

5-19-2020

Miedo, celebración y otredad racial en el cambio de siglo: Hacia la construcción del negro en el discurso artístico-literario cubano (1880-1933)

Alberto Sosa Cabanas
Florida International University, asosa050@fiu.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.fiu.edu/etd>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Latina/o Studies Commons](#), and the [Modern Languages Commons](#)

Recommended Citation

Sosa Cabanas, Alberto, "Miedo, celebración y otredad racial en el cambio de siglo: Hacia la construcción del negro en el discurso artístico-literario cubano (1880-1933)" (2020). *FIU Electronic Theses and Dissertations*. 4525.

<https://digitalcommons.fiu.edu/etd/4525>

This work is brought to you for free and open access by the University Graduate School at FIU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in FIU Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of FIU Digital Commons. For more information, please contact dcc@fiu.edu.

FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Miami, Florida

MIEDO, CELEBRACIÓN Y OTREDAD RACIAL EN EL CAMBIO DE SIGLO:
HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL NEGRO EN EL DISCURSO ARTÍSTICO-
LITERARIO CUBANO (1880-1933)

A dissertation submitted in partial fulfillment of

the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

SPANISH

by

Alberto Sosa Cabanas

2020

To: Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

This dissertation, written by Alberto Sosa Cabanas, and entitled Miedo, celebración y otredad racial en el cambio de siglo: Hacia la construcción del negro en el discurso artístico- literario cubano (1880-1933), having been approved in respect to style and intellectual content, is referred to you for judgment.

We have read this dissertation and recommend that it be approved.

Jorge Duany

Santiago Juan-Navarro

Andrea Fanta Castro

Maida Watson, Major Professor

Date of Defense: May 19, 2020

The dissertation of Alberto Sosa Cabanas is approved

Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

Andrés G. Gil
Vice President for Research and Economic Development
and Dean of the University Graduate School

Florida International University, 2020

© Copyright 2020 by Alberto Sosa Cabanas

All rights reserved.

DEDICATORIA

A Julieta, porque me acompañó hasta el fin

A mi abuelo Mario, porque siempre confió en mí

A mi familia toda, aquí y allá, por su apoyo incondicional

AGRADECIMIENTOS

Proyectar, imaginar, concebir puede ser tarea de uno, hacer, sin embargo, ya suele ser tarea de muchos. Por ello es vital siempre agradecer. En primer lugar quisiera dar gracias a los miembros del tribunal, los doctores Jorge Duany, Santiago Juan-Navarro y Andrea Fanta. Ellos han sido siempre pilar y apoyo, incluso en los más difíciles momentos. Quiero agradecer individualmente al Dr. Duany quien siempre mantuvo abierta su puerta y cuyo consejo y guía sirvieron para darme fuerzas cuando me faltaron. A los profesores Fanta y Juan-Navarro que me prestaron siempre su conocimiento y apoyo incondicional cuando los necesité, por las horas de conversaciones y el tiempo dedicado, gracias. No solamente esta tesis, sino también estos primeros años en los Estados Unidos no hubieran sido los mismos sin la presencia tutelar, paciencia probada y generosidad ilimitada de la directora de este proyecto, la Dra. Maida Watson, para quien no me bastan las palabras de gratitud.

Por otro lado, quisiera reconocer al Departamento de Lenguas Modernas, el Instituto de Investigaciones Cubanas (CRI) y la Escuela de Postgrado de la Universidad Internacional de la Florida (FIU) por el otorgamiento de las siguientes becas y apoyos sin los cuales no hubiera podido llevar a cabo esta investigación: Doctoral Year Fellowship (DYF), Doctoral Evidence Acquisition Fellowship (DEA), Eliana Rivero Research Scholarship in Cuban Studies y Pablo Ruiz-Orozco and Miguel Quesada Memorial Scholarship.

Mi agradecimiento también va para la Cuban Heritage Collection (CHC) de la Universidad de Miami y a la Fundación Goizueta por las becas de investigación que me otorgaron y a la biblioteca de la Universidad de Florida (UF) y a su Centro de Estudios Latinoamericanos por la estancia de investigación y la espléndida acogida que me dedicaron durante los días que estuve con ellos. Agradezco asimismo a la Fundación Tinker por el generoso apoyo concedido —en dos ocasiones— para realizar investigación de archivo en Cuba, a la Fundación Mellon y a la Universidad de Illinois Urbana-Champaign por su apoyo y por mostrarme otras áreas donde aplicar el conocimiento adquirido durante todos estos años como doctorando.

En Cuba, mi país de origen, al cual regresé en varias ocasiones en busca de información para llenar estas páginas, agradezco la guía y el consejo de numerosos amigos e intelectuales que me prestaron solícitos siempre su ayuda: Ana Cairo Ballester, Cira Romero, Zoila Lapique, Natalia Bolívar Aróstegui, Mayerín Bello, Antón Arrufat, Reynaldo González, Rafael Rodríguez Beltrán, Ramón Torres Zayas, Zuleica Romay, el personal y el equipo de bibliotecarias de la Biblioteca Nacional José Martí, el Archivo Nacional, el Instituto de Antropología de Cuba y la Casa de África.

A mis muchos amigos —pilares inapreciables— por innúmeras horas dedicadas a la discusión de estos y otros saberes, muy especialmente a Michel Mendoza, *magister et frater*, Ezequiel, Beatriz, Asiel, Juan, Anna, Claudia, Osvaldo, Anamelys y el resto de los compañeros con los que tantas veces compartí cuitas y alegrías, ellos saben quiénes son.

Agradezco a mi familia en Miami, a Radamés y Fanny, la familia generosa que me acogió y apoyó desde que llegué a los Estados Unidos hace casi siete años: ¡les debo tanto!

A mis padres, abuelos y hermano allá en Cuba. A tía y a Osqui en Chile.

Por último, y, quizás por ser la primera que lo merece, agradezco a Julieta, que me sostuvo con su paciencia y amor durante todos estos años.

A todos, desde lo más profundo, gracias.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

MIEDO, CELEBRACIÓN Y OTREDAD RACIAL EN EL CAMBIO DE SIGLO:
HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL NEGRO EN EL DISCURSO ARTÍSTICO-
LITERARIO CUBANO (1880-1933)

by

Alberto Sosa Cabanas

Florida International University, 2020

Miami, Florida

Professor Maida Watson, Major Professor

El lenguaje visual y literario de la isla desde finales del siglo XIX hasta la década de 1930 constituye, en tanto momento de cristalización de la conciencia o identidad nacional cubana, un área de investigación clave en los estudios cubanos, sobre todo en lo referido a la representación del negro. Al respecto, las formas de contingencia, de analogía, de apropiación y codificación entre las élites intelectuales criollas van a hallar distintas esferas de expresión estética y política.

El resultado de estos procesos entraña la aparición, no solo de varias tipologías de negociación en torno a lo negro al interior de la idea de nación, sino también la llegada de producciones culturales cuyo carácter y duración alcanza, en algunos casos, el presente. Es en ese sentido en que, buscando reconstruir esa genealogía, mi investigación trata de responder preguntas como: ¿De qué forma funcionó entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX cubano el proceso de incorporación representativa de elementos de la cultura negra en las narrativas de las élites? ¿Qué formas, códigos y sustratos ideológicos comunes confluirán en las economías simbólicas de la producción literaria y visual de la

isla para negociar esta incorporación? ¿Cómo estos textos literarios y visuales del pasado crearon índices y paradigmas de la cultura negra al tiempo que constituían el sustrato ideológico más duradero dentro de los imaginarios raciales de la nación?

Con el ánimo de responder estas preguntas, me remito a diferentes usos de las teorías postcoloniales para explorar la genealogía de los elementos de intercambio y préstamo presentes en las representaciones literarias y visuales de las élites criollas en torno a la presencia negra en Cuba, a través de la identificación de dos nociones o actitudes básicas: la del rechazo y la de la celebración. Sostengo que el cuestionamiento en torno el lugar de lo negro en Cuba está aún hoy mayormente hipotecado por esas dos alternativas de representación colonial que persistieron incluso bajo el ropaje de muchas de las narrativas de emancipación dentro del discurso intelectual postcolonial.

ÍNDICE

CAPÍTULO	PÁGINA
INTRODUCCIÓN.....	1
1. Los imaginarios, las fuentes teóricas y la hipótesis.....	4
2. Algunas breves consideraciones a modo de preámbulo. El marco temporal y la estructura.....	7
CAPÍTULO I. EL BUENO, EL MALO Y EL FEO: TEMAS Y VARIACIONES EN TORNO AL CUERPO NEGRO EN EL ARTE Y EL SABER ANTROPOMÉTRICO CUBANOS ENTRE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.....	11
1. El bueno, el malo y el feo: hacia una justificación de las figuras.....	12
2. El bueno: el personaje accesorio y el motivo del negro doble.....	17
3. El feo: la pintura de tipos y costumbres y la caricatura.....	30
4. El malo: relaciones de representación de la imaginaria en torno al criminal en Cuba.....	35
5. Conclusiones.....	36
CAPÍTULO II. PASIONES E INTERESES: EL CUERPO NEGRO EN CECILIA VALDÉS Y LOS CRÍMENES DE CONCHA DE FRANCISCO CALCAGNO.....	38
1. Frustraciones fundacionales: el origen de la novela en Cuba.....	41
1.1. Lo cubano en la novela: entre Ramón de Palma y Cirilo Villaverde.....	43
1.2 Domingo del Monte, las tertulias literarias y el abolicionismo de salón.....	47
2. Cecilia Valdés y el miedo (a lo negro) en el cuerpo.....	54
3. Francisco Calcagno: novela, crimen y raza en el cambio de siglo cubano (XIX-XX).....	59
3.1 Hacia la creación del negro criminal: Calcagno y Trujillo.....	62
4. Conclusiones.....	66
CAPÍTULO III. EL ELEMENTO DEL CRIMEN: TECNOLOGÍAS DE REPRESENTACIÓN EN LA CUBA DE CAMBIO DE SIGLO. LA FOTOGRAFÍA CRIMINALISTA Y EL CINE.....	68
1. Crisis, barbarismo y raza.....	73
2. Problemas en el paraíso: brujería, barbarismo y las ciencias sociales.....	75
3. Ojazos de madera: Fernando Ortiz frente al retrato de Bocú.....	76
4. La fotografía criminalista: negros, monstruos y libros de policías.....	82
5. Blanco sobre negro: notas en torno al filme La hija del policía o En poder de los ñañigos (1917), de Enrique Díaz Quesada.....	91
6. Conclusiones.....	96
CAPÍTULO IV. MÁSCARAS Y MITOS. USOS LITERARIOS DE LA ETNOGRAFÍA EN ALEJO CARPENTIER, LYDIA CABRERA Y RÓMULO LACHATAÑERÉ.....	97
1. Oralidad, reescritura etnográfica y literatura de vanguardia.....	97

1.1 Las vanguardias y lo afrocubano a principios del siglo XX.....	99
2. Mito y literatura en la década de 1930.....	103
3. Universos religiosos afrocubanos: el culto abakuá y la santería en Cuba.....	104
3.1 Las sociedades secretas abakuá.....	104
3.2 Regla de Ocha-Ifá o santería.....	107
4. Surrealismo etnográfico: historia, mito y literatura.....	108
4.1 Sikán y sus derroteros literarios.....	111
4.2 Lydia Cabrera y los adeptos.....	114
5. ¡¡Oh mío, Yemayá!! de Rómulo Lachatañeré.....	116
5.1 Rómulo Lachatañeré: los patakines y el fantasma del colonialismo.....	118
5.2 Nación y oralidad en Lachatañeré.....	120
6. Conclusiones: fronteras borrosas en el imaginario insular.....	123
CONCLUSIONES.....	126
1. Representación, mestizaje y contemporaneidad.....	129
BIBLIOGRAFÍA.....	135
VITA.....	151

LISTA DE IMÁGENES

IMAGEN	PÁGINA
1. A View of the Market Place in the City of the Havana (1768) de Elias Durnford.	20
2. Pechina en la Iglesia de Santa María del Rosario (1760-1766) de Nicolás de la Escalera.	22
3. Retrato del músico negro Jackes Quiroga (s.f.) de Vicente Escobar.	24
4. La caridad cristiana coronando al busto de Juan Francisco Carvallo (1857) de Hércules Morelli.	25
5. El quitrín (1849) de Federico Mialhe Toussaint.	27
6. Día de Reyes (1853) de Federico Mialhe Toussaint.	28
7. Casa de Calderas del Ingenio Flor de Cuba de Los ingenios de la Isla de Cuba (1857) de Eduardo Laplante.	29
8. El beso o José Francisco (1880) de Víctor Patricio Landaluze.	32
9. El ñañigo en Tipos y costumbres de la Isla de Cuba (pág. 140).	34
10. Ñañigo cargado con el saco, en La policía y sus misterios en Cuba, 1908.	34
11. Cimarrón (1874) de Víctor Patricio Landaluze.	37
12. y 13. Señas particulares y observaciones de los negros en las entradas de archivos.	59
14. Boucourt. Ortiz: Los negros brujos, 1906.	87
15. De La brujería y el ñañiguismo en Cuba, de Israel Castellanos.	91
16. Bocourt y un curandero del Sur de África. “El tipo brujo”. Castellanos, 1914.	95
17. Criminales: Negro cubano de mandíbula enorme. Castellanos, La mandíbula del criminal, 1914.	95
18. Brujos. “El tipo brujo”. Castellanos, 1914.	96
19. Atributos incautados pertenecientes a un cuarto fambá en La policía y sus misterios, Roche, 1925.	96
20. “Brujos quimbisa” ajusticiados en un intento de fuga en La policía y sus misterios, Roche, 1925.	97

