

María Zielina

La africanía en el espacio socio-cultural e histórico de las Américas

El presente libro es sobre la *africanía*, uno de los fenómenos culturales que se desarrolló en las Américas y el Caribe como consecuencia de la importación de millones de negros africanos en calidad de esclavos mediante la implantación del sistema económico y político de la plantación. Los trabajos que tenemos el placer de presentar bajo el título general de *La africanía en el espacio socio-cultural e histórico de las Américas* es un proyecto que no pretende ser exclusivo sino comparativo y responde al espíritu de la globalización. Nació de conversaciones y discusiones académicas sobre los lazos que unen los estudios que sobre Brasil, Hispanoamérica y el Caribe se llevan a cabo en el Centro de Estudios Latinoamericanos (CESLA) y los que se llevan a cabo en los Estados Unidos, Gran Bretaña, Puerto Rico, Perú, y Brasil. El título abarcador y complejo revela nuestro sincero deseo de que este volumen sea continuado por otros similares y que en los mismos se planteen otros proyectos intelectuales que abarquen tópicos de la *africanía* en la música, artes plásticas, teatro, cine y otras áreas y sirvan para continuar el diálogo entre los estudiosos de la misma en ambos lados del continente europeo y americano.

En función de lo anterior, los artículos que aquí reunimos examinan y analizan no sólo conceptos relacionados con resistencia cultural, formación de identidades, invenciones románticas, construcciones y desconstrucciones de realidades múltiples e hiperbólicas, sino también actitudes filosóficas, articulaciones lingüísticas, búsquedas trasgresoras y luchas políticas pues la *africanía* ha servido de cantera estetizante y consolidante de proyectos reformadores o preservadores de valores, parámetro de nostalgias tardías, anverso y reverso de tradiciones, encarnación del populismo o el liberalismo y de formulaciones antidogmáticas en la historia de las letras americanas. Lo elusivo que resulta concretar a través de la escritura muchos de estos temas y la pluralidad de los mismos enmarcan el surgimiento de algunos movimientos literarios y la creación de innumerables personajes y tópicos portadores de discursos ideológicos de tipo étnico, nacionalista, religioso, histórico; discursos y personajes desmanteladores del poder y estructuras sociales existentes en diferentes comunidades o países; reveladores de un destino común con el "otro" y reclamadores de una identidad cultural americana. Muchos de estos personajes y de esos temas fueron originados primero, por intelectuales deseosos de contribuir en la construcción de la nación, seguidos muy de cerca por aquellos que han desafiado abiertamente la "historia oficial" y han tratado de articular la memoria de todos los ciudadanos y grupos.

El esfuerzo de transcribir, retratar, revelar, el impacto socio-cultural de este fenómeno de la *africanía* a través de la palabra escrita ha sido rico y complejo y no ha estado desprovisto ni de controversias ni dilemas en cuanto al imaginario social que suministran los conceptos de nación, cultura y raza. Este esfuerzo tampoco se ha podido liberar de las influencias teóricas que aún persisten en diseminar agendas segregadoras y otorgan el privilegio de juzgar e interpretar lo que debiera ser la íntima verdad del "otro", en este caso el negro en las Américas. Las posibilidades de acercarse a la *africanía* producen discursos culturales cuyos modos y formatos se han organizado de maneras diversas como nos los demuestran los pioneros trabajos de Nina Rodrigues, Fernando Ortiz, Melville Herskovits, Gilberto Freyre, Leo Frobenius, William Edward Burghardt Dubois, Gonzalo Aguirre Beltrán, Lydia Cabrera, Roger Bastide, Marta Warren Beckwith, Harold Courlander, y sus seguidores, Ed-

ward Kaman Brathwaite, Selwyn R. Cudjoe, Tomás Blanco, Jorge e Isabel Castellanos, Giorgio Marotti, Aimé Césaire Léopold Sédar, Senghor, Léon Dumas, Langston Hughes, René Depestre y José Luis González por mencionar solamente algunos. El posicionamiento del explorador y viajante, muchas veces autores de relatos de viajes y crónicas sobre la vida en México, Martínica, Cuba, Jamaica, u otras regiones americanas, como los que nos presentaron María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (Condesa Merlin), Thibout Chavalon, Jean Baptiste Labat y Ernest Duvergier de Haurane, adquieren nuevas significancias a la luz de las luchas sociopolíticas del hombre negro en las Américas o bajo el marco teórico de los estudios de género, cultura, marxismo o afrocentrismo, como los presentados por G. R. Coulthard, Edouard Glissant, Antonio Benítez Rojo, Sidney W. Mintz, Stephen Greenblatt y Stuart Hall, entre otros. Estos trabajos constituyen o bien frescas acercaciones al movimiento negrista y de la negritud de los años treinta, o bien reaccionan a las propuestas críticas sobre la universalidad del concepto de la negritud impulsadas por la nostalgia y la reyección de la inferioridad negra, las dimensiones de la política del blanqueamiento o la ideología del mestizaje dando entrada a conceptos más inclusivos como creolización, antillanidad o *africanía*; concepto que abogamos en éste y otros trabajos y más acorde con las realidades de varios siglos de transculturación en nuestra América.

El campo de la efectividad del fenómeno de la *africanía* en la cultura americana ha sido determinado, primero, por la existencia durante el período colonial de millones de esclavos traídos como mano de obras para suplir diferentes y múltiples trabajos, y segundo, por la emergencia de sociedades pluriétnicas y multiculturales que han originado y desarrollado una literatura, un arte de la *africanía*. La historia de la *africanía* comienza en la literatura hispana con el empleo y referencias a un sujeto, el negro esclavo o libre y las múltiples manifestaciones culturales y religiosas que éste traía y retenía consigo, las que no sólo se anexaban a la cultura de los colonialistas sino que la revitalizaban y transformaban. Esta transformación y revitalización, llamada por Fernando Ortiz transculturación, trajo consigo no sólo movimientos específicos en la literatura como el Harlem Renaissance, en los Estados Unidos y el movimiento de la negritud en el Caribe, sino que reveló un posicionamiento historicista, reconstruccionistas de biografías singulares y de contextos reprimidos.

