishnava sostenía que la Creación era el deporte de Krishna” (Mukharji, 1878).

11 “Brahman es el gran mago que se transforma a sí mismo en el mundo e interpreta esta hazaña con su ‘mágico poder creativo’, lo que es el significado original de *maya* en el Rig Veda” (Capra, 32). Tagore incluyó el concepto de *maya* en su filosofía de Dios y la Creación. Partiendo del Vedanta, Tagore concibe *maya* a partir de su propia concepción de la naturaleza como principio precursor de la Creación. Para Tagore, se trata de un estadio superable y necesario de la realidad, conocimiento finito y camino hacia la verdad absoluta (*satyam*). Según Tagore *Maya* constituye el escenario de las formas transitorias y mutantes de la creación: “Cuando se priva a la verdad de su apariencia, esta pierde la parte más esencial de la realidad” (*Personality*, 47); “Tu *maya* es que me esparza por todas partes, proyectando sombras de colores sobre tu resplandor” (Gitanjali, LXXI); “En este escenario de formas infinitas yo he actuado y en él he vislumbrado al que no tiene forma” (Gitanjali, XCVI).

12 *Ramleela* es la obra que recrea episodios de la vida de Ram, el séptimo avatar de Vishnu. La historia está basada en *Ramayana*, el texto sánscrito de Valmiki, que a su vez fue adaptado en la lengua norteña Avadhi por Tulsidas, poeta del siglo XVII. En Trinidad, *Ramleela* se representa en septiembre/octubre en más de 30 escenarios simultáneos durante el período de Nav Raatam (las nueve noches sagradas de las divinas madres). Concluye el décimo día, Vijay Dashmi, con la celebración de la victoria de Ram sobre Ravan, el rey tirano (Cozart-Riggio, 107-8).

13 En Trinidad, la historia del exilio de Ram y Sita en el bosque tenía una significación añadida.

función pública, hasta décadas recientes a las mujeres no se les permitía interpretar ningún papel femenino. Todo el reparto era, pues, masculino y de las castas más altas (Cozzart-Riggio). También en la platea hombres y mujeres estaban separados con el fin de preservar “la oposición polar de energías que caracteriza la geografía épica” Ayodhya en el norte y Lanka en el sur (Cozzart-Riggio, 127).

Durante el colorido festival primaveral de *Holi* o *Phagwa*¹⁴, tal y como es conocido en Trinidad, que marca el comienzo del año religioso hindú, las mujeres siervas también se quedaban en casa preparando comida para la tan esperada danza masculina de la noche y las interpretaciones musicales de *chawtal*.

De los muchos festivales hindúes que protagonizan el calendario performativo de Trinidad y Tobago, *Divali*, el festival de las luces de otoño, es sin duda uno de los más hermosos, dramáticos y coloridos. Por esas fechas no hay ninguna casa indocaribeña –de cualquier denominación religiosa– que no esté iluminada con su hilera de *diyas* (lámparas de barro), ni mujer que no se vista con atuendos y bisutería nuevos y deslumbrantes. El mensaje espiritual esencial de este sagrado *leela* hindú se recoge en el Rig Veda y representa el triunfo del bien sobre el mal, y el triunfo de la luz divina sobre las tinieblas del mal, la celebración de los ciclos temporales, de los flujos y reflujos de energía. Los preparativos para el *Divali* comienzan un mes antes con el ayuno y sirven para reunir a todos los miembros de la familia con motivo de la limpieza y remozado de la casa. Pero es la señora de la casa, en la tradición hindú auspiciada por la diosa Lakshmi, la que debe ser especialmente honrada por el marido y sus hijos durante estas fechas, y sobre la que cae el peso de la gestión y supervisión de las tareas de puesta a punto del hogar, así como de la preparación de succulentos dulces típicos de la temporada de *Divali*: *ladoos*, *gulab jamun*, *barfi* y *peera*. En los tiempos de la servidumbre indocaribeña hombres y mujeres se juntaban las noches previas a *Divali* para hacer *dadhi* –requesón– aceite de coco y mechas –*rui*– de algodón crudo.

El culto a Kali Mai¹⁵, particularmente activo en las iglesias de la Guyana

La narración mítica encerraba claras connotaciones con la diáspora de siervos indo-orientales hacia los bosques tropicales de las Indias Occidentales (Cozzart-Riggio, 113).