21. “Bruja quimbisa” María Faustina López, sospechosa del asesinato de niño Marcelo en La Habana, en La policía y sus misterios, Roche, 1925. 97
22. Foto del convicto José Calasanz González en Los criminales de Cuba, José Trujillo y Monagas, 1882. 98
23. Criminal cubano en Los criminales de Cuba, Trujillos y Monagas, 1882. 98

INTRODUCCIÓN

El lenguaje visual y literario en Cuba desde finales del siglo XIX hasta principios de la década de 1930 constituye, en tanto momento de cristalización de la conciencia nacional cubana, un área de investigación clave en los estudios cubanos, sobre todo en los referidos a la representación del negro. A este respecto, las formas de contingencia, analogía, circularidad cultural, apropiación y codificación entre las élites intelectuales criollas van a hallar distintas esferas de expresión estética y política. De ese modo, y apelando a dominios discursivos distintos, se van a crear entre los escritores, intelectuales y científicos de la isla, diversos protocolos de relación y codificación cultural cuyo fondo común será la pregunta sobre dónde colocar la figura del negro entre los atributos, proyecciones y realidades de la nación en tanto comunidad imaginaria.

El resultado de estos procesos implicará la aparición no solo de varias tipologías de negociación en torno a lo negro en la idea de nación, sino también la llegada de un tipo de producciones culturales cuyo carácter y duración llega, en algunos casos, hasta el presente.¹ Es en ese sentido que, buscando reconstruir esa genealogía, mi investigación trata de responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo funcionó entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX cubano el proceso de incorporación representativa de elementos de la cultura negra en las narrativas de las élites? ¿Qué formas, códigos y sustratos ideológicos comunes confluirán en las economías simbólicas de la producción literaria y visual de la

¹ El racismo como constructo social es en Cuba, y en toda el área del Caribe, responsable de una serie de prácticas sociales y de tradiciones políticas y literarias que exceden con mucho los marcos del siglo XIX. El racismo colonial como imaginario y como conjunto de prácticas culturales tiene elementos de pervivencia inobjetable. Estas incluyen —entre otras— formas de negociación de la identidad nacional cubana con respecto a las manifestaciones culturales de la cultura negra. Estos temas han sido objeto de atención de numerosos estudiosos, rastreando en algunos casos el origen de ciertas expresiones contemporáneas sobre lo negro hasta la época de la colonia. Entre otros se destacan los trabajos de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Alejandro de la Fuente, Lázara Menéndez, Alberto Abreu Arcia, Ramón Torres Zayas y Stephan Palmié, citados en la bibliografía

isla para negociar esta incorporación? ¿Cómo estos textos literarios y visuales del pasado crearon índices y paradigmas de la cultura negra al tiempo que constituían el sustrato ideológico más duradero dentro de los imaginarios raciales de la nación? Se trata, en suma, de explorar ciertas formas de relación entre imaginario racial y práctica cultural, y, al mismo tiempo, ver qué figuras y economías de representación informan prácticas culturales tan diversas como la concepción de una novela, el uso de un manual policial o la representación pictórica de la vida colonial.

Con el ánimo de responder a las interrogantes apuntadas en el párrafo anterior, me remito a diferentes usos de las teorías de los estudios postcoloniales para explorar la genealogía de los elementos de intercambio y préstamo presentes en las representaciones literarias y visuales de las élites criollas en torno a la presencia negra en Cuba —esto a través de la identificación de dos nociones o actitudes básicas: la del rechazo y la de la celebración—. En este sentido, mi investigación se interesa por explorar la dimensión especular del lenguaje visual y del discurso narrativo estudiando algunas de las relaciones de recepción, negación y contigüidad entre diferentes dominios discursivos que guardan ciertas producciones culturales dentro de las artes plásticas, la fotografía etnográfica, la literatura y la antropología.

A partir de la lectura pormenorizada de ciertos textos, sostengo que el cuestionamiento en torno al lugar de lo negro en Cuba está aún hoy hipotecado mayormente por las alternativas de rechazo o de celebración que persistieron incluso bajo el ropaje de muchas de las narrativas de emancipación dentro del discurso intelectual postcolonial. Para confrontar estas hipótesis someto a escrutinio, por solo poner algunos ejemplos, tres entre las posibles tipologías del negro en la cultura visual del siglo XIX cubano y su influjo en

el XX;² los modos en que el patricio Francisco Calcagno utiliza el libro *Los criminales de Cuba* (1882) del inspector de policía José Trujillo como referente narrativo en su novela *Los crímenes de Concha* (1887); las relaciones que en torno a lo negro, desde perspectivas situadas estratégicamente entre el discurso etnográfico y la vanguardia artística, sostuvieron figuras como Lydía Cabrera, Rómulo Lachatañeré y Alejo Carpentier en franco o soterrado debate con las ideas propugnadas por el primer Fernando Ortiz de *Los negros brujos* (1906).

Desde el punto de vista metodológico y teórico, mi investigación se apoyará en ciertas perspectivas en torno a la postcolonialidad desarrolladas en textos como *On the Postcolony* (2001) y *The Predicament of Blackness: Postcolonial Ghana and the Politics of Race* (2012) de Achille Mbembe y Jemima Pierre, respectivamente. Para el concepto de nación, además de recuperar parte de lo planteado por Benedict Anderson en su muy conocido libro *Imagined Communities* (1983), basaré mi análisis en textos de autores más contemporáneos que analizan las dinámicas propias de los imaginarios nacionales y transnacionales dentro y fuera del Caribe hispano. Me refiero a algunas de las investigaciones de Jorge Camacho, Elzbieta Sklodowska y Daylet Domínguez; todos, a su modo, centrados en explorar las conexiones entre las sociedades coloniales, las economías simbólicas de la colectividad y las ansiedades relativas a las ideologías raciales que forman parte de la historia política y cultural cubanas.

Para el análisis del imaginario como geografía del conflicto, y de la producción y recepción de imágenes como correlatos indispensables al interior del proceso de

² Me refiero a tres porque este estudio no pretende abarcar en detalle cada una de las posibles tipologías de representación de lo negro en las artes visuales. Como complemento a estas páginas, y particularmente al Capítulo 1, recomiendo la lectura de la obra *Mulata Nation: Visualizing Race and Gender in Cuba* (2018) de Alison Fraunhar.

colonización, me basaré, por un lado, en libros como el de Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, que aunque centrado en México, ofrece en cuanto a metodología y perspectiva de análisis posicionamientos útiles; por otro lado, tomaré en cuenta las ideas de Jan Nederveen Pieterse tal y como las presenta en su volumen *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture* (1995).

La consideración de temas como estos necesariamente trasciende los marcos de la producción literaria y visual, por lo que debemos profundizar en el alcance de los textos históricos, sociológicos y económicos desde los cuales los académicos generalmente se han acercado al discurso racial regional. Como un complemento importante de las fuentes mencionadas, consideraré algunos de los aportes de Alejandro de la Fuente sobre las relaciones raciales en Cuba.

1. Los imaginarios, las fuentes teóricas y la hipótesis

Los estudios sobre la representación cultural del negro en Cuba son numerosos y tienen larga data. Algunos de los investigadores indispensables en la historia de la cultura cubana —de Fernando Ortiz a Manuel Moreno Fraginals, de Lydia Cabrera a Ada Ferrer, de José Luciano Franco a Alejandro de la Fuente— han tocado, por fuerza, el tema de la cultura y las figuraciones del negro en el panorama de la isla. La mayoría de los trabajos relativos al tema provienen, no obstante, de los historiadores. Estudios relativos a la construcción y surgimiento del Estado-nación en Hispanoamérica suelen apartarse de las tradicionales concepciones esencialistas sobre las luchas por la justicia social, los debates territoriales y los movimientos de liberación nacional, a favor del estudio de los imaginarios o las llamadas “políticas de identidad” de la región. Bajo la égida de teóricos

del nacionalismo y los estudios culturales como el ya mencionado Benedict Anderson, Ángel Rama, Homi Bhabha y Doris Sommer, un sector notable de las aproximaciones al nacionalismo apuesta por la conceptualización de la nación como una entidad que surge derivada de la conjunción de distintas narrativas y símbolos (Fernando Unzueta). Si bien estos autores se han preocupado fundamentalmente por el rol de productos específicos de la cultura de imprenta como la novela (Sommer) o la prensa (Unzueta) en relación con la conformación de la nación y sus imaginarios, otros, en cambio, como Serge Gruzinski y Jan Nederveen Pieterse, se han decantado por el análisis de la cultura visual o, más bien, “el examen de las políticas de la representación” (Nederveen Pieterse 152) y sus relaciones con la forma en que las naciones y sus miembros se interpretan y son interpretados. La necesidad de acudir a lo visual en el análisis de este problema supone un empeño que en las palabras del mismo Gruzinski resulta imprescindible para entender esa “historia de los imaginarios nacidos en el cruce de las esperas y de las respuestas, en la conjunción de las sensibilidades y de las interpretaciones” (19) evocados por lo visual.

En el estudio de la construcción de narrativas culturales específicas al imaginario nacional cubano y, más concretamente, a la conformación y representación de la cultura negra a través de la producción literaria, ensayística y etnográfica, trabajos como los de Jossianna Arroyo, Jorge Camacho y Emily Maguire³ resultan ineludibles al mismo tiempo que constituyen provocaciones para posteriores acercamientos. Enfocados en lo literario, este grupo de investigadores eluden el lenguaje visual y tienden, en cambio, a centrar sus

³ Pienso aquí específicamente en los dos respectivos textos derivados de sus tesis de doctorado: *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil* (2003), de Jossianna Arroyo, y *Racial Experiments in Cuban Literature and Ethnography*, de Emily A. Maguire (2011). En el caso de Jorge Camacho me refiero a su excelente y bien documentado libro *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial* (2015). Las referencias completas de los tres volúmenes mencionados pueden encontrarse en la relación de trabajos citados en la bibliografía.

análisis en diferentes subproductos de la llamada por Ángel Rama “ciudad letrada” —dígase novela, poesía, artículos de costumbre y prensa—, por lo que un estudio como el que propongo —que contemple la configuración de estos fenómenos en diálogo con ambos, lo visual y lo escrito—, viene a representar un complemento necesario para una idea más compleja del fenómeno cultural cubano. Además del uso del trabajo de los estudiosos mencionados, las páginas que siguen apelan también a un diálogo holístico con otros autores y textos, particularmente algunas ideas sobre la postcolonialidad desarrolladas por Edward Said y Homi Bhabha. Por último, acudo al texto de Elzbieta Sklodowska, *Espectros y espejismos: Haití en el imaginario cubano*, en un intento de explorar las conexiones entre la sociedad, los imaginarios colectivos y las ansiedades sobre los que se erige la nación cubana. Como un importante complemento de estas fuentes, así como del análisis literario, considero vitales las investigaciones socio-históricas de Consuelo Naranjo Orovio y Tomás Fernández Robaina.⁴

En una nota al pie de su libro *Necropolítica* (2011), Achille Mbembe, parafraseando a David Theo Goldberg en *The Racial State*, hace notar que “desde el siglo XIX existen al menos dos tradiciones en concurrencia en la historia de la racionalización racial: el naturalismo (fundado sobre la idea de inferioridad) y el historicismo (fundado sobre la idea de ‘inmadurez histórica’ y por tanto de ‘educabilidad’ de los autóctonos)” (35). Es precisamente en esa continuidad que se expresa en las obras y en los autores que serán analizados a lo largo de estas páginas en relación con las culturas negras, el racismo y la nación donde el presente estudio encuentra su razón de ser. En esta tesis me interesa

⁴ El propio Fernández Robaina ha elaborado un índice sobre el tema afrocubano, “Los repertorios bibliográficos y los estudios de temas afrocubanos”, que, aunque por necesidad incompleto, constituye un ejercicio necesario.

explorar las narrativas de representación que surgen de las múltiples intersecciones entre raza, literatura y arte en el contexto cubano, específicamente a partir de la búsqueda y deconstrucción de representaciones literarias y artísticas de la presencia negra en Cuba. Con este espíritu, mi acercamiento apuesta por rastrear las continuidades de tales representaciones a través de nociones de degradación y celebración de la cultura negra entre finales del siglo XIX y los primeros treinta años del XX. A partir del examen de la producción artístico-literaria del período señalado, sostengo que la imagen del negro en Cuba está moldeada por representaciones coloniales que persisten en las narrativas de emancipación y celebración cultural del período postcolonial. Estas representaciones, a mi juicio, reflejan la presencia y evolución de una ideología racista y otrificadora en la conciencia popular cubana y en la práctica oficial.