Obviamente, las condiciones socio-históricas de la época en que se comienzan a originar las obras de *africanía* hacen que éstas se vean distorsionadas, modificadas o valoradas acorde con las concepciones estéticas o filosóficas que predominaban. Hacen que la historia, -"la ciencia del saber fenomenal", según Hegel, sirva, en este caso de la *africanía*, para diferenciar los dominios de la cultura de masa de los de alta cultura y nos permita no sólo analizar aspectos lingüísticos o folclóricos, sino que nos ayudan a investigar las semejanzas y diferencias que existe en cuanto al concepto de cultura y equidad en aquellos países en que el poder estaba en manos de diferentes metrópolis europeas y la producción en manos de hombres esclavos. Los efectos de estas circunstancias históricas en la formación y desarrollo de discursos referentes a la identidad, territorialismo, nacionalidad, criollismo y otros resultan entretejidos con otras ideas presentes en la *africanía* incluyendo aquellas relacionadas con sexualidad, religiosidad, racionalidad y adaptación y enraizamiento del negro en América. La historia de la *africanía* toma así carácter de "saber científico" pues revela cómo se fundamentaron y centralizaron perspectivas para ilustrar "peculiaridades" que definían la actuación del "otro" y se individualizaron discursos fuera de la literatura para articularlos en el plano de otras disciplinas.

La historia de la *africanía* revela también la mirada crítica que se dirige sobre el papel constitutivo de lo que se define como historia de la literatura sin perder de vista los distintos invitados que asisten al convite de la misma; es decir los proyectos que sobre el valor de las fronteras, leyes de inmigración, sentimientos de desterritorialización y territorialización, inevitabilidad de la violencia y sistematización de inequidades que se suman al concepto o conceptos de cultura. Este posicionamiento historicista nos permite entrar en el arsenal teórico de lo que se define como cultura y observar que cuando este concepto abre el debate de participación ciudadana, nacionalismo, identidad u otredad, abre también el panorama de las letras nacionales y el de los estudios socio-políticos. Este panorama revela por ejemplo, cómo de una manera sistemática se condenaron, tergiversaron o relegaron al olvido obras literarias, estudios etnológicos, testimonios, estadísticas, relacionados con la presencia del negro y su cultura en las Américas. Los argumentos que esgrimían mucho de los enjuiciadores tenían como objetivo principal el eludir la otredad, desconocer el discurso del "otro", y se apoyaban en principios estéticos de carácter racistas, programadores de perspectivas jerarquizantes y discriminantes procedentes de Europa y los Estados Unidos. Muchos de estos principios *prescribían* lo que debía ser observado, ofreciéndole a los escritores absurdas demandas en cuanto a lo que debían enjuiciar, comentar o narrar acerca de ese diario contacto entre razas, entre culturas. Se censuraba así la presencia activa de la *africanía* en el campo cultural nacional limitando las tiradas de manuscritos e imposibilitando su distribución, la pérdida de numerosos textos, pero sobre todo se impidió que se guardasen para la posteridad y se conocieran los nombres de escritores, artistas y músicos que con sus trabajos contribuyeron de forma positiva y exitosa a la formación de la cultura indoafroamericana.

En Cuba, Félix M. Tanco fue testigo de las fuerzas que tenían estas *prescripciones* en el seno de la sociedad cubana del siglo XIX y conoció en carne propia el peligro que presentaba para un escritor de ideas avanzadas el luchar contra las mismas, el querer "pintar", citando las palabras del propio escritor, "la influencia intelectual y moral que ejerc[ían] los esclavos en la clase blanca ó libre que los pose[ía] y la de ésta en aquélla". Tanco no sólo fue tildado de traidor, sino que su relato *Escenas de la vida privada en la Isla de Cuba* (1838) fue vituperado y su tema ridiculizado por aquellos guardianes de la *estética esclavista*, los que para demostrar su descontento, no se limitaron en insultar al escritor sino que rebautizaron su novela, llamándola *Sátira de un enemigo de Cuba*. El impacto que estas acusaciones surtieron en el ánimo del escritor nos lo da a conocer el mismo Tanco en el prólogo de su novela:

El autor de estas "Escenas de la vida privada en la isla de Cuba", ha creído y cree que no será nunca perfecta ó completa cualquiera descripción ó pintura de costumbres cubanas, si no se comprenden los esclavos que tienen parte principal en ellas. Dividida nuestra población en blancos y negros, sería pintar a medias, ó dibujar un perfil de nuestra sociedad, y no su fisonomía entera como debe ser, escribir únicamente sobre los primeros ó sobre los segundos con separación de los otros. ...[P]ara prevenir malignas interpretaciones de los ignorantes o preocupados que vean en estos ligeros bosquejos, la Sátira de un enemigo de Cuba, como no han faltado algunos benévolos que así lo han pensado y lo han dicho (...) en efecto [he] escrito una Sátira, copiando al pie de la letra la sociedad donde vive (...) según lo han hecho otros curiosos observadores de las varias sociedades del mundo, sin que se haya dicho hasta ahora que por haber pintado y criticado las costumbres malas ó ridículas de aquellos pueblos, fueron sus enemigos. Ni a Balzac por ejemplo en Francia, ni a Breton de los Herreros en España se les tacha con esta nota porque las respectivas sociedades, de que

ambos son una personificación, aparecen en sus escritos tan profundamente corrompidas. (Cuba Contemporánea: 256, se ha respetado la ortografía original)

Tanco no sólo contribuye con su prólogo a revelar la fuerza que tenían las *prescripciones* estéticas y filosóficas de la época, sino que nos da a conocer la actitud de muchos lectores, incluyendo la de sus propios detractores a los que se refiere como "multitud fascinada" ansiosa de creer que el "estado social de Cuba [era] casi perfecto". Parte de esta multitud Tanco la excusaba porque consideraba que algunas de estas personas "eran de buena fe" (...) y actuaban de esa manera porque estaban "acostumbrados desde la cuna [a] pérfidos halagos y amañadas lisonjas ...y les repugnaba y enfadaba la crítica y la censura"; es decir, eran adictos a la mentira y según Tanco llevados "por el amor propio". Sin embargo, existía otro grupo para el cual el escritor no hallaba excusas; a este grupo pertenecían aquellos que estando bien consciente del estado social de Cuba se hacían los ciegos. Actuaban de esta forma empujados bien por intereses propios o bien por deseos de apoyar al gobierno español, cuyo objetivo principal era conservar la "tranquilidad" y el "orden público" a toda costa. Estas personas no sentían ningún tipo de escrúpulos y "sostenían y pondera[ban] aquellas ilusiones, aquellos fantasmas de felicidad y riqueza", que el gobierno español les presentaba. (*Cuba Contemporánea: 257*)