14 Celebración inspirada en un relato puránico que describe las tribulaciones y la victoria final de Prahalaad, el niño devoto de Vishnu, sobre la bruja maléfica Holika. Antes de la institucionalización de Phagwa el festival se celebraba en las aldeas indo-trinitarias.

15 “El culto a Kali Mai (La madre universal de la destrucción y la recreación), conocido popularmente como Kali Mai Puja, llegó a la entonces Guyana británica, entre 1845 y 1860 con los contingentes de siervos inmigrantes procedentes de las áreas de habla tamil de Madras, al sur de la India. En su origen, el culto a Kali Mai tenía el nombre de Marie Amma Poosay. Su trasvase de la India rural a la plantación de Guyana deja patente que se trata esencialmente de la expresión espiritual más genuina de los más pobres y desprotegidos. Hacia los años 1920 el Kali Mai Puja

Británica, es una excepción a esta regla, destacándose por una exposición pública desatada de la sexualidad femenina durante los estados de trance de sus devotas: “Durante el estado de trance en el culto a Kali-Mai las mujeres y las niñas suelen comportarse de forma muy desinhibida” (Starbroek News, 9 de octubre de 2005). Fuera de los templos, las mujeres casadas van mendigando por los pueblos a modo de ritual, cantando alabanzas a Kali Mai. Se detienen en la entrada de cada casa y recogen arroz, harina, dinero en efectivo y otras ofrendas. Al día siguiente, tiene lugar un culto a cargo de un *pandit* al que asiste toda la comunidad. Sin embargo, durante sus días de menstruación a las mujeres no se les permite participar en los ritos de purificación ni de invocación a Kali Mai (Karran, 91).

El *leela* musulmán indo-oriental, por excelencia es la fiesta chíí de Hosay que tiene lugar durante tres noches y un día en el mes islámico de Muharram, y que conmemora el martirio de los nietos del profeta Mahoma, los hermanos Hassan y Hussein¹⁶. El martirio, y en particular el funeral de los hermanos, se escenifica. El drama ritual culmina el Ashura, el décimo día de Muharram, fecha del asesinato de Hussein. El momento performativo estelar son sin duda los desfiles por las calles que se suceden durante tres noches consecutivas. Primero desfilan las banderas, a continuación, pequeñas *tadjahs*, y por último *tadjahs* de gran envergadura, tumbas de Hussein bellamente construidas que hoy en día pueden alcanzar una altura máxima de 15 pies (antes llegaban incluso a los 25 pies) (Sankeralli, 204).

En el siglo XIX, el Festival de Hosay o Muharram era “la principal fuente de afirmación de orgullo cultural” para los siervos hindúes y los musulmanes indo-orientales de Trinidad (Sankeralli, 204). En cuanto a la participación y segregación de género se refiere, los hombres eran los encargados de coronar cada *tadjah*, encabezándola con sus danzas y *stickfighting* (danza-lucha a base de palos y antorchas llameantes), mientras que tras ella desfilaban las mujeres

ya se había extendido entre la sociedad guyanesa. Su rápida popularidad se debió, entre otros factores, a sus poderes curativos y reparadores” (Karran, 90).

“Los devotos en trance son fáciles de identificar entre la congregación del Kali Mai. Se agitan, saltan, giran y danzan al ritmo marcado de un modo que a ojos extraños pudiera catalogarse de desenfrenado. Este estado de trance puede experimentarse durante el segmento del servicio en el que cualquier miembro de la congregación puede ser poseído por el espíritu. También se produce durante el segmento curativo del servicio. En este punto solo ciertos devotos especiales, principalmente *pujaris*, pueden entrar en trance. En este caso se dice que el devoto está jugando o vibrando. “Jugar” significa interpretar el papel de Kali Mai. “Vibrar” significa colmarse de su poder” (Karran, 92).

16 Hassan fue envenenado y Hussein fue asesinado en la batalla de Kerbala, en el actual Irak, en el siglo VII d.C. (Sankeralli, 204).

plañideras, entonando cantos de duelo, enarbolando estandartes, cubiertas con velo, incluso en ocasiones con “la ropa desgarrada [...] se abofeteaban el rostro, llorando a Husayn” (Korom, 35).