2. Algunas breves consideraciones a modo de preámbulo. El marco temporal y la estructura

El discurso cultural de cambio de siglo, particularmente aquel que se enmarca dentro de las últimas décadas del XIX y las tres primeras del XX, muestra los límites de las narrativas literarias y artísticas tradicionales y su esfuerzo por transformarse e incorporar elementos procedentes de otras áreas del conocimiento como la etnografía, el folclor y las religiones de origen africano en la búsqueda de autodefinition y excepcionalismo. Como bien señala Jossianna Arroyo, narrativas culturales como la cubana apelarán a un régimen de verificación doble que responde por igual a la dependencia de la mirada del “texto europeo” y a “la constante aprobación/identificación con el negro y el mulato para conformar su imagen” (Arroyo 21).

En un proceso que se extiende durante años y se recrudece en el período señalado, la representación, manipulación e inserción del elemento negro en el discurso cultural de las élites se convierten en una clave en la construcción del imaginario postcolonial cubano así como de ideas fundamentales de la identidad y la cultura nacionales, y se colocan en el centro de conceptos clave como la identidad, la nación y la sociedad. Los escritores y artistas cubanos tuvieron que afrontar el desafío de encontrar narrativas que incluyeran elementos como la religión, la raza y la cultura popular dentro de sus espacios creativos. El resultado de estos esfuerzos no fue solo el comienzo de un nuevo tipo de negociación sobre el concepto de nación, sino también la llegada de una producción cultural que tuvo necesariamente que transformarse para asimilar el factor cultural de origen africano.

Mi investigación se ocupa fundamentalmente de la representación artístico-literaria entre los años 80 del siglo XIX⁵ —período marcado por la abolición de la esclavitud y la publicación de *Cecilia Valdés* (1882), la novela cubana más importante de ese período— y la década de los años 30 del siglo XX, etapa de gran ebullición y consolidación de la producción cultural cubana y que responde a un momento fundamental en la formación y evolución de la conciencia racial y la sociedad en la isla.⁶ Aunque las reflexiones de mi este estudio se enfocan en este marco temporal, se hace necesario establecer un diálogo

⁵ Si bien el 12 de abril de 1880 marca la aprobación de la “Ley y Reglamento de la Abolición de la esclavitud” —disponiendo la liberación de los esclavos en la isla—, en la práctica la abolición no se produjo hasta 1886. Solo en este año las Cortes españolas dispusieron la eliminación del Patronato, institución creada para administrar la abolición, pero que en la práctica solo la perpetuó seis años más estableciendo un sistema de esclavitud velada. Bajo este sistema los esclavos eran liberados paulatinamente y quedaban a disposición de los patronos, quienes los continuaban explotando con salarios y condiciones miserables. No fue hasta que la Junta de Agricultura, Industria y Comercio, el Círculo de Hacendados y la Sociedad Económica de Amigos del País apoyaron la extinción de este sistema en 1886 que la abolición se concretó efectivamente. Véase Arcadio Ríos, *La agricultura en Cuba. Apuntes históricos* (2014).

⁶ Como se verá más adelante, los años 20 y 30 del siglo XX cubano no significan solamente la llegada de las vanguardias artísticas y de poderosos aires de renovación dentro del panorama artístico y literario de la isla, sino también de un período de profunda convulsión política que culmina en 1933 con la caída del gobierno del general Gerardo Machado y su consiguiente giro en el panorama histórico y cultural cubano.

con el período previo en busca de las bases ideológicas de la producción literaria a analizar. De ahí el eventual uso de textos ensayísticos y epistolares como los de Francisco Arango y Parreño y Domingo del Monte. Al mismo tiempo, se apela a elementos estéticos e ideológicos de la más estricta contemporaneidad que explican y avalan la pertinencia de este esfuerzo investigativo.

Adelantando el contenido de los capítulos de la investigación, el Capítulo I, “*El bueno, el malo y el feo: temas y variaciones en torno al cuerpo negro en el arte y el saber antropométrico cubanos entre finales del siglo XIX y finales del XX*”, tiene como eje las relaciones de recepción y trasvase entre dominios visuales distintos y los diferentes modos de representación de elementos altamente racializados como la religión, el arte y la cultura popular. En este capítulo examino algunas representaciones del cuerpo negro en las artes plásticas, la fotografía antropológica y sus relaciones de contigüidad y recepción. Para ello recurro a varias imágenes producidas a lo largo del siglo XIX, como murales en iglesias coloniales cubanas, piezas de pintores y muralistas coloniales como Vicente Escobar y Nicolás de la Escalera, litografías de Eduardo Laplante, grabados de Víctor Patricio Landaluze y los poco conocidos manuales de policía *Los criminales de Cuba*, de José Trujillo y Monagas, y *La policía y sus misterios en Cuba*, de Rafael Roche. Más que una cartografía de la evolución de la fotografía, la pintura o el grabado, se trata de someter a examen a una red de relaciones que anuncian el proceso de asimilación e inclusión del elemento negro, que llegará a su punto más complejo con la llegada de los años 30 del siglo XX.

El Capítulo II, “*Pasiones e intereses: el cuerpo negro en Cecilia Valdés y Los crímenes de Concha* de Francisco Calcagno”, analiza la representación de la cultura negra

en el discurso literario cubano del siglo XIX. Interesa fundamentalmente en este capítulo examinar diversas construcciones del cuerpo negro —y mulato— como espacio ideológico por excelencia en el que se entrecruzan reflexiones, ideologías políticas e identidades, así como nociones de civilidad asociadas al lenguaje y al elemento espacial en varias novelas y textos costumbristas del siglo XIX. Se acude, pues, a espacios como la plantación, el central, el barracón, la plaza, la prisión y el monte, y a ese relato a veces difuso que es la nación como correlato distintivo de esa corporalidad negra expresada desde lo literario. Además, se alude a algunas de las novelas derivadas del proyecto cultural del grupo encabezado por Domingo Del Monte⁷: *Autobiografía* (1839), de Juan Francisco Manzano (1797-1854), y *Francisco* (1839), de Anselmo Suárez Romero (1818-1878), específicamente, y *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda. El énfasis de mi estudio, no obstante, gravita sobre dos novelas finiseculares: *Cecilia Valdés* (1882), de Cirilo Villaverde (1812-1894), y *Los crímenes de Concha* (1887), de Francisco Calcagno (1861-1911).

El Capítulo III, “El elemento del crimen: tecnologías de representación en la Cuba de cambio de siglo. La fotografía criminalista y el cine”, tendrá como telón de fondo el primer cuarto del siglo XX y la profunda crisis político-racial que afrontó la nueva nación

⁷ Como “grupo delmontino” o “círculo de Del Monte” se conoce a un grupo de intelectuales que frecuentaba las tertulias de Domingo del Monte (1804-1853) en La Habana y Matanzas durante las décadas de 1820 y 1830. Estas reuniones se convirtieron en un núcleo de debate cultural y político en la isla. Alrededor de Del Monte no solo se reunían los autores más valiosos de la primera mitad del siglo XIX, sino también los representantes del gobierno inglés en La Habana: el cónsul británico David Turnbull (1794-1851) y Richard Robert Madden (1798-1886), Superintendente de los Africanos Liberados. En este contexto, no resulta difícil imaginar que las tertulias de Del Monte fueran un espacio de discusión y promoción de las ideas abolicionistas en las que el patricio criollo alentaba a los jóvenes autores a exponer los horrores de la esclavitud en sus obras. Bajo su mecenazgo, el debate abolicionista trasciende el marco del debate político-económico y asume la forma de discurso cultural. Para más información sobre Del Monte y su grupo, véase las páginas 52-54 de este estudio, así como el artículo de Thomas Genova, “Foundational Frustrations: Incest and Incompletion in Cirilo Villaverde’s *Cecilia Valdés*”, páginas 67-68.

cubana en la época. Se analizan la fotografía y el cine como importantes lenguajes de representación de la ideología racista y excluyente del momento, así como sus relaciones con la literatura de corte etnológica y antropométrica. Particularmente se explorarán algunos de los más tempranos enfoques de Fernando Ortiz e Israel Castellanos y lo que estos proponen en cuanto a continuidad y ruptura con el pensamiento racial del período anterior.

En el Capítulo IV, “Máscaras y mitos. Usos literarios de la etnografía en Alejo Carpentier, Lydia Cabrera y Rómulo Lachatañeré”, me sirvo de algunos de los elementos desarrollados en el apartado anterior para analizar lo que considero un espacio literario y artístico único no solo por su enfoque y asimilación de los diversos componentes de la cultura cubana, sino por el componente experimental —o ruptural— de las obras analizadas; un espacio, a la postre, desde el cual la nación es interpretada y construida como una cultura híbrida. En este capítulo se examinan además las tensiones entre las poéticas del negrismo, las recuperaciones —o asunciones— de lo negro en la literatura y el arte vanguardistas y, entre ellas, muchas otras variantes de tensión, yuxtaposición, hibridación y solapamiento, y otras formas de instrumentalización de lo negro entre la intelectualidad cubana. En el caso de los textos literarios en cuestión, se trata de páginas que exceden el marco de las clasificaciones tradicionales para presentar una versión de la cultura negra que, al mismo tiempo que la reconoce, le pone límites en un intento de presentar el país como una nación moderna. Entre los volúmenes que considero se encuentran la novela *¡Ecué-Yamba-Ó! Novela afrocubana* (1927, 1933), de Alejo Carpentier, *Cuentos negros de Cuba* (1930-1936), de Lydia Cabrera (1889-1991), y *¡¡Oh mío Yemayá!!* (1938), de Rómulo Lachatañeré.

CAPÍTULO I

EL BUENO, EL MALO Y EL FEO: TEMAS Y VARIACIONES EN TORNO AL CUERPO NEGRO EN EL ARTE Y EL SABER ANTROPOMÉTRICO CUBANOS ENTRE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX⁸

En su ya canónico ensayo *The Interpretation of Cultures*, Clifford Geertz afirma que la cultura puede definirse como un entramado de narrativas diferentes, una compleja red de sentidos que son, al mismo tiempo, agentes y receptores de las interacciones sociales (145-250). Así, en uno de esos múltiples puntos de colisión de narrativas de diversa índole, la cultura cubana bien puede traducirse como un eje en el que la búsqueda de la identidad nacional interseca concepciones prescriptivas de la modernidad —valores, conceptos e imaginarios de civilización que tienen como referente principal la cultura blanca europea—. Frente a la necesidad de expresar la singularidad, los rasgos de lo cubano que vienen aparejados al proceso histórico de emergencia y consolidación institucional y política de la conciencia e identidad nacional, la comunidad artística y científica en el cambio de siglo se da a la tarea de enunciar elementos que, ya sea desde lo pintoresco o lo científico —a veces ambos al mismo tiempo—, son capaces de distinguir “lo cubano” de “lo extranjero”. Semejante necesidad se traduce en la ansiedad nacionalista del autorreconocimiento y, por ende, en la creación de narrativas que se dirigen a (re)crear lo cubano como un doble juego especular que definiría el carácter único del “yo nacional” en una tensa relación dialéctica

⁸ Las siguientes revistas han publicado borradores tempranos de algunas de las secciones de los capítulos II, III y IV. Llegue a ellas y a sus respectivos equipos editoriales mi agradecimiento: *Revolución y Cultura*, *Mitologías Hoy*, *Revista de Pensamiento*, *Crítica y Estudios literarios latinoamericanos* y *Decimonónica*. *Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production*. He incluido las referencias completas de estos artículos en la bibliografía.

con modelos europeos o estadounidenses. En términos de producción de un imaginario y un índice visual de lo nacional, los esfuerzos encaminados a construir y expresar lo cubano desde el siglo XIX se alimentan, necesariamente, de las narrativas que construyen y marcan las pautas y lógicas simbólicas de recepción e interpretación de la cultura negra, no solo entre las élites, sino también en la conciencia popular cubana.