Esta determinación de Tanco de presentar el estado social de Cuba y las relaciones entre blancos y negros se hacen patente en otras de sus narraciones y escritos, como *Petrona y Rosalia*; novela en que se plantea nuevamente "la funesta realidad de ...[la] vida doméstica" afectada por la esclavitud. Tanco y su obra no fueron los únicos que desafiaron la política española, y las concepciones estéticas de la época; tampoco fue el único en traer cuadros de costumbres en que el personaje negro ocupaba primeros planos. Anselmo Suárez, contemporáneo de Tanco, escribía *Francisco o El ingenio de las delicias* (1839), novela que circuló clandestinamente y despertó el entusiasmo de muchos lectores aunque no levantó la ola de furia que había levantado la de Tanco. La novela *Francisco* continuó circulando de forma secreta durante muchos años hasta que finalmente fue publicada en 1881. En el año 1841, siguiendo la estética romántica de los franceses, especialmente bajo la influencia de Rousseau, aparece *Sab* cuya autora es Gertrudis Gómez de Avellaneda, escritora muy adelantada a su época, y poseedora de un fuerte espíritu, independiente y rebelde. La Avellaneda fue novelista poeta y dramaturga, y despertó admiración y temor en aquellos que envidiaban a la mujer con menos albedrío, menos crítica de la situación en que se hallaba la mujer y menos recalcitrante a la hora de señalar los privilegios de que disfrutaban los hombres. Comenzó a escribir en Camaguey, su lugar de nacimiento, y de "filósofa" pronto se vio descrita con otros calificativos tales como, "rara", "sospechosa", "extravagante," y "voluble". Ella misma se da a conocer artísticamente bajo el seudónimo de "La Peregrina en Cádiz". Su novela *Sab* causó desesperación en las filas de aquellos que buscaban traer a sus obras personajes negros que se ajustaran a la realidad cubana de aquel entonces, y exasperación en la de aquellos que no veían o no querían ver los males y sufrimientos que traían consigo la esclavitud de todo tipo, incluyendo la del sexismo. Escribe Max Hureña que

[Sab] es, por su contenido, antiesclavista, aunque el propósito que animó a [la escritora] a escribirla no fuera el de librar una campaña abolicionista, sino el de dar vida, en una narración sentimental, a cuadros y escenas basados en los recuerdos de su Camaguey natal¹.

¹ Citado en Internet, www.camagueyanos.com/quienes/camagueyanos/avellaneda.html.

La crítica contemporánea reconoce que el objetivo principal de la autora de *Sab* fue el tratar de hacer un paralelo entre el esclavo y la mujer dentro de un sistema totalmente patriarcal ya que éste servía para excluir tanto al esclavo como a la mujer. Esta estructura discursiva hace que la novela haya sido considerada, desde el punto de vista del género de literatura antiesclavista, como un "frío cuadro de costumbres" y *Sab*, el esclavo, un personaje realmente falso e incompleto. El personaje se nos presenta tan romantizado y tan ajeno a las realidades del esclavo de carne y hueso que hasta renuncia a ser libre cuando la libertad le fue conferida. Este retrato idílico de *Sab* hizo que la novela fuese rechazada abiertamente por aquellos que veían la novela antiesclavista como una herramienta poderosa contra el sistema económico de la esclavitud, otra vía para demandar el cese de este comercio tan inhumano. A pesar de todas estas críticas, no podemos negar que *Sab* es un claro testimonio de los deseos de una escritora de exponer el machismo y desatar las ataduras del sexismo. En toda su obra la Avellaneda se nos muestra como una escritora muy compleja, muy personal; una mujer que no tuvo miedo de llevar a sus escritos sus arrebatos amorosos y sus luchas, los que alcanzaron ecos tanto en los círculos privados como públicos. Una de las pocas escritoras con un expediente criminal "por contener dos de sus obras doctrinas subversivas y contrarias a la moral." Vista desde hoy, *Sab* nos muestra la conexión que existe en el discurso de las voces marginadas y revela las estructuras de dominación que existían en la colonia y al hacerlo la Avellaneda no buscaba en ninguna forma atenuar su condena y su réprobo hacia el sistema esclavista. La novela se publicó con gran éxito en España en 1841, pero su diseminación fue prohibida en Cuba, y como anécdota curiosa en cuanto a la suerte que corrió esta novela, tenemos que mencionar que la propia Avellaneda, la expurgó de sus *Obras completas*.

Fuera de la Cuba, en los archivos del Teatro Nacional de México encontramos a Alfredo Torroella, otro escritor cubano deseoso de escribir y resaltar el impacto de la presencia negra en su patria. Torroella había llegado a México como poeta "proscrito, pobre, sin bandera pero desbordante de vida y de inspiración" según nos afirma Juan de Dios Peza² en su ensayo sobre el poeta en 1911. Además de poeta era dramaturgo y así en mayo de 1870, estrenó en México una de sus obras, *El mulato*, la cual fue bien acogida y muy elogiada por la crítica mexicana. El resentista de la obra escribe que Torroella "en tres actos muy bien manejados, [había] pint[ado] con negras tintas escenas de la esclavitud en la isla de Cuba. Torroella mereció y le fue otorgada una entusiasta ovación del público mexicano, que lo apreció mucho y bien, como hombre caballeroso y como inspiradísimo poeta". (Olavaria y Ferrari 1895:812)

A la pluma de Cirilo Villaverde debemos *Cecilia Valdés*, una de las mejores novelas del género costumbrista y que causó gran impacto en la literatura hispanoamericana y cubana por la eficacia con que estaban perfilados: los personajes negros y mulatos, la simbiosis amo-esclavo, las contradicciones en el establecimiento de diferencias étnicas y el espacio físico, La Habana del siglo XIX. La maestría de Villaverde en reconstruir el exotismo nacional y las dimensiones de la cotidianidad de la socialización entre esclavos y terratenientes en este espacio de La Habana de mediados y fines del diecinueve sin duda alguna ayudan a legitimar las acciones y agudizar las contradicciones del cuadro social que se nos presenta. La novela de Villaverde ocupa un lugar importante no sólo en el costumbrismo cubano sino en la historia

² La cita proviene de la *Revista Bimestre Cubana*, Volumen VI (Septiembre-October) 5, 1991.

de la *africanía*. Escrita durante un período de más de cuarenta años, *Cecilia Valdés* estuvo moldeada primeramente, por las influencias del romanticismo español y el de las novelas románticas que la habían precedido, y segundo, por las ideas que abrazaba el propio escritor, quien envisionsaba una "identidad nacional" en la que se mantuviera en parte el "establishment" de la colonia. Es decir, mantener la estratificación social que mantenía al negro, mulato y mestizo en los peldaños inferiores de la escalera social, en calidad de subordinados y marginados. Villaverde trae a su novela sus prejuicios de abolicionista, su contacto con los mejores escritores de la época y el impacto que le hizo el verse testigo de las labores a que se veían forzados a ejecutar los negros en el sur de los Estados Unidos.