Pero sin duda los “enclaves exclusivos” (Ramnarine, 13) de performatividad ritual femenina indocaribeña eran las ceremonias privadas y familiares relacionadas con el parto (*nahan* o canciones de nacimiento, los ritos *mouran*, *barahi*, *chati*, *annaprasan*), bodas (*mathkor*, *git ke byah* y cánticos *lachari*, *godna* o el tatuaje de la novia) y el cambio de estaciones (festival de primavera *Phagwa* o *Holi*, cánticos *kajari* y *sawan* durante la estación lluviosa o de los monzones de julio/agosto). Todas estas ceremonias tenían lugar siempre dentro del recinto del hogar familiar y/o en el patio de la casa.

En India, la única categoría de hombres¹⁷ a los que tradicionalmente se les permitía participar activamente en los cantos y danzas de bodas y partos, además de los tamborileros o intérpretes de *tassa*, eran los *hijras*, eunucos, travestis (transgéneros/transsexuales) o hermafroditas –miembros del llamado “tercer género”–. Aunque no son invitados a menudo, su presencia sigue siendo augurio de buena suerte y fertilidad. Según Ramnarine, durante el período de servidumbre en Trinidad, la falta de *hijras* hizo necesario que las ancianas de la familia se ocuparan de interpretar las danzas, cantos y gesticulaciones subidos de tono que caracterizan la ceremonia de *mathkor*, con el fin de impartir básicas nociones sexuales a la joven e inexperta novia.

La ceremonia de *mathkor* ha seguido celebrándose en Trinidad, como parte del ritual de boda de la comunidad hindú sanatanista¹⁸, desde el período de servidumbre hasta nuestros días. De hecho se cree que en el *mathkor* está la raíz de la evolución del *chutney*, el género musical indocaribeño que florece en Trinidad desde los años 1970 y 1980, a caballo entre el crudo repertorio popular-festivo de interpretación femenina, la música religiosa hindú, y las canciones de Bollywood (Sankeralli, 207).

En la obra de George Grierson *Discursive Catalogue of Bihar Peasant Life* (1885) nos encontramos con una entrada interesante sobre el *mathkor* o *mathkorwa* en el contexto de la India del siglo XIX con valiosos apuntes histórico-etnográficos acerca de esta ceremonia prenupcial hindú de protagonismo exclusivamente femenino:

17 “En el caso de que a los hombres se les permita participar en el *mathkor*, éstos deben mostrar discreción y evitar levantar la mirada hacia las bailarinas” (Ramnarine, 15).

18 “Los sanatanistas, seguidores de *Sanatan Dharm* (literalmente “cumplimiento eterno o religión”), son una rama del hinduismo muy común entre las comunidades de la diáspora india” (Ramnarine, 5).

Las mujeres de la familia y sus amigas salen cantando hacia el pozo de la casa. Allanan un pedazo de tierra cerca del pozo, alisándolo con *lal mati*, una especie de arcilla amarilla que generalmente se encuentra en la superficie de la grava. A continuación, cavan un terrón del mismo, y lo llevan a la casa sobre la cabeza de una de ellas. Con este barro hacen una chimenea, *chulha*, en el centro del patio o *angan*. En el sur de Bhagalpur plantan un platanero y un bambú en el patio, bajo el que colocan el barro. (362)

En Trinidad, una de las primeras referencias escritas sobre el *mathkor* se encuentra en el libro *India Came West*, de Harry Ramnath, que data aproximadamente de la década de 1960. Ramnath describe y explica el significado simbólico y espiritual del *mathkor* de la siguiente manera:

Mathkor literalmente significa “cavar la tierra” [...] Este *pujan* [ceremonia religiosa] honra a la Madre Tierra, de donde tienen su origen todas las cosas físicas. En la tarde, justo antes de que el *pandit* [sacerdote] oficie la primera ceremonia nupcial, [...] la madre [tanto la de la novia como la del novio], junto con familiares cercanos y amigos se dirigen al lugar elegido para la ceremonia. El lugar debe estar limpio y sin basuras, preferiblemente cerca de un río, lago o estanque [...] En este sitio la madre toma agua limpia de la casa o agua limpia del río o estanque. Se debe utilizar la mano derecha y rociar el agua sobre el terreno [...] Después de lavarse las manos de nuevo, vuelve a tomar agua de una copa de bronce o *lota* y rocía el terreno otra vez. Esta vez el propósito es purificar o limpiar el terreno. [...] La madre da gracias a la Madre Tierra por haberle bendecido con un hijo a punto de casarse [...] Mientras la madre lleva a cabo sus rituales, las mujeres de la familia y amigas de la señora tocan los tambores y danzan al ritmo de canciones dedicadas a la Madre Tierra y otras deidades. (Ramnath, 97-8)