En este capítulo propongo un análisis de las imágenes y sus relaciones, o lo que también puede ser considerado un capítulo dentro de la historia de las prácticas e instituciones de los imaginarios raciales en las narrativas visuales en Cuba. No es interés de estas líneas aventurarse en un recorrido exhaustivo a través de la evolución de la fotografía, o intentar construir entre esta y los giros fundamentales en la pintura y el grabado una abarcadora historia política cubana de lo visual. Se trata más bien de explorar ciertos patrones históricos de percepción cultural y de construcción política de lo negro en Cuba a través de sus representaciones visuales. En este sentido, se intentará plantear las relaciones de confluencia, mutua recepción y trasvase entre dominios visuales distintos. Dicha exploración de la representación visual del negro, enfocada como problemática política —y tomando ejemplos pertenecientes a las artes visuales y a la imaginería racial presente en algunos textos con pretensiones científicas—, busca, en suma, cuestionar una red de relaciones entre esferas y prácticas culturales muy diversas, una red mucho más compleja e imbricada de lo que podría pensarse.

1. *El bueno, el malo y el feo*: hacia una justificación de las figuras

Human Zoos: The Invention of the Savage (2012)⁹ constituye el llamativo caso de una exposición inaugurada en el Museo del Quai Branly en París, cuyo objetivo fue

⁹ *Human Zoos: The Invention of the Savage*, traducción al inglés del original *Zoos Humains: L'invention du sauvage*, es un volumen que constituye al mismo tiempo el catálogo de la exposición homónima (2012) y un

establecer una reflexión histórica y antropológica sobre ese dispositivo óptico colonial, el zoológico humano, que contribuyó a la popularización del racismo científico. La exhibición de hombres, mujeres y niños traídos de África y Oceanía en zoológicos de países occidentales entre los años 1810 y 1940 tenía, además de las motivaciones netamente comerciales, un fundamento ideológicamente inequívoco: justificar y promover una educación racial científicista, fundamentada en la observación pedagógica de tipo colonial.

En su ánimo de promover en el público occidental “civilizado” el conocimiento directo de los “salvajes”, se exacerbaba la idea de los eslabones distintivos, de las etapas de distancia evolutiva, entre los seres humanos occidentales y aquellos hombres y mujeres, sobre todo negros, que no lo eran del todo. Se trataba de un capítulo más del pensamiento imperial, dentro del cual estarían las llamadas exposiciones coloniales y lo que Serge Gruzinski, hablando del proceso de conquista, llamaría “la guerra de las imágenes”,¹⁰ es decir, la imposición hegemónica de los imaginarios occidentales en las cuatro esquinas del mundo.

Importa a los fines de este capítulo definir la manera en que esa interfaz global de saberes, de prácticas científicas y económicas, de relaciones visuales, de archivos, de cuerpos y de estructuras legales y discursivas, va a manifestarse en ciertos aspectos de la

libro de referencia entre estudiosos de las representaciones de los llamados “cuerpos otros”. Relata la historia de individuos de Asia, África, Oceanía, América e, incluso, de Europa, que se exhibieron en ferias y exposiciones universales y otros escenarios de Occidente.

¹⁰ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes*. Gruzinski dedicó este y otros dos libros —*La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español S. XVI-XVIII* (1991), y *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas* (1992)— a analizar la recepción, interpretación y producción de imágenes como parte indispensable del proceso evangelizador que acompañó a la Conquista de América. Su análisis está centrado, pues, en las dinámicas de producción y control de los imaginarios indígenas como agenda política llevada a cabo por las instituciones coloniales desde el siglo XVI hasta la actualidad, sobre todo en México. Este abordaje es particularmente útil en tanto se enfoca en la visualidad y sus prácticas como elementos fundamentales de la constitución política y cultural en América Latina.

historia cultural y literaria cubana desde finales del siglo XIX. El hombre negro, su cuerpo y actitudes, observado desde ese aparato óptico que fue el coloniaje, estética y políticamente recepcionado desde el punto de vista literario y artístico, codificado en el aparato correctivo legal y expresado, en suma, en la economía discursiva de ciertos modos sociales de representación en el siglo XIX cubano, podría tipificarse en tres modos distintos, modos que tomaré por analogía y, atendiendo a su valor heurístico, del título de uno de los más conocidos “westerns espaguetis”: *El bueno, el malo y el feo*.

Pero ¿cómo justificar la inserción de estas figuras de relación en el tema tratado? Pues propongo tratarlas como tropos que describen, al igual que otras más “científicas”, un régimen o estructura de relación. Esto, al tiempo que las adopto como claves presentes en los discursos narrativos y visuales de la cultura social cubana del siglo XIX, del siglo XX, y quizás más allá, hasta nuestros días.

A los efectos de estas páginas, “el bueno” se entiende como aquel negro percibido desde la ideología romántica-rousseauiana, perteneciente a la estirpe de ese *bon sauvage* cuya innata dulzura e inclinaciones armonizan mejor que el aparato civilizatorio con el ideal de la naturaleza.¹¹ Es el negro tocado por la gracia del “naturalismo” del que hablaba Mbembe, aquel inferior intelectualmente que servirá en ciertas novelas o piezas visuales como parte del decorado paradisiaco que es la naturaleza en el Nuevo Mundo, o que objeto de crueldad y codicia esclavista, funciona apenas como contraparte romántica del drama moral o económico de los blancos.¹²

¹¹ Es como ese personaje llamado “Viernes” en la novela de Daniel Defoe: que sea ese el día encontrado y al mismo tiempo el nombre que le da Robinson Crusoe tiene connotaciones religiosas puritanas no siempre advertidas.

¹² La versión literaria de este individuo podría también ser descifrada en la que es considerada por algunos una de las primeras novelas antiesclavistas, *Sab* (1841), de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. Este ejemplo sirve aquí para ilustrar al mismo tiempo la recurrencia de la figura en cuestión y la

También “buenos” son aquellos personajes literarios negros salidos de las novelas del círculo delmontino.¹³ La figura del negro “bueno” resume, por tanto, una dimensión moral anclada en estrategias de representación frecuentes en la iconografía colonial decimonónica: la invisibilización, una práctica orientada a suprimir a los negros como parte del lenguaje visual y retratarlos como figuras accesorias dentro de la imagen idealizada de la esclavitud habitual en las imágenes decimonónicas.

La belleza y la fealdad, por otra parte, como nociones, prácticas y figuras de lo imaginario tienen su historia, y su economía política y el capítulo colonial es determinante en ello. El negro feo es el sujeto al que se le atribuyen, de facto, las características contrarias a los ideales estéticos occidentales. Por ejemplo, se destacan “la falta de proporción” o el exceso —labios gruesos, nariz ancha, frente estrecha, etc.— y aquellas características, casi siempre exóticas, de física curiosa que le atribuyen en muchos casos al negro un lugar simbólico, siempre inestable, entre el monstruo y lo humano. Los intentos de universalización histórica de los modelos estéticos corporales de Occidente —son varios— han sido estudiados en muchas ocasiones.¹⁴

fluida continuidad entre diferentes terrenos de creación. La historia del cultivado mulato Sab narrada por la Avellaneda es la de uno de esos personajes negros y esclavos sobre el cual se pretendió, desde lo literario, posar una mirada paternalista y protectora. La novela versa sobre el virtuoso esclavo que se enamora y sacrifica para que Carlota, su dueña caída en desgracia económica y a punto de sucumbir a una tragedia sentimental, pueda casarse y ser feliz con el hombre del que está enamorada. Sab deviene en el negro bueno por antonomasia en la literatura cubana, aquel cuyas virtudes y sacrificios son ejemplarizantes. Este romántico personaje, representado algunas veces desde el costumbrismo o desde un recurrente carácter accesorio en la visualidad colonial, no se erige solo como el negro “bueno” —que sabe ser esclavo y virtuoso moralmente sin que estos dos aspectos entren en conflicto en el plano narrativo—.

¹³ Véase pp. 52-54 de este estudio.

¹⁴ Para ello, véase Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello en *Historia del cuerpo* (2005-2006), Vol. I-III, *The Body in Culture*, Chris Shilling, *Technology and Society* (2005), y Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (2007).

El humor a menudo funciona como una forma de negociación cultural de esa extrañeza, pero el negro feo no siempre es el que provoca, en caricaturas y pasquines, y en otras formas de publicidad, la risa; el negro feo puede ser también —y así fue— una variante entre las tipologías de la bestia. La diferencia con el malo es que en el caso del feo esas características no connotarían necesariamente una cualidad moral o una propensión demoníaca —es decir, contraria al orden moral cristiano— o bárbara —incompatible con el progreso civilizatorio—. El malo en lo negro sería, en la plasmación plástica o literaria, el que remite a aquellas formas de alteridad corporal y moral consideradas amenazantes para el conjunto social. En estas encarnarían formas como el temor contaminante asociado a la mística de la sangre y al tabú genético —la descendencia “maldita” o deformada, producto del mestizaje, lo mismo que la enfermedad que trae el salvaje. Ejemplos de este temor toman cuerpo en la asociación entre la supuesta propensión criminal de los sujetos negros y su formación genética y fisiológica. Muchos de ellos se pueden hallar no solo en el conocido libro de Ortiz, *Los negros brujos* (1906), sino en una amplia bibliografía — parte de ella analizada en este estudio— como los libros de policía, o los trabajos del criminólogo Israel Castellanos.¹⁵

2. *El bueno: el personaje accesorio y el motivo del negro noble*

En la praxis, el proceso de negociación e incorporación del elemento negro en el universo visual cubano durante el siglo XIX y el XX es variable, oscilante y complejo. En el caso de la pintura y el grabado esta incorporación se mueve esencialmente entre la invisibilización y el pintoresquismo —color local, costumbrismo— en la mayor parte del

¹⁵ Véase los capítulos II y III de esta tesis, así como Pedro Marqués de Armas, *Ciencia y poder en Cuba. Racismo, homofobia y nación (1790-1970)* (2014).

XIX, por un lado, y la asimilación de la cultura negra como parte del discurso del mestizaje que fuera y es piedra angular del imaginario y la identidad cubana a partir de cierto momento histórico: allí se sitúan José Martí y el segundo Fernando Ortiz.¹⁶ Pienso también en otros proyectos e imaginarios nacionales excluyentes del factor negro como el de los miembros del Grupo Orígenes (1944-1956)¹⁷ o el de Jorge Mañach en *Indagación del choteo*.

Pero pongamos esto en imágenes, que son, al final, junto a la red de relaciones que las mismas evocan, el objeto de interés de este capítulo. Aunque la fundación de la Academia de San Alejandro en 1818 marca el inicio de la profesionalización de las artes plásticas en Cuba y el entendimiento de estas como un espacio altamente especializado reservado a las élites blancas, la imagen de Cuba se confió en sus inicios a obreros y artesanos, muchos de ellos negros, encargados de decorar estructuras coloniales como las iglesias (Rigol, De Juan y Wood Pujol).¹⁸ A pesar de que en muchos casos eran autores de estas obras, las figuras negras están muy lejos de ser protagonistas de la visualidad colonial. Las primeras inclusiones de lo negro provienen de la segunda mitad del siglo XVIII cubano

¹⁶ Aunque no es del todo claro el parteaguas que separa los diferentes momentos contrastantes del pensamiento del etnólogo cubano, parece ser la década de 1920 en que este fenómeno ocurre. De acuerdo con Duanel Díaz Infante, “Es sabido que el giro en el pensamiento de Ortiz se enmarca en la crisis general de la Cuba de la década del veinte, cuando se redefine la identidad nacional a partir de una cierta aceptación de la marginada población negra. En esta coyuntura, Ortiz saluda a comienzos de los treinta la poesía ‘mulata’ (Nicolás Guillén, Eusebia Cosme) como un anuncio de la liberación del ‘tesoro escondido por la presión infame de la esclavitud’: la total asimilación nacional de este rico legado, cuyas más notables expresiones son la música y el baile de los negros, implicaría la superación definitiva de una enajenación que, en su opinión, sólo puede ser vencida por la atracción erótica amestizadora. El motivo de las nalgas de la negra (que él llama ‘la metáfora nalgar’), recurrente en la poesía negrista, es leído por Ortiz como la metonimia de un goce que preside el abandono, simbólico y efectivo, de la opresión esclavista” (231).

¹⁷ Véase el libro citado en la nota anterior: *Los límites del origenismo* (2005) de Duanel Díaz Infante.