Cuando todo esto quedó transmitido finalmente al papel en 1882, en los albores de la batalla final por la independencia de Cuba, la *Cecilia Valdés* resaltaba por la madurez que habían cobrado las formulaciones de esquemas moralizantes acorde con el compromiso moral que movía la pluma del escritor abolicionista. Se advierte además una intención autorial de establecer semejanzas y diferencias con otros textos abolicionistas, reveladores de la convivencia diaria entre negros, mulatos, pardos, esclavos, libres, peninsulares y criollos, pero a la vez quería separar su texto de los mismos. Su estrategia para conseguir dicha separación fue la de usar el "retrato", el detallismo, en la construcción de personajes y ambientes. La *Cecilia Valdés* de Villaverde revela la preocupación intelectual de tratar de *hacer algo* diferente con los personajes, dejar un poco de lado la visión semipaternalista de este género y otorgar sello de pertenencia cubana, criolla, a los personajes que desfilan por la novela. El texto de Villaverde es un lugar de encuentro, campo de reflexión sobre una época y sobre una población negra o mulata que en vez de disminuir aumentaba. De ahí, que aunque en la novela se repite el triángulo amoroso tan común de las narraciones románticas, la visión que se nos ofrece sobre la frecuencia del incesto, las definiciones de progreso, ligadas al latifundio y en contraste con las condiciones internas de la hacienda azucarera en cuanto a salud, higiene y castigos, la narración resulte un microcosmo. La hacienda como metáfora del mundo que se avecina en que el amor incestuoso no sería rareza sino cotidianidad, si la esclavitud no se la abolía. Este microcosmo nos permite analizar el discurso del control social construido contra un "otro", el esclavo, el libre, el hombre negro, la mulata, la mujer negra, mulata, mestiza o blanca; un otro marginalizado. Es un discurso social que revela signos de otros muchos, más significativos, más horribles, el discurso social que se construye apoyándose en leyes aprobadas para ejercer castigo - los boca abajo, deshumanizar el otro - la ley de vientre, exonerar culpas - la muerte de los esclavos, justificar violencia - la cacería de cimarrones, silenciar violaciones y castraciones.

Cecilia Valdés es la historia triste de una mulata libre, nieta de esclavos, quien termina sus días en una "casa de locos, pero es más que eso; es también la historia de la memoria compartida por todas aquellas mujeres, indias, negras, esclavas, o no, que fueron víctimas de injusticias sociales, de violencia; la memoria compartida de todos aquellos cuyas voces fueron silenciadas antes y después de la colonia. La locura de la protagonista, el hecho de que terminase ella al igual que su madre en una casa de locos intensifica no sólo la pasión que había "nublado" sus sentidos al verse rechazada por Leonardo, el amante, sino la locura de haber querido pensar que la muerte de Leonardo serviría para detener a otros Leonardos.

Los cuadros de costumbres con sus referencias a bailes, música, ropa, espacio, y ambiente, muestran los niveles alcanzados por el fenómeno de la *africanía* en la cultura cubana, y han despertado el interés de cineastas, músicos, poetas, dentro y fuera de la isla. La *Cecilia* de Villaverde ha saltado de las páginas de la historia de

la literatura cubana a las del teatro, revistas musicales, ópera ligera y cine. La versión cinematográfica de Humberto Solás es un buen ejemplo de la evolución de la novela de Villaverde desde 1882. En el montaje de la película se resaltan tanto los conflictos de raza, clases y género sexual como aquellos elementos culturales en que se manifiesta abiertamente la *africanía* como el sincretismo de cultos, musicalidad y habilidad para bailar, mulatez como rasgo de identidad caribeña y la cimarronería como componente revelador de resistencia.

No es posible terminar este breve bosquejo de la historia de la *africanía* en Cuba en el siglo XIX sin traer la voz testimonial de aquellos a quienes la esclavitud, las diferencias de clases, la escasez de riquezas y el racismo los había marcado de forma directa e indeleble. Pertenecen a la historia de la *africanía*, porque su motto era producir "letras" a pesar de que no podían asistir a las escuelas o la universidad; demostrar que existían y que si se les proporcionaba oportunidades, sus obras eran tan buenas como las del "otro". Escribían para medirse con el "otro" y probar que podían obtener los mismos reconocimientos que se les concedía a otras figuras reconocidas dentro de la vida literaria y política cubana. Gabriel de la Concepción Valdés, (Plácido), Antonio Medina y Céspedes, Agustín Baldomero Rodríguez, Ambrosio Echemendía, Francisco Manzano y Martín Morúa Delgado entre otros, escribieron y cada uno de sus textos cuando son analizados resultan, haciendo cita de las palabras de Noe Jitrik, "mecanismos de ocultamiento [pues] propon[en] un campo signifiante superior en el cambio de nivel entre lo que es articulado para ser mostrado y lo que es articulado para ser hallado." Este mecanismo quizás sería lo que llevo a Plácido al patíbulo como supuesto miembro de la Conspiración de la Escalera y a Manzano a tratar de pasar desapercibido una vez que escapó las cadenas de la esclavitud. Plácido y Francisco Manzano procedían de distintas clases sociales y diferentes grupos étnicos, el primero mulato y libre, el segundo negro y esclavo y el paso del tiempo no ha logrado apagar las llamas de la crítica en cuanto a la vida personal de ambos y en cuanto a sus creaciones literarias; críticas que revelan tanto animosidad como simpatía no sólo por parte de aquellos que les conocieron personalmente y leyeron sus textos acabados de "sacar del fogón", sino de aquellos que estudian actualmente sus producciones literarias.

Los nuevos combates que emprendieron Juan Gualberto Gómez y Martín Morúa Delgado a través de sus escritos y acciones reflejan las profundas huellas que el colonialismo había inflingido a la reciente república cubana en diversos campos incluyendo el de las relaciones entre la población blanca y negra y entre negros y mulatos a partir de la intervención norteamericana.