En ambos relatos, las mujeres ofician la ceremonia e interpretan la música y la danza. De hecho, el *mathkor* es considerado un acto ritual en el que solo deben participar las mujeres. Dicha restricción se debe al contenido explícitamente sexual de los textos de las canciones, así como de los movimientos de la danza. Se consideró que sería humillante para un hombre cantar este tipo de canciones. Los tambores, cantos y danzas que siguen al rito religioso tienen lugar dentro de la casa, incluso al aire libre, y están abiertos a todo el mundo.

Un matrimonio hindú de tres días solía incluir de treinta a cuarenta canciones sin acompañamiento (*byah ke git*) en las que se describía el matrimonio de Rama y Sita, tal y como se narraba en el poema épico hindú *Ramcaritmanas* (*El lago de los*

hechos de Rama) del ilustre Goswami Tulsi Das (1553-1623). Los coros de ancianas cantaban las estrofas en un *bhojpuri* antiguo, algo criollizado, característico de la India decimonónica. Las canciones, recogidas en grabaciones, contienen por lo general melodías ondulantes interpretadas en un registro de voz limitado, a compases de ocho a catorce. Las mujeres cantan a pleno pulmón, con una tesitura grave, que recuerda los cantares de aldea de la India. En la noche de bodas cantaban: “Por la noche las nubes llegan al cielo y a la media noche se pone a llover. Madre, abra la puerta de madera de sándalo y deje entrar a Rama al *kohabar* [santuario]. Madre, abra la puerta de madera de sándalo y deje entrar a Sita al *kohabar*” (Myers, 588-9).

Las *lachari* son divertidas canciones de guasa. Las suelen entonar grupos de seis a doce mujeres mientras cocinan para las bodas y durante los largos ritos matrimoniales. Las propias mujeres se acompañan al *dholak*, tambor de dos cabezas; *manjira*, platillos de dedo; *shak shak*, sonajas; y *dhantal*, una larga vara de hierro que se percute con una pieza de metal curvada. Estas lúdicas piezas musicales decimonónicas indias recogen semblanzas del pasado, cuando las mujeres se entretenían en privado y cantaban acerca de las frustraciones que les provocaba la dominación masculina, eso sí, con cariño y buen humor. Desgraciadamente, en Trinidad el género *lachari* está cayendo poco a poco en el olvido, al igual que algunas de las ceremonias que solían acompañar (Myers, 588-9).

En la página web de la Biblioteca Nacional de Trinidad y Tobago hay un apartado sobre su legado artesanal indocaribeño, dedicado a la antigua existencia de tatuadores (*godna-wallas*) que, cual buhoneros ambulantes, recorrían los pueblos y haciendas anunciando su llegada con el traqueteo de su pequeña *hoorka*, al tiempo que gritaban “¡Aray! Aray! ¡Suno! ¡Suno! Godna-walla awela tayyar hoja!” (¡Atención! ¡Atención! ¡Que llega el tatuador, ¡prepárense!). Y así era que las recién casadas del pueblo se hacían grabar los diseños elegidos en brazos y manos (“Art and Craft”).

En Guyana, las canciones tradicionales natalicias y matrimoniales han sido siempre territorio exclusivamente femenino, al igual que el acompañamiento musical característico de estas ocasiones, el *dholak*. Por lo general, son las abuelas de mayor edad las que llevan la voz cantante, mientras que el coro repite los versos. Los cánticos natalicios, *sohar*, se ofrecen con motivo del nacimiento de un bebé hindú, no suelen llevar acompañamiento, y se caracterizan por su ritmo uniforme, lento y por su tono tierno, propio de canciones de cuna o nanas. Las *mouran* son canciones interpretadas justo después del nacimiento, cuando se lleva al bebé a la orilla de un río, de un lago o al pie de un pozo, para la ceremonia homónima, en la que se rapa la cabeza del bebé para su purificación. Le sigue el *nahan*, o sagrado baño curativo (Singh, 600).