¹⁸ Aún hoy en día es posible apreciar en las escenas de cenefas y murales recuperados en casas y palacetes en La Habana las marcas de una visualidad “desvinculada de todo sentido de labor profesional y desarrollada por sectores humildes, entre los cuales, sin duda alguna, se encontraba el negro, incluyendo el esclavo” (Wood Pujol 146).

cuando surgen los dos antecedentes que marcan el doble signo de ausencia y accesoriidad que caracteriza a este tipo de inclusión con respecto a la visualidad de la colonia. Según Emilio Cueto,

Over the 120 years that elapsed between the 1760s and 1880s, various artists produced works designed to describe and divulge Cuba's cultural identity and, eventually, its identity as a nation... Together, [these] images... reflect what may be called a "colonial gaze", that is, the visual representation of Cuba and other non-European societies to European audiences (as well as to Cuban and U.S. audiences) by foreign artists. This gaze tended to portray the island as an exotic tropical paradise, with picturesque landscapes and characters that attracted the attention of various imperial nations, such as France, England, and Holland. (15)

El precedente más claro de la inclusión de lo negro en la visualidad cubana viene de la mano del ingeniero naval inglés Elias Durnford (1739-1794), quien durante su estancia en Cuba en 1762 confecciona seis dibujos —en aguafuerte y talla dulce— de La Habana que después fueron reproducidos por múltiples grabadores.¹⁹ En las vistas de Durnford, particularmente en aquella dedicada a la Plaza del Mercado (Imagen 1) —*A View of the Market Place in the City of the Havana*—,²⁰ pueden apreciarse varias figuras

¹⁹ Elias Durnford llegó a La Habana “después de instalados los ingleses” tras la toma de La Habana por estos últimos. De acuerdo con Zoila Lapique, Durnford “dibujaría seis vistas urbanas y rurales de la capital y sus alrededores, en escenas en las que se observan la flora y la fauna del país, edificios y lugares importantes, así como el bullir de vida que en ellos había. Los dibujos fueron trabajados en planchas de cobre en Londres, entre 1764 y 1765, por los grabadores Pierre Charles Canot (1710-1777), William Eliot (1727-1766), Thomas Morris (ca. 1750-1812) y Edward Rooker (ca. 1712-1774)” (68).

²⁰ Esta pieza en particular fue grabada en cobre por Pierre Canot y Thomas Morris (Lapique 82, Cueto 17). Para un estudio del resto de las piezas de Durnford sobre Cuba y otras vistas similares publicadas en Europa, véase el libro de Zoila Lapique, pp. 68-98.

humanas sumergidas en sus tareas cotidianas, algunas de ellas personajes negros. Entre ellos se distinguen cuatro mujeres, dos muy cerca de la fuente al centro de la imagen, una de ellas con una cesta sobre la cabeza y la otra con un recipiente en la mano izquierda. Las dos restantes ubicadas hacia los extremos también portan sendas cestas y al igual que las otras dos cubren sus cabezas. Como se puede apreciar, en esta vista las figuras negras se funden en el conjunto y se pierden entre el movimiento y la multitud de personajes que pueblan el espacio de la plaza. Semejante distribución se erige como precedente e indicador del carácter secundario, paisajístico, orientado fundamentalmente hacia la dimensión accesorio-costumbrista que tendrá la presencia negra en la visualidad colonial cubana.²¹



Imagen 1. Elias Durnford, *A View of the Market Place in the City of the Havana*, 1768. Biblioteca John Carter Brown, Providence, RI.²²

El segundo de los antecedentes mencionados es el del raro caso de una pechina (Imagen 2), aún hoy conservada intacta en la iglesia de Santa María del Rosario, construida

²¹ Es notable el precedente que marca este tipo de imágenes en la relación visualidad-negro durante la colonia. Si se considera, como se verá más adelante, que la mayoría de las piezas visuales más importantes de este período fueron producidas por extranjeros, se entiende claramente la importancia que tuvieron estas primeras representaciones del entorno y los habitantes de Cuba. Como asegura Cueto, “It was through engravings and lithographs that Cuba first became known both on the island and abroad. Colonial Cuba was defined by its prints” (cit. en Duany 6).

²² Todas las imágenes incluidas en estas páginas son fotografías de los originales hechas por mí, salvo en aquellos casos en que se indique lo contrario.

entre 1760 y 1766 en la localidad del Cotorro en La Habana. La extraordinaria pieza es obra del pintor cubano José Nicolás de la Escalera (1734-1804), quien estuvo a cargo de la decoración del templo. Resulta llamativa no solo por su calidad estética, sino por la inclusión de un sujeto negro en una pieza que retrata, a la usanza de la época, a la aristocrática familia de los Condes de Bayona. De acuerdo con la leyenda, dicha imagen está ligada a la historia que dio origen a la iglesia, según la cual el esclavo negro retratado descubrió y avisó a su amo de la existencia de aguas termales en los predios sobre los cuales el edificio se asentaba. Gracias a este descubrimiento, el amo sanó de los males físicos que lo atormentaban (De Juan 26). De ahí la razón por la que la pintura muestra una estructura piramidal en la que se puede apreciar la figura del esclavo. En primer plano se halla Santo Domingo —la divinidad— rodeado —en un segundo plano— por el Conde y algunos funcionarios coloniales. Más abajo encontramos a la familia del aristócrata y, por último, en actitud contemplativa hallamos al esclavo sentado en la esquina inferior izquierda de acuerdo con su rango y condición social. Los detalles en torno al mito del origen de la iglesia resultan significativos en el contexto de este análisis, pues a pesar de que el esclavo es el protagonista de la leyenda —él encontró las aguas termales—, su figura es poco más que accesoria, una representación coherente con lo ya apuntado sobre el “negro bueno”, un individuo de cierta virtud y útil que existe para servir y que es, al mismo tiempo, inofensivo.



Imagen 2. Pechina donde se aprecia la figura del esclavo. Iglesia de Santa María del Rosario del pintor Nicolás de la Escalera, 1760-1766. Foto cortesía del párroco. La Habana, Cuba

La fundación de la Academia de San Alejandro como instancia rectora encargada de promover y cultivar las llamadas “bellas artes” constituye un factor determinante en la orientación del arte pictórico colonial cubano. Bajo su égida la pintura experimentó el entronizamiento casi absoluto de motivos clásicos europeos como la alegoría, el bodegón o la naturaleza muerta, el paisaje y el retrato. Precisamente en el cultivo de esta última variante alcanza celebridad Vicente Escobar (1757-1834), primer pintor cubano de relevancia e irónicamente mulato. Como pintor, Escobar alcanza la fama por sus retratos de la aristocracia cubana y del rey Fernando VII, quien en su día lo nombra “Pintor de Cámara de su Majestad”. Su vida misma es una mordaz alegoría de las aspiraciones de blanqueamiento que caracterizan a la sociedad cubana: se trata de un artista mulato devenido blanco en virtud de la Real Cédula de *Gracias al Sacar* promulgada en 1795, según la cual los mulatos o “pardos”²³ luego del abono de cierta cantidad de dinero podían

²³ Durante el período colonial el término “pardo” se usó para referirse a aquellos individuos descendientes de la unión de esclavos africanos con blancos e indígenas. El color de la piel podía variar desde lo cobrizo hasta casi blanca. El término “mulato”, por otra parte, también se refiere a sujetos resultantes de la unión de blancos y negros. Las fronteras entre estas definiciones resultan ciertamente porosas y pueden llegar a utilizarse indistintamente y con algunas variaciones de acuerdo a la región, el contexto, etc. Ambos términos responden no obstante al rígido sistema de castas que permeaba la vida de la sociedad colonial en América.

comprar el título de “blanco” como se hiciera en ese entonces con los títulos nobiliarios (Guanche 13). Jorge Rigol, un importante estudioso del arte colonial cubano, resume la figura de Escobar con las siguientes palabras: “Escobar será amigo y pintor de los capitanes generales, tendrá clientela encumbrada, pasará —si pasó— por la madrileña Academia de San Fernando... Pero no figurará entre los profesores de San Alejandro” (75). Su vida es una parábola de las aspiraciones de aquellos que fueron víctimas del orden pigmentocrático que imperaba en la colonia y que pugnaban por escapar de las cadenas sociales que su color les imponía.

Llama la atención en el caso de los retratos de Escobar —la mayoría de ellos limitados técnicamente en cuanto a proporción y volúmenes— aquel que el artista hace del músico negro Jackes Quiroga (Imagen 3). Se trata de uno de los pocos casos de un retrato en el que un mulato se representa con los habituales instrumentos de un oficio y dentro de un modelo académico usualmente reservado para las clases acomodadas blancas. En el retrato Quiroga aparece vestido con traje blanco y botones dorados, y sentado con pose estilizada junto a instrumentos evocativos de la música: una partitura, pluma y tintero, y una batuta. El conjunto capta la figura del músico asociada a una “retórica de respetabilidad” según la cual el elemento negro se imbrica con elementos relativos a nociones de civilización, en este caso la música de origen europeo. Durante el período colonial era común encontrar figuras negras entre los músicos tal como lo testimonian los pasajes de la fiesta de cuna y los bailes de blancos en la novela *Cecilia Valdés*.

Para una discusión más detallada de estas nociones, véase Iлона Katzew, *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*.

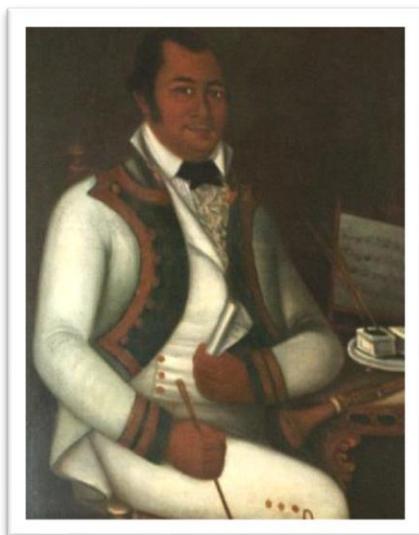


Imagen 3. Retrato del músico negro Jackes Quiroga del pintor Vicente Escobar, s. f. Colección del Museo Oscar María de Rojas, Cárdenas, Matanzas, Cuba.

Debe ser notado, no obstante, que se trata de un “pardo” o mulato libre y no de un esclavo como en el caso discutido anteriormente, lo cual queda reflejado en el relato de la pintura no solo a partir del lugar prominente que ocupa el retratado, sino a través de su atavío. Como sucedía con la escena en la pechina de Santa María del Rosario, lo salvaje, lo primitivo y lo exótico se neutraliza a favor de la idea de lo respetable. Se enaltece y despoja a una figura negra de su aureola de peligrosidad al investirlo, a través de códigos vestimentarios y determinados accesorios, de una representatividad acorde a una función cultural tan importante como es la del cultivo del esparcimiento a través de la música en la vida social de las clases acomodadas. La función de la música y sus emblemas en la puesta en funcionamiento de la ideología social de la familia burguesa durante la colonia en Cuba merecería, quizá, un estudio aparte.

Lo cierto es que fuera del caso aislado de un pintor cubano como Escobar, resulta visible que la mayor parte de la iconografía colonial relativa al negro descansa en el arte de artistas extranjeros de paso o radicados en la isla. Es ilustrativo en este sentido la obra del italiano Hércules Morelli, quien en su pieza de corte alegórico *La caridad cristiana coronando al busto de Juan Francisco Carvallo* (1857) (Imagen 4) incluye al modo del mencionado de la Escalera la imagen de un niño negro.



Imagen 4. *La caridad cristiana coronando al busto de Juan Francisco Carvallo* de Hércules Morelli (1857). Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

El infante, situado de pie, en actitud contemplativa, se ubica una vez más casi en los márgenes de la obra. Los componentes de la pintura se integran dentro de un aura de exotismo que envuelve al cuadro y que surge de la mezcla de motivos provenientes de la tradición occidental sacra como el cordero, la cruz, la Madonna y el niño Jesús con elementos “exóticos” como las palmeras y el niño negro. Juntos articulan una suerte de tropicalización o criollización de una escena típicamente neoclásica. Una imagen idealizada a la que la presencia negra y el paisaje vienen a marcar con el signo del color local. En ella, la luz golpea con fuerza al óleo por el lado derecho, haciendo aún más oscuras a las figuras negras, y más obvia la distancia de las cualidades representativas existentes, a pesar de la cercanía física, entre los personajes de la escena. Ejemplos como

el de este cuadro de Morelli y la acuarela de François de Courcy titulada *Avenida de palmeras en Cuba* (1833) reafirman ese espacio de lo accesorio, de elemento del paisaje, que el negro ocupará en la pintura colonial cubana. A pesar de que se le encuentra en algunas imágenes de las que los ejemplos aquí citados son una muestra, el negro es el gran ausente de las artes plásticas de la isla durante el período colonial; se le ve en breves destellos ocasionales, pero no llega nunca a convertirse en un tema por sí mismo. Sobre el lugar del negro en la pintura académica, Adelaida de Juan escribe:

A lo largo del siglo, la pintura académica siempre (neoclásica primero, de un paisajismo a la manera de Barbizon después) se negará sistemáticamente a considerar al negro como asunto posible. Escenas religiosas, retratos oficiales, paisajes brumosos por los que atraviesan personajes idílicos, escenas de la vida acomodada de la burguesía o modelos de Academia: he ahí toda la gama de sus posibilidades temáticas. (25)

Entonces, ¿en qué espacio visual llega el negro a adquirir mayor relevancia? El cuantioso material examinado para esta investigación revela que el grabado es la técnica visual que ofrece mayor número de representaciones con elementos negros. Si bien la pintura sigue una vía más alegórica que se desentendía del entorno público y social (Wood Pujol 150), el grabado se convierte en un poderoso instrumento de canalización y difusión de las nuevas tecnologías que llegaban desde Europa y que comenzaban a tomar control de la industria gráfica cubana. Téngase en cuenta que tras la Revolución Haitiana, Cuba se convierte en uno de los mayores productores de azúcar del mundo. En lo que concierne al grabado, el lente de análisis se debe concentrar necesariamente en artistas extranjeros que utilizan a Cuba como tema de sus trabajos. Según Rigol,

Cuba continuaba siendo un imán de artistas extranjeros. Y fue así que por el deseo de probar fortuna, por espíritu aventurero, tal vez por azares de la política y aun por achaques de salud, arribó a nuestras playas, procedentes tanto del viejo como del nuevo mundo, un enjambre de artistas de diversa nacionalidad y no menos diversa jerarquía artística que contribuyó en mayor o menor escala al desarrollo de las artes plásticas en nuestro país. (153)

Precisamente de entre esos extranjeros surgen las tres figuras más importantes dentro de la gráfica sobre Cuba del siglo XIX, los franceses Pierre Toussaint Frédéric Mialhe (1810-1881) y Luis Eduardo Laplante y Borcou (1818-1860?), y el español Víctor Patricio de Landaluze (1828-1889). Laplante cultiva el modelo del individuo negro de carácter accesorio, cuando la figura del negro es añadida como una nota exotizante, incluida con frecuencia en la vista, pero ausente al mismo tiempo como individualidad y solo significativo en cuanto es parte del paisaje.