"La guerra de 1912," durante la cual el ejército nacional masacró a miles de negros pertenecientes al Partido Independientes de Color es una guerra de la que poco se habla pero la misma impactó la vida no sólo de sus principales líderes, Ivonet y Estenoz, sino la de aquellos que se dejaron arrastrar por el movimiento. La razón principal que empujó a Ivonet y a Estenoz a crear este partido fue sin duda el sentimiento de impotencia que embargaba a gran parte de los mambises al adquirir conciencia de la realidad que escondían los acuerdos que a sus espaldas se tomaban entre los Estados Unidos y Cuba, como por ejemplo, el establecido entre el gobernador militar Leonardo Wood y algunos generales del Ejército Libertador en la denominada Junta de Notables en 1900. Estos acuerdos tenían como objetivo negarle al negro y al mestizo su derecho al voto e impedir que ejercieran cargos políticos, hundiéndolos así en un mayor desespero económico y social. Wood dio a conocer sus intenciones en dicha Junta cuando planteó como principio de ciudadanía que se le debía "dar el derecho al voto a todos los cubanos que supieran leer y escribir, a cuantos tuvieran un capital mayor a 250 pesos y a todos los individuos que hubieran estado en

la revolución antes del 12 de julio de 1898". (*Periódico La Lucha*, 3 de enero de 1900)

Este y otros planteamientos estaban asentados en el racismo y con los mismos se intentaba privar de sus derechos a la mayoría de los ciudadanos negros y mestizos cubanos. Este sentimiento de frustración era compartido por Juan Gualberto Gómez, hijo de esclavos y una de las grandes figuras políticas y literarias de Cuba, quien denunció en sus numerosas cartas y escritos tocantes la situación y proclamó el papel que debía jugar el negro en la república. La vida de este estadista cubano está ligada a la historia no sólo de la política cubana a principios del siglo XX sino a los de la *africanía*.

En 1901, Juan Gualberto fue nombrado miembro de la Asamblea, la que tenía como objetivo elaborar la Constitución encargada de dirigir el destino de los cubanos, una vez ganada la independencia. Durante esta reunión presentó una ponencia contra la incorporación de un apéndice que facilitaba a los Estados Unidos anexarse a Cuba; este anexo era el de la Enmienda Platt. Además de estadista y luchador incansable por los derechos de los cubanos, Gómez fue un respetado periodista y el fundador de dos importantes periódicos cubanos de esa época: *La Fraternidad* (1879) y *La Igualdad* (1892).

La *africanía* en la literatura cubana del siglo XX goza de una importante y rica heterogeneidad en cuanto a géneros y autores, y el impacto que muchas de estas obras han ejercido en la obra de otros muchos intelectuales o artistas caribeños es indiscutible. Incuestionablemente obras como *El Monte*, *Motivos de son*, *El reino de este mundo* de Lydia Cabrera, Nicolás Guillén y Alejo Carpentier sucesivamente, sentaron pautas para otros estudios y creaciones artísticas no sólo en literatura o lingüística sino en etnología, etnografía, pintura y música. A los primeros se les unen sus contemporáneos, Emilio Ballagas, Ramón Guirao, José Zacarías Tallet, Regino Pedroso, Marcelino Arozarena; en la literatura; Wilfredo Lam en la pintura, María Teresa Vera, Ignacio Villa (Bola de Nieve), Rita Montaner, Pérez Prado en la música. El interés por la *africanía* no disminuye, todo lo contrario y a partir de los sesenta nuevos cuestionamientos estéticos e ideológicos, maneras de mirar y apreciar al "otro" dan lugar a nuevas elaboraciones artísticas, tales como las que se presentan en la obra de Benítez Rojo, Cabrera Infante, Sarduy, Nancy Morejón en la literatura, Javier de Triana en el teatro, y los de Eduardo Roca Salazar (*Choco*), Manuel Mendive y Alexis Esquivel en la pintura.

El éxito que acompañó a Torroella en el teatro mexicano testimonia la familiaridad de los espectadores mexicanos con producciones literarias y artísticas en donde se exploraba el impacto de la presencia negra en la cultura y sociedad latinoamericana. Los temas de la *africanía* en las discusiones sobre identidad y cultura nacional traídas por el cubano al teatro mexicano no constituyeron algo nuevo e inusitado. Esta discusión comienza en el siglo XVII con Sor Juana Inés de la Cruz, la figura literaria más representativa de ese siglo. La obra de Sor Juana es muestra no sólo de riqueza de imaginación poética, humorística o satírica heredada de culteranos y conceptistas, pero sobre todo es una prueba de la enorme tenacidad con que Juana de Asbaje luchó por los derechos de la mujer en el espacio socio-político e intelectual de México. Gracias a su talento y a esta tenacidad su obra es representativa de una identidad cultural femenina y sus escritos constituyen una denuncia exitosa contra la alienación basada en el sexo.

Dentro de las innovaciones artísticas y teatrales que trajo Sor Juana y que han enfatizado los estudiosos de su obra, se señalan sus aciertos lingüísticos en construir entonaciones propias de la tradición oral y sintaxis propias de los "bozales", los ne-

gros esclavos recién venidos de África y aún no "latinizados". Un ejemplo de esta almágana étnica y del enriquecimiento que traía la transculturación de los elementos de la cultura africana lo observamos en dos de sus villancicos: *Villancico VIII del Tercero Nocturno*, Asunción, 1685, y *A la Inmaculada Concepción* (1679). En ellos se presenta un yo poético que se declara partidario de hablar en la lengua de los oprimidos y no en la de los dominantes. En el primero por ejemplo, hay un yo poético que nos asevera que lo que lo ha llevado a expresarse en su propio lengua no es su desconocimiento del latín, sino que lo hace con el objetivo de sentar a todos en el convite de etnias y lenguas que forman parte de la cultura mexicana. Estas composiciones multilingües, en las que los elementos de la *africanía* obviamente están presentes han sido objeto de muy pocos estudios contemporáneos, por considerarse que los mismos pertenecen a la obra menor de Sor Juana; "menor" al compararse con producción lírica y sus autos sacramentales. Estos estudios se limitan no pocas veces a estudiar las fórmulas convencionales, populares, propias del género villanciquero y heredadas de los peninsulares sin poner mucha atención a la atracción que este género ejercía en la monja. Parecía preferirlo porque le proveía lo que los otros no podían: la oportunidad de demostrarle a sus críticos, una vez más, que no eran los libros su única fuente de enseñanza e inspiración, sino que los hallaba en los "tianguis" paseos y calles mexicanas. Los villancicos de Sor Juana con sus personajes bozales "canibalizaban" el exotismo de las procesiones española y profetizaron el concepto moderno de "transculturación". Méndez Placarte habla de esta *africanía* que iban filtrándose poco en la cultura mexicana, y señala que:

Y ya en sus Villancicos de Navidad, para las Descalzas Reales (1683) o la Encarnación y la Capilla Real, de la misma Corte (1686), o bien para la dicha Catedral gadatina (de 1688 a 93), prodigaba el propio Montoro enamorados afectos y hondos conceptos, en jugueteo disfraz de alegorías impensadas..., o de bailes de Negros (y en alguno, el "Tocotín" de nuestros Aztecas, importado hasta allá "de Chapultepeque"), o de tonos y entonos de "Fidalgos", o de frescos sartales de "coplas viejas, o de los proverbiales Filósofos que ya desde su nombre esdrújulizan su risa o llanto. (Méndez Placarte 1952:XXII)

Otros escritores y composiciones sobre la *africanía* siguieron a los creados por Juana de Asbaje, y una de las más perdurable y famosas es la leyenda veracruzanas de principios de siglo XVII. "La mulata de Córdoba," cuya primera versión escrita, con el título de "La mulata de Córdoba y la historia de un peso" se debe a José Bernardo Couto. La misma apareció en la revista *Mosaico Mexicano* (1837) y fue seguida por la pieza teatral de Aurelio Luis Gallardo, "La hechicera de Córdoba" (1869). Otras propuestas nos las traen Vicente Riva Palacio en *Tradiciones y Leyendas mexicanas* (1922), Luis González Obregón en *Las calles de México*. Similar a lo que ha pasado con la *Cecilia* de Villaverde, *La mulata* pronto encuentra otros planos escénicos, amén de las versiones literarias. En 1939 Xavier Villaurrutia escribe un guión cinematográfico sobre la misma conservando el título recogido por la tradición oral, *La Mulata de Córdoba*, la cual es dirigida por Adolfo Fernández Bustamante; película que se estrena en mayo de 1945. El guión fue publicado en la revista literaria *El Hijo Pródigo*; ese mismo año de 1939, Agustín Lazo da a conocer un ballet con igual título. La dirección musical del ballet estuvo a cargo de Blas Galindo y fue presentado en el Palacio de Bellas Artes en México, y posteriormente en Nueva York.

La buena acogida que recibe *La mulata* por parte de espectadores y críticos promueven nuevas puestas escénicas e inspiran a otros artistas, originando moderni-

zaciones y reinterpretaciones. Una de estas recreaciones nos la presenta el propio Villaurrutia, quien no sólo logra modernizar el tema, sino que le da forma de libreto musical para ópera. En dicho proyecto colaboraron Lazo, el creador del ballet que hemos mencionado más arriba, y José Pablo Moncayo, reconocido director de orquesta sinfónica. La obra se estructuró en un acto y tres cuadros y se estrenó en la temporada de la Academia de la Opera y luego en el Palacio de Bellas Artes el 19 de octubre de 1948. A partir de este momento esta ópera, la única de Moncayo, ha triunfado dentro y fuera de México, siendo prueba de esto, la magnífica puesta en escena, que se llevó a cabo en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, España en 1966, y en la que debutó Plácido Domingo.

En 1981, el Palacio de Bellas Artes fue sede nuevamente de la puesta en escena de la famosa leyenda, esta vez bajo la batuta de Salvador Ochoa, respetado director de la Opera del Instituto Nacional de Bellas Artes. *La mulata de Córdoba* y sus diversas versiones, y los villancicos de Sor Juana constituyen válidos representantes del fenómeno de la *africanía* en la historia de la literatura mexicana. Debemos enfatizar que en todas estas versiones se retoma el "mito" de la mulata seductora, quien práctica la magia con el objetivo de curar enfermos o seducir o ayudar a seducir a los hombres menos inclinados al amor. Pero además, para complicar más las cosas e intensificar su símbolo de trasgresión y sensualidad, la mulata de la leyenda desafía normas de comportamiento impuestas sobre ella valiéndose del poder que ella posee, el que le permite aparecer y desaparecer en diferentes lugares. Este poder la convierte en excelente candidata a los ojos inquisidores del Santo Tribunal, los que sospechando que la misma tiene un pacto con el diablo la condenan a muerte. Sin embargo, durante su encarcelamiento, la acusada pinta una embarcación sobre los muros de la cárcel y desaparecen ella y embarcación ante los ojos atónitos de los carceleros, librándose del castigo impuesto por el Tribunal del Santo Oficio.

La colonización portuguesa comenzó en Brasil pocos años después de su descubrimiento en 1500 y a partir de esta fecha la presencia de la *africanía* se fue revelando bajo diferentes formas y con diferentes grados de intensificación en diferentes regiones del país. El personaje negro aparece desde muy temprano en la historia de la literatura brasileña, y prueba de ello es la novela *Ursula* de Maria Firmina dos Reis, una de las primeras narraciones en que el personaje negro ocupa uno de los primeros planos. *Ursula* sigue las fórmulas establecidas por el romanticismo europeo; es decir, la presentación de un triángulo amoroso acompañado de sufrimientos, llantos y muertes, tal y como ocurre en la *Sab* de la Avellaneda. Sin embargo, el "levantamiento de cejas" no se lo debemos al personaje avellanadiano sino a Tulio, el joven negro esclavo, quien renuncia a ser libre a pesar de que Tacredo había comprado su libertad, después de que este esclavo le salvara la vida. A pesar de las limitaciones que hallamos en la construcción de los personajes, no debemos negar que Dos Reis nos brinda un válido ejemplo de los horrores de la esclavitud. Otro de las narraciones que debemos mencionar es *O feiteiro* de Xavier Marques, cuyo personaje Pai Elesbao, el gran hechicero, está construido con gran sensibilidad y desmantela en parte la imagen negativa, diabólica, que sobre estas personas habían construido entre otros, Manuel Macedo, Araripe Junior y Julio Ribero. Escribe Giorgio Marotti en *Black Characters in the Brazilian Novel*, que estos escritores se habían acercado a este tipo de personajes afectados por el miedo, el prejuicio racial; impulsados por sus deseos de ganar la aprobación de los miembros de su clase. Marotti afirma que para muchos de estos escritores, el feiteiro representaba,

...the other, the enemy, the evil one, the representative of a world one wanted to combat and destroy without even trying to understand it... Xavier Marques takes a different position ... he accepts [el feiticheiro] as something existing and real. The feiticheiro exists and his magic powers are absolutely real and terrible effective". (Marotti 1986:135)