En su extenso trabajo de campo realizado en el pueblo trinitario de Felicity, Helen Myers señala que las mujeres cantan canciones *kajari* en las bodas y las celebraciones natalicias *chati* (seis días después del nacimiento) o *barahi* (doce días después del nacimiento). En las aldeas *bhojpuri*, *chati* y *barahi* se suelen celebrar solo después del nacimiento de un varón, pero en Felicity, estas fiestas también se celebran con la ocasión del nacimiento de las hembras (Myers, 85).

El festival de *barahi* tiene lugar una vez transcurridos doce días a partir del parto. Hasta ese momento, la madre y el recién nacido se consideran intocables. A ella no se le permite entrar en la cocina, ni visitar lugares de culto. Una vez concluido el festival de *barahi* volverá a ocuparse de la casa, pero aún no podrá preparar comida. Para dicha tarea deberá aun esperar un mes desde el parto. La ceremonia de *chati* tiene lugar cuando el cordón umbilical del recién nacido se seca y se cae. Dicho día se afeita la cabeza del bebé y se invita a los vecinos.

La ceremonia de *annaprasan* se celebra al sexto mes de vida (Tiwari, 289). Se trata de “la ceremonia del arroz”, es decir, de la primera comida sólida de los niños hindúes tras su destete, en la que además el bebé será vestido con el atuendo tradicional, recibirá regalos, así como la unción sagrada de *aratti*¹⁹, que lo protegerá de males futuros.

Los cantos del repertorio *kajari* pertenecen a la serie de canciones de temporada dentro del género de interpretación clásico-indostánico. Se trata de un género muy popular en las regiones de Uttar Pradesh. En ellas se describe, a menudo, el anhelo de una doncella por su amante como la nube del monzón negro que cuelga sobre el cielo de verano y son especialmente interpretadas durante la temporada de lluvias, en el mes de *sawan* (julio-agosto):

Sawan es una época romántica, cuando la naturaleza se renueva a través del poder restaurador de las lluvias. *Sawan* es también la temporada musical, especialmente para las niñas, que en la India suelen colgar una cuerda con una tabla para columpiarse de las ramas de los árboles del pueblo [...]. Las canciones *sawan* que recuerdan las mujeres de Felicity encierran ricas imágenes de la naturaleza que hablan de amor y de la ironía de la condición humana [...]. Las canciones *kajari* de Felicity describen estas escenas del paisaje indio, a pesar de que la temporada de lluvias de Trinidad es mínima en comparación

19 La ceremonia de unción hindú, *aratti* –a base de óleo, mantequilla derretida, azafrán o bermellón– solo puede ser oficiada por mujeres casadas, en ningún caso viudas, cortesanas o bailarinas de los templos. Se trata de una ceremonia muy frecuente, practicada a diario en honor a dioses, personas distinguidas, aplicada en la frente de los bebés con motivo del destete, incluso sobre caballos y elefantes. Tiene como propósito neutralizar la influencia del mal de ojo y otros maleficios (Dubois, 148-149).

con el monzón oriental, y los árboles de Felicity no son lo suficientemente majestuosos como para columpiarse de ellos. (Myers, 83-84)

Durante los primeros cien años de la colonia, la comunidad sierva indocaribeña danzó al ritmo de una rama musical clásica llamada *tan sangeet* –desaparecida desde entonces– y sus instrumentos, el *sitar*, *sarangi*, *tabla*, que también han desaparecido de la comunidad. Las mujeres no podían bailar, ni cantar ni tocar en ningún escenario público. Solo los hombres –incluyendo los bailarines *hijra* que se vestían y actuaban como mujeres– actuaban en público. Sin embargo las mujeres indiocaribeñas eran entusiastas intérpretes domésticas y bailaban en privado en las ceremonias de *matikor* y *mouran*, tal y como acabamos de ver. El ámbito de la actuación femenina pública estaba teñido de cuestionamiento moral, y por lo tanto ha sido un tema rodeado de opacidad evidencial y un camino lleno de obstáculos para la investigación académica. Estaban, por ejemplo, las misteriosas danzantes de los templos hindúes, quienes en realidad eran las únicas autorizadas para officiar ciertas ceremonias particulares, como el *aratti* (ver nota al pie 19).