Imagen 5. *El Quitrin* (1849) de Frédéric T. Mialhe, 1849, litografía, en *Viaje pintoresco al rededor de la Isla de Cuba* (1847-49), Cuban Heritage Collection, Miami FL.

En las diferentes colecciones de Mialhe (*Isla de Cuba pintoresca*, *Isla de Cuba y Viaje pintoresco por la Isla de Cuba*) se encuentra al negro esclavo retratado en detalle, con envidiable precisión técnica y dando cuenta del dato costumbrista en forma de diversas y coloridas escenas. Es el caso de la litografía *El quitrín* (1849) (Imagen 5), en la que el negro calesero aparece lujosamente ataviado encima de un caballo conduciendo a tres damas, o el famoso *Día de Reyes* (1840) (Imagen 6), una de las litografías más acabadas de este artista.

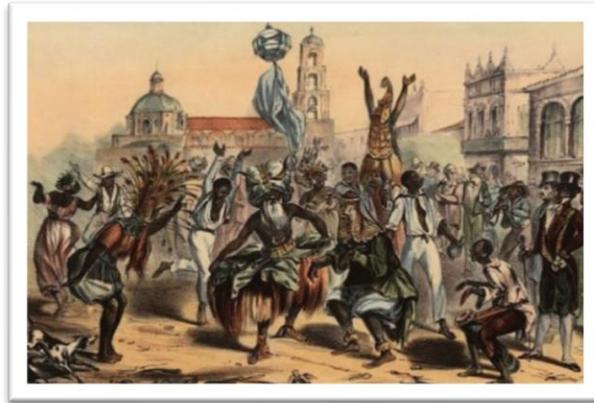


Imagen 6. *Día de Reyes* (1853) de Federico Mialhe Toussaint. *Album pintoresco de la Isla de Cuba*, placa XVI. Cuban Heritage Collection, Miami FL.

En esta última, Mialhe retrata una fiesta callejera en la Plaza de San Francisco, en La Habana, y logra captar esa sensación de júbilo y levedad, de movimiento desenfrenado y alegría contagiosa que tienen las fiestas callejeras en el Caribe. Es, en suma, una explosión de carnaval, movimiento y color que tienen pocas imágenes en la colonia. Debe señalarse, no obstante, que Mialhe reproduce una visión europeizante de la música y el baile de origen africano como salvaje y extraña.

Por otro lado, en ninguna de las litografías conocidas de la época es tan evidente la sed de retratar el adelanto tecnológico industrial que experimentaba el país en la segunda

década del siglo XIX como *Los ingenios de la Isla de Cuba* (1857) (Imagen 7), de Eduardo Laplante.

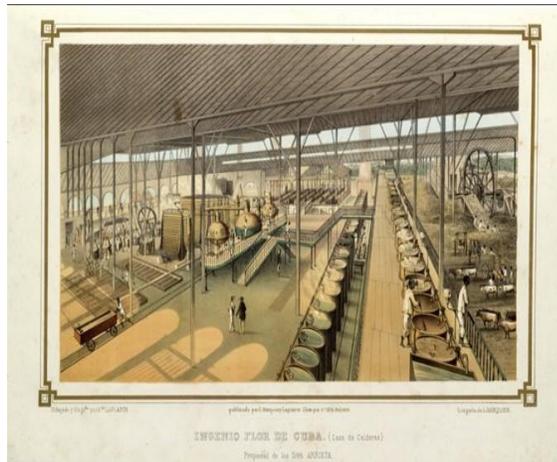


Imagen 7. Casa de Calderas del Ingenio Flor de Cuba de *Los ingenios de la Isla de Cuba* (1857) de Eduardo Laplante.

Esta ambiciosa obra recoge una impresionante serie de litografías, textos, estampas y vistas de los ingenios azucareros más importantes de Cuba. Su objetivo principal era promover una imagen positiva de los adelantos técnicos introducidos en esa industria.²⁴ Interesa hacer notar cómo el negro es casi invisible, difícilmente distinguible, sin protagonismos, aun en espacios donde su papel es esencial. En la imagen incluida, lo vemos casi en los márgenes, empequeñecido, apenas reconocible más que por el color y las ropas rudas, impersonalizado y manso, prisionero del “color local” y la paleta negra, privado de cualquier autonomía y subsumido en el conjunto como parte del instrumental de los mecanismos de producción. Nótese en este sentido que “*the material basis for the abolition*

²⁴ Aunque el álbum *Los ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba* es frecuentemente citado en algunas fuentes como una obra de 1857, en realidad se trató de un texto que surge como resultado de ocho entregas que se hicieron entre 1855 y 1857 para un total de 36 piezas litográficas. De ellas 28 eran vistas tomadas *in situ* y coloreadas a mano mientras que las otras 8 eran planos y dibujos de máquinas (Carlos Venegas Fornias. “El Libro de Los Ingenios”, *Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello*, 01, enero-abril, 2008).

*of slavery was the process of industrialization. In the light of industrialization the slave colonies acquired the reputation, as early as the eighteenth century, of being backward and reactionary”*²⁵ (Nederveen Pieterse 58).

3. El feo: la pintura de tipos y costumbres y la caricatura

El costumbrismo visual y literario será el lenguaje fundamental a través del cual se construye, se imagina y, al mismo tiempo, se crea “lo cubano” en el siglo XIX y se perpetúan las narrativas de jerarquización racial y el surgimiento de la llamada “ciencia de la raza”. Este período se caracteriza en Cuba no solo por la crisis político-social que traen consigo las tres guerras de independencia,²⁶ sino por el entronizamiento paulatino del pensamiento abolicionista en sectores cada vez amplios de la sociedad hasta la completa abolición de la esclavitud en 1886. Aunque la abolición de la esclavitud se viene discutiendo desde finales del siglo XVIII por los círculos ilustrados y progresistas y que es incluso uno de los detonantes de la Guerra del 68, la abolición no cuaja hasta la década de 1880, cuando el gobierno español, tras la agudización de las presiones externas e internas, decreta en 1880 la aprobación de la “Ley y Reglamento de la Abolición de la esclavitud”. En medio de la efervescencia y el cuestionamiento que traen estos acontecimientos se produce un despertar del interés por el negro y una interrogante sobre su nuevo lugar en la sociedad: es el período donde germinará con fuerza la “ciencia de la raza”. Según Nederveen Pieterse, *“the racial thinking developed not in spite of abolitionism but rather*

²⁵ Traducción al español: “La base material para la abolición de la esclavitud fue el proceso de industrialización. A la luz de la industrialización, las colonias de esclavos adquirieron la reputación, ya en el siglo XVIII, de ser atrasadas y reaccionarias”. (Todas las traducciones del inglés o el francés al español son mías, a no ser aquellos casos en los que se indique lo contrario.)

²⁶ Junto a las dos grandes guerras por la independencia cubana, “La Guerra Grande” o “Guerra de los Diez años” (1868-1878) y la “Guerra Necesaria” o “Guerra del 95” (1895-1898), tomamos aquí en cuenta el conflicto conocido como la “Guerra Chiquita” (1879-1880) dirigida por Calixto García.

because of its success, and in response to the situation created by the questioning of the legal status of slavery”²⁷ (45). En el caso de Cuba, los cuestionamientos científicos en torno a la raza así como la emancipación de los esclavos llegan con cierto grado de atraso con respecto a Europa. De lo científico me ocuparé más adelante. Detengámonos por el resto de este apartado en ilustrar la construcción de la figura de “El feo”.

Esta figura constituye la contraparte del negro bueno que fuera objeto de indiferencia o de la abnegada piedad del círculo delmontino. El negro que identifico como “El Feo”, en su variante jocosa, vendría a ofrecer un matiz sociológico, casi imposible de concebir durante la existencia de la esclavitud en la isla. Como se ha insinuado en las páginas iniciales, el feo es el sujeto al que se le atribuyen las características contrarias a los ideales estéticos occidentales.

De entre todos los artistas del período colonial cubano ninguno como el bilbaíno Víctor Patricio Landaluze logra llevar a la imagen esa visión de lo negro feo que oscila entre lo diferente, lo ridículo y lo grotesco. Su obra *El beso* o *José Francisco* (1880) (Imagen 8) es una síntesis de esta tipología.

²⁷ Traducción al español: “El pensamiento racial se desarrolló no a pesar del abolicionismo, sino más bien debido a su éxito, y en respuesta a la situación creada por el cuestionamiento del estatus legal de la esclavitud”.



Imagen 8. *El beso o José Francisco* (1880) de Víctor Patricio Landaluze. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

El color oscuro del esclavo doméstico contrasta con la blancura clásica de la estatua femenina. La pose del primero, casi simiesca, se compone de un ademán a medio camino entre la veneración y la torpe curiosidad. Destaca el grosor de los labios y la desproporción acentuada de la figura. El cuerpo, tanto como la pose inclinada, son las marcas a través de las cuales se expresa su negrura, además de los labios, la nariz chata, el cráneo pequeño y el mentón prominente, que hacen el juego al ángulo de Camper.²⁸ La pieza encarna una suerte de retórica del cuerpo en el que este deviene “un espacio donde se cruzan ideologías políticas, poderes sociales y definiciones sobre la identidad” (Arroyo 3). No hay aquí, sin embargo, una estrategia de identificación con el Otro, sino, más bien, se trata de una *otrificación* —permítaseme llamarlo así—, un modelo de representación del negro a través

²⁸ Según aclara Jan Nederveen, Pierre Camper fue un profesor de anatomía en los Países Bajos al cual la antropometría debe la teoría del “ángulo facial de Camper”. Según sus estudios la cabeza podía medirse para determinar diferencias raciales importantes. Según este científico, los africanos tenían un ángulo facial más pequeño que otros pueblos, lo que los convertía en seres inferiores (46).

de las marcas que desde el poder y los discursos de autoridad han sido establecidas como tales. La figura negra en medio de los utensilios de limpieza, con el plumero en la mano, y su torpe actitud, intentan representar algo de esos gestos de imitación simiesca que, de seguro, los amos blancos atribuían a los negros cuando estuvieran solos. El gesto trazado en el negro que se inclina a besar el busto blanco es del orden del ridículo, en tanto da cuenta de una imposible equiparación, de un implícito tabú social que separa a negros y blancos en el campo de lo erótico. La escena extrae, pues, su presunta comicidad y cualidad representativa de esa momentánea y furtiva violación del tabú erótico racial, resaltando asimismo tanto la inferioridad estética como el grotesco candor de la figura retratada frente al busto. Landaluze es también el ilustrador de dos clásicos de la visualidad decimonónica cubana: *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852) y *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba* (1881), obras en las que el artista despliega su capacidad de gran observador y retratista del lienzo colosal de la sociedad colonial cubana. En una línea paralela a la de su pieza comentada anteriormente, el vizcaíno sigue los derroteros de lo pintoresco, de lo que quiere ser social, lúdico, y halagadoramente costumbrista. Su obra inmortaliza hasta el mínimo detalle al calesero, la mulata de rumba, los negros curros y, por supuesto, al ñáñigo (un miembro de la sociedad secreta abakuá). Nótese el criterio de selección, el *íreme*,²⁹ lo exótico, lo enmascarado, lo que está cerrado y es misterioso. (Imagen 9 y 10).