El testimonio del escritor negro o mulato, tal como lo observamos en el caso del poeta cubano Francisco Manzano, también aparece en la historia de la *africanía* brasileña y Lima Barretto es sin duda uno de sus mejores representantes. Su libro *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1908) está considerado el más autobiográfico de todos, y lleno de episodios tristes y verídicos ocurridos en la vida del escritor. Estas tristes vivencias le servían para posicionarse dentro de la sociedad carioca de principios de siglo, y rellenar las páginas de otros cuentos y narraciones, entre ellas las de su *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1910). Entre 1910 y 1930, aparecen otras dos importantes novelas, *Rei negro* de Coelho Neto, en la que el personaje trata de retener, recobrar la dignidad perdida, "king and slave" al mismo tiempo, y *Macunaima* de Mario Andrade. Marotti comenta, en el trabajo citado anteriormente, que *Macunaima* es,

the product of a searching ethnographic study and a creative effort on the linguistic level when it was published in 1928; *Macunaima* was not only read as a marvelous work of art that has lost none of its verve today but was and is one of the most serious attempts to create a Brazilian identity. (Marotti 1986:229)

Escribir sobre la obra de Jorge Amado es escribir sobre Brasil, hablar de su composición étnica y de la cultura e identidad del "otro", y esto se debe a que el escritor construía personajes y desarrollaba temas con el propósito de denunciar las injusticias sociales que observaba en la sociedad brasileña. Amado fue un escritor proyectado hacia el futuro, infatigable buscador de esperanzas tanto para sus compatriotas como para su patria. Esta búsqueda la inició temprano y se hizo patente en su gran novela *Jubiabá*, la que publica en momentos críticos, en los momentos en que el nazismo y las ideas de superioridad racial cruzaban el Atlántico y encontraban oídos favorables en muchos sectores de la sociedad brasileña. A *Jubiabá* le siguieron muchas otras narraciones, las que serían tan impactantes como la primera: *Mar morto*, *Capitães da areia*, *Cacau*, *Terras do sem fim*, *Gabriela, cravo e canela*, *Dona Flore seus dos maridos* o *Tereza Batista cansada de guerra* y *Tenda dos milagre*.

La lectura de *Narciso descubre su trasero* del puertorriqueño Zenón Cruz nos hace recordar lo expresado por Roland Barthes en *Interview: A conversation with Roland Barthes*, quien al explorar los problemas que existen al analizar un texto literario, expresa que:

...there is not critical method independent of a more general philosophy: it 's impossible to talk about literature without referring to psychology, sociology, aesthetic or morality: criticism is necessarily the parasite of a larger ideology. As far as I'm concerned, I am ready to acknowledge any criticism, which declares the ideology on which it is inevitable based; but it follows that I feel obligated to challenge any criticism lacking in such frankness. (Barthes, p.26)

El ensayo crítico, parece afirmar Barthes, siempre implica la oportunidad de apropiarse o repudiar un discurso ideológico, ontológico que legitima o no un sentido de continuidad en cuanto a un orden dictado. El ensayo de Cruz, *Narciso descubre su trasero*, parece confirmar lo expresado por Barthes, pues el escritor puertorriqueño trae a su libro múltiples ejemplos y entra en numerosas áreas, los que confirman el impacto del hombre negro y sus descendientes en la cultura y sociedad puertorriqueña.

Cruz nos plantea que una de las razones que lo empujó a escribir su trabajo fue:

la urgente necesidad ...de organizar unas preocupaciones comunes sobre un tema tabú: el puertorriqueño negro... hallamos en sociología uno que otro trabajo de valor. En el campo de la historiografía se confunde corrientemente el tema del negro con el tema del esclavo o del africano. En los manantiales de historia y crítica literarias el análisis del asunto es poco menos que nulo. Una que otra mención, y más que nada, mucho mariposeo. Esta investigación viene a llenar, bien que en forma restringida, ese enorme vacío. (Cruz 1977:17)

Esta oportunidad de contestar, refutar otros métodos, estudios, o "mariposeos", Cruz lo lleva a cabo a partir de un minucioso trabajo de investigación en diferentes disciplinas como lo demuestra la excelente bibliografía que acompaña su estudio, todo lo cual hacen de *Narciso descubre su trasero* una fuente de datos extremadamente importantes para todo aquel que se interese en el estudio de la *africanía* puertorriqueña. Encontramos temas que aluden a la potencialidad creadora del insular negro, movimientos políticos, limpieza de sangre, deportes, religión, folclore, artes plásticas, música y literatura. Muchas veces encontramos ecos de temas planteados por su compatriota José Luis González en *El país de cuatro pisos y otros ensayos* (1980), libro en el que González expresaba "que los primeros puertorriqueños fueron en realidad los puertorriqueños negros". González es un escritor que ocupa un lugar muy singular en la historia de la *africanía* en la literatura puertorriqueña, pues sus escritos muestran su continua preocupación en cuanto a la situación de los puertorriqueños negros en este país; preocupación que profesó aún viviendo en México desde 1955. Este escritor ha sido uno de los pocos en tratar y retratar el niño negro en la narrativa caribeña, y lo hizo con gran destreza, simpatía y sensibilidad. El personaje de Melodía en *En el fondo del caño hay un negrito*, y los de Pichirilo y Alejo Cintrón en *Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez* son personajes imborrables. La naturalidad con que se mueven dichos personajes en este microcosmos de barrios pobres, niños que crecen demasiado rápido para sus años y tradiciones culturales impuestas explican en parte el por qué estos cuentos son seleccionados una y otra vez como representativos del cuento caribeño en las numerosas antologías que se publican en los Estados Unidos. González escribió otros cuentos y novelas sobre el mundo puertorriqueño de los cincuenta, entre otros *En este lado*, *El arbusto en llamas*, *Historia de vecinos*, en los que se hacen presente las diferencias sociales, el sexismo y el racialismo.

La magnitud que alcanzó el movimiento negrista en el Caribe se debe en parte a la obra poética de dos puertorriqueños: Fortunato Vizcarrondo y Luis Pales Matos. A la pluma de Vizcarrondo debemos *¿Y tu agüela, aónde ejta?* una de las poesías más populares que se han escrito en cuanto al tema de la discriminación racial en la sociedad puertorriqueña, poema que ha traspasado las fronteras de Puerto Rico y simboliza al individuo consciente de su identidad y dispuesto a luchar contra la discriminación racial y el racialismo. Esta poesía forma parte del poemario *Dinga y mandinga* (1942), y su título sirvió para crear una frase, "el que no tiene de dinga tiene de mandinga", la que servía para revelar una realidad histórica. Vizcarrondo deseaba enfatizar con esta frase el grado de penetración que tenía la *africanía* en la formación de la cultura latinoamericana

Dentro de los escritores contemporáneos puertorriqueños, creadores de interesantes textos sobre la *africanía* debemos mencionar a Carmelo Rodríguez Torres, Luis Rafael Sánchez, Mayra Montero, y Mayra Santos Febres, cuyos andamiajes se levantan junto a los erigidos por Emilio S. Belaval, Pedro Juan Soto y muchos otros. En cuanto a la dramaturgia de la *africanía* puertorriqueña, observamos que ésta deja atrás a los *negros catedráticos* del teatro bufo de fines del siglo XIX, e iniciados por

Rafael E. Escalona con *Flor de una noche* y *Amor a la Pompadour* (1883), para cobrar nuevas turgencias y rasgos con las producidas por Francisco Arriví y Luis Rafael Sánchez. Del primero es indispensable citar *Medusa en la bahía* (1955), *Veji-gante* (1957) y *Sirena* (1958), y del segundo, Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez* (1968).