Un fenómeno interesante, y que cuenta con evidencias escritas poco comunes, es la legendaria existencia en el ámbito del Caribe de compañías indo-orientales integradas por siervas artistas. Encontramos por ejemplo este comentario dentro del informe escrito en 1877-78 por un agente de emigración de Surinam sobre la diversidad de reclutas congregados en el puerto antes de desembarcar: “Su número aumentó considerablemente con un contingente de bailarinas y mujeres de similar adscripción que venían con sus respectivos acompañantes masculinos. Estas personas se mofaron de la idea de laborar como agricultores” (Emmer, 192). Las motivaciones para el embarque de estas compañías dispersas de mujeres artistas desde los puertos de la India hacia el Caribe aún no se ha determinado desde el punto de vista académico, pero bien podemos encontrar buenas razones para ello en el creciente discurso nacionalista predominante en la India de la segunda mitad del siglo XIX, que prescribía estrictos códigos de respetabilidad por parte de las mujeres de las castas superiores (*bhadralok*), quienes debían a su vez evitar cualquier tipo de contacto con mujeres de castas inferiores (*itarjan* y *chhotolok*), con el fin de no contaminarse con sus estilos de vida cuestionables. A estas castas degradadas pertenecían precisamente las mujeres artistas errantes que eran en realidad fuente de entretenimiento y educación para las mujeres de castas superiores confinadas al espacio interior del patio de palacio (*zenana*).

Así, por ejemplo, a finales del siglo XIX hubo un intento concertado por parte de la casta *bhadralok* de eliminar de las dependencias de las mujeres, los

panchalis o canciones populares descritas como “sucias” y “contaminantes” por los misioneros. Fuentes indias coetáneas se hicieron eco también de este sentir. Así, dice Shib Chunder Bose en un libro titulado *The Hindoos as They Are*: “El *Panchali* (interpretado exclusivamente por mujeres) que está destinado a la diversión femenina [...] es en ocasiones demasiado obsceno e inmoral para ser tolerado en un *zenana* con pretensión alguna de refinamiento social [...] Queda mucho aún por hacer para desarrollar en las féminas el gusto por diversiones más puras, más aptas para una sociedad en buen estado de salud” (18-19).

Hacia finales del siglo XIX, la interpretación del *panchali* había desaparecido por completo. Cabe pues, la hipótesis de que la desacreditación generalizada de las intérpretes femeninas del Bengal del siglo XIX resultara en la decisión desesperada de algunas de ellas de embarcarse hacia el Caribe y otros destinos junto a los contingentes de siervos, tal y como relata el informe del agente de inmigración de Surinam.

A comienzos del período de servidumbre en las comunidades indocaribeñas predominaban dos estilos de danza –basados en las tradiciones populares importadas de las aldeas de la India– *nagara* (solo de movimientos enérgicos y muy acrobáticos) y *naach ki jatkay* (remolinos, movimientos gráciles y sutiles de cadera, elaborados gestos de manos). Sin embargo, a comienzos del siglo XX, con el decaimiento del régimen de servidumbre, surgió un tercer estilo denominado *rajdhar*, firmemente vinculado al *sangeet*, que absorbió gestos y peculiaridades de las otras dos escuelas de danza, caracterizado por intrincados pasos o *pouti*, y cuyas intérpretes eran conocidas como *rajdharies*.

Durante el período de servidumbre las mujeres indo-orientales de Trinidad, Surinam y Guyana fueron en su mayoría intérpretes invisibles y domésticas de su propia subjetividad. No sería hasta la aparición de una clase media indocaribeña en la década de 1920, a raíz de la abolición de la servidumbre, que surgiría el germen de la conciencia feminista indocaribeña, apoyando el derecho al voto de la mujer, por ejemplo, con un discurso emancipatorio más allá del rol tradicional femenino.

Obras citadas

- Bose, Shib Chunder. *The Hindoos as They Are: A Description of the Manners, Customs and Inner Life of Hindoo Society in Bengal*. Calcutta: Thacker, Spink and Co.; Londres: W. Thacker & Co., 1883.
- Brereton, Bridget. “Social Organisation and Class, Racial and Cultural Conflict in 19th-Century Trinidad”. *Trinidad Ethnicity*. K. Yelvington (ed.). Londres y Basingstoke: Macmillan Press, 1993, 33-55.