²⁹ Para Lydia Cabrera el íreme era un “espíritu ancestral. Fantasma. Espectros de los Antepasados y fundadores de Tribus. En Cuba los llaman Diablitos, que es la denominación corriente. Íremes se consideran todos los individuos que componen el gobierno de una ‘tierra’ o Potencia. Intervienen en la liturgia” (*La lengua* 239-240). Para las variaciones de esta figura, así como sus funciones litúrgicas, véase pp. 239-245 del libro citado. Ver capítulo IV de este estudio para más detalles relativos al culto abakuá.



Imagen 9. El ñáñigo en *Tipos y Costumbres de la Isla de Cuba* (pág. 140).

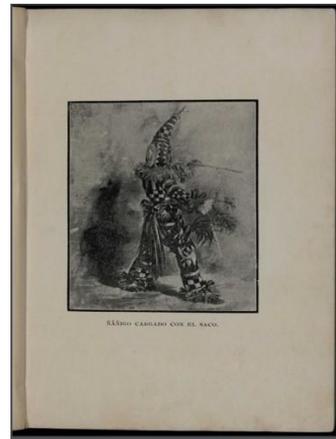


Imagen 10. *Ñáñigo cargado con el saco*, reproducción de *El ñáñigo* de Landaluze. *La policía y sus misterios en Cuba* (1908, p. 25).

Curiosamente, la imagen del *íreme* recorre todo el imaginario racial cubano. Esta crítica figura es un símbolo y al mismo tiempo un receptáculo de los miedos y las incomprendiones del poder. El miedo a este secretismo, a su capacidad de contaminación, a su relación prejuiciada con el mundo de la criminalidad es un eje por el que pasa la recepción de la cultura abakuá por la comunidad escrituraria y artística: como una “asociación misteriosa que vive entre nosotros sin que nadie conozca su verdadera índole”, dice el médico José Ramón Montalvo en una de sus intervenciones en la Sociedad Antropológica de Cuba (Actas 90-91, Camacho 174).

La representación del culto abakuá en la visualidad del período en cuestión debe entenderse desde una perspectiva fluida, biunívoca, de la parte al todo o del todo a la parte: de los grupos o cofradías abakuá al conjunto de la población negra cubana —de la raza incluso— dentro de una misma comunidad interpretativa, la sociedad cubana.³⁰ El relato

³⁰ El miedo a lo abakuá y posterior intento de asimilación está presente en el canon de la cultura cubana, en Alejo Carpentier, en Guillermo Cabrera Infante, en Lydia Cabrera (y en otros mucho menos conocidos como Martín Morúa Delgado, Gerardo del Valle, Luis M. Sáez). En el campo artístico-pictórico se encuentra en las obras de René Portocarrero, en Wifredo Lam, en Belkis Ayón, por solo mencionar algunos. En otras

concerniente a este culto de origen africano es parte de una narrativa mayor de exclusión, que persiste en el período bajo consideración y que es posible rastrear en la retórica visual cubana y literaria. La presencia y explotación de la figura del abakuá en la obra de Landaluze llevan precisamente a otro de los puntos que me interesa apuntar en estas páginas. Se trata de lo que podríamos considerar el valor normativo —ideológico y jurídico del saber antropométrico asociado a estas imágenes.

4. *El malo*: relaciones de representación de la imaginaria en torno al criminal en Cuba

Según ya va resultando claro, el cambio de siglo se caracteriza en la isla por un interés creciente en los estudios antropológicos de base biométrica y en el determinismo biológico. En el centro de esta última idea subyacía “la tesis de que el valor de los individuos y grupos puede determinarse a través de la medida de la inteligencia como cantidad aislada”. Las fuentes principales de estos estudios eran “la craneometría” —o medición del cráneo— y determinadas utilidades de pruebas psicológicas dirigidas a “cuantificar” la inteligencia de los individuos. Se trataba de un intento más de poner la ciencia —y su discutible prestigio como conocimiento objetivo— al servicio de prejuicios existentes, particularmente la idea de que “los papeles sociales y económicos de las personas son un reflejo fiel de su constitución innata” (Jay Gould 2). En el caso de Cuba en aquel entonces, se produce una convergencia particular con el influjo de los estudios antropológicos de origen europeo. Recuérdese también el interés de los círculos intelectuales cubanos en este campo y la fundación de la Sociedad Antropológica (1877)

palabras, esta recepción del mundo abakuá se guarda desde hace mucho en el recinto sacro y legitimador de la cultura cubana.

con el imperativo de lidiar con una realidad sin precedente en el contexto nacional: la necesidad de incorporar a la sociedad la enorme masa de esclavos ahora libres.

Como insinué al final del epígrafe anterior, la obra de Landaluze ilustra el diálogo referido en las oraciones iniciales de este capítulo entre la representación con la fotografía criminal y las imágenes costumbristas decimonónicas. Considérese no solo la imagen del *íreme* y su repetición hasta el cansancio entre los libros de policía que se ocupan del crimen, sino también el énfasis en los elementos mencionados: lo extraño, lo grotesco, lo turbio y abigarrado. Tanto en *Los criminales de Cuba* (1882), de José Trujillo, y *La Policía y sus misterios en Cuba* (1908), de Rafael Roche, se pueden apreciar líneas de continuidad entre la representación visual de Landaluze y los textos e imágenes que los dos autores incluyen en sus libros. Baste solamente mencionar el rescate de la misma imagen de Landaluze por Roche para representar el mundo abakuá en su libro, junto a otras que bombardean la opinión pública, retratando las prácticas culturales de origen africano desde el lente de lo primitivo, lo salvaje, lo atrasado y lo peligroso. Estas son claves de lectura que gravitan sobre el lenguaje visual que se acerca a la cultura del negro, a las que volveré nuevamente en el capítulo III. Esta sucesión de publicaciones, estudios visuales, justificaciones y medidas de la criminalidad del negro se repiten con asiduidad en el cambio de siglo y se introducen profundamente en el imaginario nacional, perfilando los márgenes de lo que se asocia con la figura del “negro malo”.



Imagen 11. *Cimarrón* de Landaluze (1875). Colección privada.

Atendiendo a estas consideraciones, el malo en lo negro sería, en la plasmación plástica o literaria, el que remite a aquellas formas de alteridad corporal y moral consideradas amenazantes para la sociedad blanca. En estas encarnarían formas como el temor contaminante asociado al presunto misterio del salvajismo, al mal de origen y, por supuesto, al tabú genético —la descendencia “maldita” o deformada, producto del mestizaje, lo mismo que la enfermedad que trae en su sangre y “especie” “el salvaje”—.

Se trata de variantes y *ritornellos* sobre un tema que expresa el temor como reacción ante el negro, asumido como alteridad social inasimilable en el esquema civilizatorio o colonial. Por ejemplo, una obra de Landaluze de 1874 representa una de las variantes de lo que llamamos el malo: se trata de *Cimarrón* (Imagen 11), sujeto nimbado de una mitología muy particular en la historia política de las imágenes coloniales de la isla. La obra de Landaluze es uno de esos casos en que una figura que poblaba el imaginario colonial del siglo XIX se presenta rodeada de fatal dramatismo. Temida como parte de ese terror al negro desatado de sus cadenas, violentamente alzado contra el régimen imperante en el cafetal, el ingenio o la plantación, la subversión cimarrona fue uno de los ecos o posibilidades de réplica en Cuba de la Revolución Haitiana (1791-1804) y al estado de pavor que en las élites económicas coloniales esta despertaba.

No en balde Suset Sánchez afirma que “las diversas iconografías relacionadas con la imagen del cimarrón, devienen representaciones de resistencia subjetivadas en instancias mítico-históricas, en un ‘sujeto heroico’ no necesariamente incorporado de manera orgánica a los imaginarios de un ser nacional” (Sánchez s.p.). Apartado de las fuentes narrativas de lo nacional, desestabilizado su espacio de la habitual representación costumbrista en virtud de su *topos* —el palenque, el lugar antiplantación por excelencia— y vinculado a la confrontación directa con los esclavistas, el cimarrón será uno de los personajes malos de la historia colonial, cuya rehabilitación nacionalista tendría lugar durante el período republicano. De cualquier modo, el estudio de las posibles vías para el establecimiento de una genealogía iconográfica del cimarrón en el siglo XIX está aún por realizar.

Otra variante del negro malo, tal como lo hemos intentado definir someramente, es el negro brujo. Este es otro de los arquetipos raciales imperantes entre finales del siglo XIX e inicios del XX, vinculados a la desestabilización social y al atentado contra las buenas costumbres de las élites blancas. El negro brujo, en esta variante —no en las edulcoradas de los artistas de lo pintoresco cubano del siglo XIX—, recibirá gran atención en los primeros libros de Fernando Ortiz.³¹ Al respecto, el estudioso cubano comenta:

³¹ En alguno de sus primeros libros, como *Los negros brujos* (1906) o *Los negros esclavos* (1916), Ortiz estudia las “claras” relaciones entre el mundo religioso de origen africano y el mundo del hampa o la criminalidad. De acuerdo con Ortiz, lo que diferencia el hampa cubana de la de los demás países es “la raza negra”, cuyos influjos han “conseguido marcar característicamente la mala vida cubana comunicándole sus supersticiones, sus organizaciones, sus lenguajes, sus danzas, etc., y son hijos legítimos suyos la brujería y el ñañiguismo, que tanto significan en el hampa de Cuba” (16). El comportamiento de los negros, específicamente el de los practicantes de las religiones de origen africano a los que Ortiz llama “brujos”, se interpreta acorde a la noción de atavismo. Este concepto, central en la obra del antropólogo cubano, implica “la reminiscencia o supervivencia de rasgos culturales, psicológicos o biológicos de estados evolutivos anteriores, cercanos al estado salvaje o primitivo” (Naranjo Orovio 47). Las conductas de los “negros brujos” se consideraban consistentes con manifestaciones de atavismo, que los ligaban a estados evolutivos inferiores. Las apreciaciones de Ortiz en torno a la incompatibilidad evolutiva entre los negros y la sociedad

El brujo afrocubano, desde el punto de vista criminológico, es lo que Lombroso llamaría un delincuente nato, y este carácter de congénito puede aplicarse a todos sus atrasos morales, además de a su delincuencia. Pero el brujo nato no lo es por atavismo, en el sentido riguroso de esta palabra, es decir, como un salto atrás del individuo con relación al estado de progreso de la especie que forma el medio social al cual aquél debe adaptarse; más bien puede decirse que al ser transportado de África a Cuba fue el medio social el que para él saltó improvisadamente hacia adelante, dejándolo con sus compatriotas en las profundidades de su salvajismo, en los primeros escalones de la evolución de su psiquis. Por esto, con mayor propiedad que por el atavismo, pueden definirse los caracteres del brujo por la primitividad psíquica; es un delincuente primitivo, como diría Penta. El brujo y sus adeptos son en Cuba inmorales y delincuentes porque no han progresado; son salvajes traídos a un país civilizado (*Los negros brujos* 230-231).

Pero para hallar la definición más rotunda de esta figura del malo en el imaginario cultural de los blancos de la Cuba de ese período, lo mejor es frecuentar la obra de Israel Castellanos (1891-1977), otro de los más célebres antropólogos criminales de las primeras décadas del siglo XX, autor del cual nos ocuparemos con más amplitud en el tercer capítulo.

en la que viven lo llevan a considerar la necesidad de extirpar de raíz la amenaza de la brujería a través de la “expulsión de los brujos del territorio nacional” (193). Este afán “higienista” pretende limpiar a la sociedad cubana no solo de la lascivia, la prostitución y la poligamia de los negros, sino también de los sacrificios humanos, la violación de sepulturas y la antropofagia que se consideraban afines con las religiones africanas (16). Lejos de transformarse a profundidad con el cese del coloniaje, el discurso de la otredad gira ligeramente para enfocarse en el negro y ratificar la no pertenencia al mundo blanco civilizado.

5. Conclusiones

La noción de comunidades imaginadas de Anderson, a pesar de las críticas de la que ha sido objeto por otros historiadores de los nacionalismos, es sumamente valiosa para analizar el complejo tema de las representaciones raciales y su práctica histórica en Cuba. Hablar de una comunidad no es hablar de un objeto, sino de una modalidad de relación que implica los rasgos de un grupo de individuos con capacidad discursiva y cultural para identificarse y autorreferenciarse como semejantes, tanto como para colocarse en oposición o diferencia frente a otros grupos. Esta idea de comunidad —y una nación lo es—, inevitablemente, conlleva aludir a los que se consideran no pertenecientes a ella. Esto viene a hablarnos de una dimensión predominantemente política de las representaciones visuales en torno a los negros en Cuba forjadas por las clases hegemónicas; representaciones que hay que observar a nivel contrastivo, buscando en diferentes prácticas y formas culturales las modalidades o posibles figuras que las signan. Sin pretender agotar el tema, en este capítulo he intentado establecer un primer acercamiento a la ideología presente en prácticas de lo visual —como la pintura y el grabado— que raramente han sido puestas en relación. Se trata, claro está, del modo en que las clases populares negras pudieran ser tipificadas acudiendo a prácticas e instituciones de lo imaginario. El bueno, el malo y el feo son solo una forma más de ver esas figuras de relación y de negociación simbólica de la alteridad que eran, para las clases blancas hegemónicas, los negros.