La literatura peruana también posee numerosas obras reveladoras del impacto del esclavo negro y sus descendientes en la cultura de esta nación sudamericana, y se crean obras y ensayos en los que la *africanía* se utiliza para dar un significado más profundo a situaciones, ambientes y conflictos. Sin duda alguna, Nicomedes Santa Cruz es el poeta más popular de la *africanía* peruana, quien además de poeta era musicólogo, periodista, maestro de ceremonias e investigador. Este admirado poeta dedicó la mayor parte de su vida a diseminar la cultura criolla peruana y el impacto que tuvo la *africanía* en algunas provincias y regiones del Perú. Actualmente se están llevando a cabo esfuerzos por parte de críticos e historiadores de publicar la obra completa de Santa Cruz. Entre los estudios publicados recientemente sobre este escritor de la *africanía* peruana debemos señalar los trabajos de César Toro Montalvo, quien le dedica el cuarto tomo a Santa Cruz, uno de los trece que aparecen bajo el título de *Historia de la literatura peruana 1991-1996*; Ingrid Miller publica *Afro-Hispanic Literature: An Anthology of Hispanic Writers of African Ancestry*, y Pablo Mirañez nos ofrece *Nicomedes Santa Cruz: decimista, poeta y folklorista* (2000).

A la pluma de Enrique López Albuja debemos *Matalache* y aunque la novela se publicó en 1928, por el tema pertenece a las novelas antiesclavistas. El argumento es nuevamente un episodio amoroso entre un esclavo mulato, José Manuel Sojo, y su joven ama, blanca, María de la Luz. Los personajes albujaianos se mueven en el espacio social y cultura del Perú colonial de 1816, y siguiendo la tradición de *Cecilia Valdés* y *La Mulata de Córdova*, la novela de López Albuja ha sido objeto de escenificaciones y adaptaciones, teatrales, musicales y televisivas. En forma de "soap opera", y con gran acogida por parte de los televidentes, se la llevó a la televisión peruana en 1987; los arreglos musicales para esta producción estuvieron a cargo de Carlos Hayre, conocido y respetado arreglista y guitarrista, uno de los grandes intérpretes de la "marineralimeña" peruana. Hayre trabajó muy de cerca con Nicomedes Santa Cruz en presentaciones teatrales de *No me Cumben*, *La Raíz del Guarango*, y *Manuel Antonio* entre otras, durante la década de los sesenta.

Prueba del interés que ha despertado la presencia del negro y la *africanía* en la cultura peruana se nos presenta en los estudios publicados en los últimos treinta años, entre los que se pueden señalar, *El negro en Perú y su transculturación lingüística* (1987) y *Los afro negrismos en el Perú: Quimba, Fa, Malambo, Ñeque* (1988), de Fernando Romero Pintado; *El mestizaje en el Perú* de José Antonio del Busto Duthurburu en *Tres ensayos peruanistas* (1998) y *Lo africano en la cultura criolla* (2000), la cual es una colección de ensayos fruto del Congreso que sobre esta temática se llevara a cabo en Perú, en ese mismo año.

La presencia de la *africanía* y su impacto en América abarca numerosas regiones y disciplinas, y como hemos expresado en páginas anteriores no pretendemos con un sólo libro y breve introducción integrar la extensa producción de la *africanía* en las Américas. Todo lo contrario, envisionamos nuevos colaboradores y retos en cuanto a las posibilidades de acercarse a este tema, los que sin duda servirán para complementar en sucesivas jornadas otros elementos de la *africanía*, su desarrollo frente a la otredad y su enriquecimiento frente a las demandas que acompaña el trabajo de la creación. *Africanía e historia*, dos conceptos para dar a conocer nuestra

intención de que nuestras propuestas, acercamientos vayan más allá de un señalamiento pasivo acerca del impacto de la *africanía* en nuestra cultura americana; invitamos al intercambio de ideas y al análisis crítico. Invitamos a la reflexión sobre cuál podría ser la forma más adecuada para construir el puente de comunicación que requiere el diálogo entre cultura y etnicidad, poder y género, historia y economía, lenguaje y estética, siempre presentes en los andamiajes de la crítica literaria. En cuanto al formato del libro, el principio por el que nos hemos regido ha sido el de: a) proveer la *africanía* como una temática impactante, esencial a la hora de analizar textos, procesos de formación de cultura, etnicidad, e identidad o eventos políticos; b) respetar un orden cronológico en cuanto a la fecha de aparición de las novelas o circunstancias socio-político-culturales que hubieran podido marcar a autores y regenerar respuestas literarias, políticas. Expresamos que es del interés de nuestros colaboradores de que nuestro libro sirva para sostener un dinámico canje con los estudiosos del mundo latinoamericano y caribeño en Polonia y América.

Bibliografía:

Cruz, Sor Juana Inés de la (1977), *Obras completas*. México: Ed. Porrúa.

Giordano, Reberto (1995), *Rolando Barthes: literatura y poder*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.

Marotti, Giorgio (1986), *Black Characters in the Brazilian Novel*. Trad. Maria O. Marotti y Henry Lawlon. Los Angeles: University of California, Center in American Studies.

Mejía Núñez, Guadalupe (2000), *La mulata de Córdoba, un signo de identidad cultural en el género operístico mexicano 1948*, Tesis doctoral. Montpellier, Francia.

Méndez Plancarte, Alfonso (1954+57), *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas*, México: Fondo de Cultura Económica.

Olavarría y Ferrari, Enrique de (1895), *Reseña histórica del teatro en México*. México, Imprenta La Europea.

Revista Bimestre Cubana, (1991), Vol. VI, (septiembre-octubre) 5.

Tanco, Félix M. (1925), *Petrona y Rosalía: Escenas privadas de la isla de Cuba*. Cuba: Cuba Contemporánea.

Zenón Cruz, Isabelo (1975), *Narciso descubre su trasero*. Humacao, Puerto Rico: Editorial Furidi.