- Capra, Frifjof. *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism*. Colorado: Shambhala Publications, 1975.
- Cozart-Riggio, Milla. "Performing in the Lap and at the Feet of God: Ramlila in Trinidad, 2006-2008". *The Drama Review* 54.1 (2010), 106-149.
- Dubois, Abbe J. A. *Hindu Manners, Customs and Ceremonies* [1906].
H. K. Beauchamp (tr.). Nueva York: Cosimo, 2007.
- Edmondson, Belinda. "Public Spectacles: Caribbean Women and the Politics of Public Performance". *Small Axe* 7.1 (2003), 1-16.
- Emmer, P. C. "The Meek Hindu: The Recruitment of Indian Indentured Labourers for Service Overseas, 1870-1916". En: Emmer (ed.). *Colonialism and Migration: Indentured Labour Before and After Slavery*. Dordrecht: Maninus Nijhoff, 1986, 187-207.
- Grierson, Sir George Abraham. *Bihar Peasant Life, Being a Discursive Catalogue of the Surroundings of the People of That Province, With Many Illustrations From Photographs Taken By the Author. Prepared Under Orders of the Government of Bengal*. Calcutta: The Bengali Secretariat Press; Londres: Trübner & Co., 1885.
- Klass, M. *East Indians in Trinidad: A Study of Cultural Persistence*. Nueva York: Columbia U P, 1961.
- Korom, Frank J. *Hosay Trinidad: Muharram Performances in an Indo-Caribbean Diaspora*. Pennsylvania: U of Pennsylvania P, 2003.
- Karran, Kampta. "Changing Kali: From India to Guyana to Britain". *Black Theology: An International Journal* 7 (2001), 90-102.
- Kingsley, Charles. *At Last: A Christmas in the West Indies*. Nueva York: Harper, 1871.
- Mangru, Basdeo. "The Sex Ratio Disparity and Its Consequences Under the Indentureship in British Guiana". *India in the Caribbean*. D. Dabydeen & B. Samaroo (eds.). Londres: Hansib, 1987, 211-230.
- Mukharji, Manjita. "Metaphors of Sport in Baul Songs: Towards an Alternate Definition of Sports". *International Journal of the History of Sport* 26.12 (2009), 1874-1888.
- Myers, Helen. *Music of Hindu Trinidad: Songs from the India Diaspora*. Chicago y Londres: U of Chicago P, 1998.
- Naidu, Janet A. "Indian Women of Guyana: Reflections of their existence, survival and representation". *Guyana Journal* 10.7 (2005). Web. 26 de enero de 2011 <http://www.guyanajournal.com/women_gy.html>
- Naipaul, V. S. A *House for Mr Biswas*. [1961]. Nueva York: Vintage, 2001.
- Poynting, Jeremy. "East Indian Women in the Caribbean: Experience and Voice". *India in the Caribbean*. David Dabydeen y Brinsley Samaroo (eds.). Londres: Hansib Publishing Limited, 1987, 231-263.
- Ramnarine, Tina K. "Historical Representations, Performance

- Spaces, and Kinship Themes in Indian-Caribbean Popular Song Texts". *Asian Music* 30.1 (1998-1999), 1-33.
- Ramnath, Harry. *India Came West*. Marabella, Trinidad y Tobago. s.f.
- Sankeralli, Burton. "Indian Presence in Carnival". *The Drama Review: Trinidad and Tobago Carnival* 42.3 (1998), 203-212.
- Singh, Gora . Karna Singh (abrev.). "Guyana". *The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia-Indian Subcontinent 600* 5.10. Londres: Routledge.
- Stephanos Stephanides, Karna Bahadur Singh. *Translating Kali's Feast: The Goddess in Indo-Caribbean Ritual and Fiction*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 2000.
- Niranjana, Tejaswini, *Mobilizing India: Women, Music, and Migration between India and Trinidad*. North Carolina: Duke UP, 2006.
- Tiwari , S.K. *Dimensions of Human Cultures in Central India*. Nueva Delhi: Sarup & Sons, 2001.
- Trinidad y Tobago. Biblioteca Nacional. "Arts and Crafts". Web. < <http://www2.nalis.gov.tt/Research/SubjectGuide/ArtandCraft/tabid/97/Default.aspx> >
- Wahab, Amar. "Race, Gender, and Visuality: Regulating Indian Women Subjects in the Colonial Caribbean". *Caribbean Review of Gender Studies* 2 (2008), 1-23. Web. 2 de junio de 2010 <<http://sta.uwi.edu/crgs/september2008/journals/AmarWahab.pdf>>
- Yarrow, Ralph. *Indian Theatre: Theatre of Origin, Theatre of Freedom*. Surrey: Curzon Press, 2001.