CAPÍTULO II

PASIONES E INTERESES: EL CUERPO NEGRO EN *CECILIA VALDÉS Y LOS CRÍMENES DE CONCHA* DE FRANCISCO CALCAGNO

En su célebre libro *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1983), Anderson concede al surgimiento de la cultura de la imprenta un papel clave en el proceso formativo de la nación moderna como una “comunidad políticamente imaginada” (23). La red de imaginarios que conforman la idea de la nación encuentra en esta llamada “cultura de la imprenta” —prensa periódica, estampas, caricaturas, novelas y cuentos— un principio constructivo y una forma distintiva de establecimiento de la identidad. Es ese principio común que depende de la circulación mediatizada de discursos, imágenes e ideas el que permite a los lectores imaginarse a sí mismos como parte de una comunidad que participa de una misma amalgama de experiencias, tradiciones, costumbres y exclusiones. De ahí que la cultura de la imprenta y sus derivados formen parte de eso que se ha llamado “configuraciones escriturales de la nación” (Unzueta 125): las narrativas distribuidas en estos textos son las responsables de prefigurar la colectividad nacional a través de la inclusión de elementos relativos al color local y las costumbres.

Alentado por la popularidad de los trabajos del mencionado Anderson y Doris Sommer,³² un sector notable de las investigaciones sobre el nacionalismo³³ apuesta por la

³² En esta línea de análisis el texto de Sommer resulta vital en cuanto señala las relaciones entre los relatos novelísticos del XIX hispanoamericano y la consolidación de la identidad nacional en las jóvenes naciones del continente. Como bien señala Summer, estas novelas no son solo las encargadas de hacer circular un grupo de elementos culturales e ideológicos que generan las élites letradas, sino que también constituyen la fragua en la que se regeneran o crean estos elementos.

³³ Al referirme a cierto sector de la crítica en este caso, pienso en aquellos autores que, inspirados o no por la perspectiva de Anderson en *Imagined Communities* (1983), han escrito sobre las disímiles relaciones entre producción literaria, prácticas políticas e identitarias y formación de los estados nacionales. Establecer líneas

conceptualización de la nación como “un artefacto producido mediante un amplio radio de símbolos, narrativas y discursos” que incluyen “escritos de periódicos, historia y literatura” (Unzueta 126). En su conocido estudio *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina* (1991), Doris Sommer, por otra parte, postula la concepción de las novelas románticas hispanoamericanas y sus historias de amor como alegorías de los proyectos de fundación nacional. El problema de cómo se narra la nación o cómo se construye a través de la literatura es hoy un enfoque necesario en cualquier aproximación al nacionalismo. En el caso de las investigaciones en torno a la formación de los estados hispanoamericanos, el estudio de la novela nacional se ha convertido en un referente obligatorio para comprender la evolución de los estados y culturas nacionales. Hay, no obstante, numerosos riesgos en extrapolar sin cautela determinados modelos interpretativos sin considerar las especificidades políticas, históricas y culturales que particularizan el contexto cubano.

La novela, a partir de los siglos XVIII y XIX, ocupa en la escena cultural de muchas zonas metropolizadas un lugar de privilegio. En tanto artefactos políticos, hipótesis que ha fundamentado alguno de los acercamientos desde los estudios culturales, ciertas novelas van a constituir, implícita o explícitamente, un instrumento de intercambio y codificación social de creciente alcance antes, durante y después de la expansión y exteriorización del orden colonial e imperialista. Como bien asevera Edward Said, refiriéndose al resultante de la labor de exploradores y escritores, “*stories [...] become the method colonized people*

de análisis en torno a la correlación de esos términos y figuras es casi un lugar común dentro de los Estudios Culturales y la Teoría Postcolonial. Es así que, en la misma década en que ve la luz el libro de Anderson, irán apareciendo diversas aproximaciones al tema en obras como *Nationalism, Colonialism, and Literature: Yeats and Decolonization* (1988), de Edward Said, *Nation and Narration* (1990), de Homi K. Bhabha, y *Nationalism, Colonialism, and Literature* (1990), de Terry Eagleton, llegando a influenciar, desde entonces, toda una larga serie de estudios recientes.

use to assert their own identity and the existence of their own history”³⁴ (*Culture and Imperialism* XII).

Por otra parte, más allá de prestarse a ser muy idealmente un espejo de las costumbres, en muchos de los contextos surgidos en esa época la ficción narrativa deviene interrogación ética, codificación estética y civil para los lectores y escritores. Como escribiría el mismo Said, parafraseando a Anderson y Bhabha, “*nations themselves are narrations. The power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging is very important to culture and imperialism, and constitutes one of the main connections between them*”³⁵(*Culture* XIII). Algunas de las más importantes novelas del siglo XIX y principios del XX constituyen un lugar de plasmación y escenificación de lo que, parafraseando a un crítico liberal del capitalismo como Albert O. Hirschman, llamaría las pasiones e intereses.³⁶

Ahora bien, ¿qué puede tener esto que ver con la novela producida desde o hacia el orden económico y cultural de colonias como la Cuba española? Pues una de las ideas subyacentes en este capítulo es que esa misma tensión entre pasiones e intereses va a tomar lugar en, por solo ceñirme a dos polos opuestos, las novelas de Cirilo Villaverde y de Francisco Calcagno y publicaciones prescriptivas como *Los delincuentes de Cuba* de José

³⁴ Traducción al español: “los relatos [...] se convierten en el método que utilizan los sujetos colonizados para afirmar su propia identidad y la existencia de su propia historia”.

³⁵ Traducción al español: “las naciones mismas son narraciones. El poder de narrar, o de bloquear la formación y el surgimiento de otras narrativas es muy importante para la cultura y el imperialismo, y constituye una de las principales conexiones entre ellos”.

³⁶ Utilizo aquí el título y las figuras utilizadas por el economista y politólogo alemán Albert O. Hirschman en su canónico libro *Las pasiones y los intereses. Argumentos políticos a favor del capitalismo antes de su triunfo*, publicado por primera vez en 1977.

Trujillo. Así es que al cuerpo negro, reificado o romantizado,³⁷ deviene el instrumento de mayor provecho social en el imperante orden colonial del siglo XIX cubano. Los debates de justificación o execración de la esclavitud en las novelas citadas no tienen, pues, mejor telón de fondo que el que opone la tensión entre el desorden provocada por las pasiones privadas y el orden público provisto por los intereses económicos.

1. Frustraciones fundacionales: el origen de la novela en Cuba³⁸

Según Sommer, existe una indisoluble relación entre la política y la ficción en el proceso de consolidación de las naciones hispanoamericanas. La pasión amorosa de las novelas románticas del XIX, escribe Sommer, “proporcionó una retórica a los proyectos hegemónicos”. Esa “retórica del amor” acuñada por la autora se aplica a novelas tradicionalmente clasificadas como “realistas”, “indigenistas” o “románticas” y les otorga un lenguaje común (22). Un lenguaje basado en el mito de la armonía racial y la integración a través del mestizaje.

Salvando las distancias relacionadas con circunstancias históricas particulares, algunas de las primeras narraciones cubanas usan esta singular retórica amorosa que permea las novelas latinoamericanas. Solo que, lejos de comulgar con los felices desenlaces en los que Sommer advierte alegorías de la unión nacional, mucho de los textos cubanos del XIX se inclinan a favor de resoluciones trágicas y violentas, eludiendo así la

³⁷ Junto a otros autores (Arroyo y Domínguez) considero el cuerpo como espacio donde se jugaba una economía del deseo que incluía, en su planteamiento de inclusión, sujeción o exclusión del negro.

³⁸ Reconozco aquí la innegable deuda con el excelente ensayo “Foundational Frustrations: Incest and Incompletion in Cirilo Villaverde's Cecilia Valdés” de Thomas Genova, el cual se centra en el análisis de las teorías de Summer en la novela más importante de Villaverde. De sus páginas tomo y traduzco algunas de las palabras que forman parte del título de este acápite.

posibilidad de una alegoría que represente una armonía de la nación. Este elemento constituye un importante hilo conductor entre las formas tempranas de la narrativa insular y las obras posteriores de finales del XIX.³⁹ Por lo tanto, el modelo de Sommer solo encajaría aquí si se postulara a la inversa: el funesto destino de las relaciones amorosas y los personajes bien podrían aludir al estado de fragmentación y subordinación en que se encontraba la isla bajo el dominio español hasta finales del siglo XIX. Si bien la mayoría de los grandes textos de la novelística en Latinoamérica se escribe al calor de la formación de los nuevos estados después de lograr su independencia, el desarrollo y consolidación de la narrativa cubana se generan bajo la sombra aún vigente del colonialismo español. Como bien anota Antón Arrufat al analizar el caso de la Cuba de los años 30 y 40 del siglo XIX,

Mientras el ideal romántico fomentaba una concepción idealista e imaginaria de la vida, los cubanos hacían frente al duro y realista deber de luchar por la entidad de la nación. Por todas partes sentían el apremio de un realismo moral y económico... El artista literario se encontraba escindido entre el gusto romántico y la responsabilidad práctica, entre la iniciativa individual y las necesidades comunes. La misma clase ilustrada —aquella en capacidad de construir un discurso perdurable— que escribe textos de celebración del proyecto nacional en las nuevas repúblicas, en el contexto insular, intenta adaptar los códigos románticos europeos a una realidad nacional en conflicto, dividida entre la necesidad de definirse a sí misma y los incipientes anhelos de independencia. (752)

³⁹ Al mismo tiempo este elemento, el del romance imposible, constituye una especie de tema recurrente en Villaverde, no solo en sus narraciones de 1837, de las que se habla en las páginas siguientes, sino también en las diferentes versiones de su *Cecilia Valdés*.

El nacimiento de la novela en Cuba debe buscarse, consecuentemente, en las tensiones entre el nacionalismo incipiente, la dominación española y el influjo de las corrientes estéticas que van a marcar la producción artístico-literaria del XIX cubano. Al interesarme en los orígenes de la novelística de la isla, resulta imprescindible ocuparme — aunque sea someramente— de textos que a pesar de su papel fundamental son poco conocidos y han sido frecuentemente desatendidos por la crítica especializada. Con la publicación en 1837 de la narración corta *Matanzas y Yumurí*, de Ramón de Palma (1812-1860), así como de los primeros relatos de Villaverde —*El ave muerta*, *La peña blanca*, *La cueva de Taganana* y *El perjurio*—, se inaugura la novela insular (García Ronda 39) y con ello el intento de “darle carta de naturaleza a la narrativa dentro de la literatura cubana” (Arias 19). Estas cuatro narraciones iniciales de Villaverde pertenecen a lo que la crítica ha llamado sus “primeras narraciones” (Arias 21) y comprenden todas las tentativas del novelista cubano abordadas en 1837, un período en el que el autor de *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*⁴⁰ daba aún sus primeros pasos.

1.1 Lo cubano en la novela: entre Ramón de Palma y Cirilo Villaverde

El ave muerta, *La cueva de Taganana*, *El perjurio* y *La peña blanca* ven la luz por primera vez en los dos primeros y únicos tomos de la *Miscelánea de Útil y Agradable Recreo*, una “publicación romántica de la época que, por romántica paradoja, pretendía haber dejado muy atrás al romanticismo” (Friol 304). Estas narraciones resultan muestras

⁴⁰ Aunque la edición definitiva de *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* no ve la luz hasta 1882, su trayectoria comienza en los años 30 del siglo XIX. Villaverde publicó en 1839 dos *Cecilia Valdés*. Una de ellas era una versión en forma de relato corto, dado a conocer en *La Siempreviva* (1838-1840), una publicación habanera de la época con una periodicidad mensual. A finales de ese mismo año publicó en la imprenta de don Lino Valdés otro texto bajo el mismo título, presentándolo como el primer tomo de la novela. El texto que leemos hoy recicla elementos de las incursiones anteriores y se concluye en 1879, fecha de su prólogo, publicándose en Nueva York en 1882. Así pues, tenemos que vérnoslas con una novela que posee una larga trayectoria de revisiones y recomposiciones.

ideales de textos en los que convergen el aliento de la escuela romántica y los esfuerzos cada vez más evidentes por adaptarla al contexto nacional. En ellas se suceden elementos tradicionalmente asociados a lo romántico como la noche literaria, las atmósferas oscuras y teatrales, y los empalagosos y alambicados diálogos a los que se suman “ambientes, hechos y personajes... tomados, en alguna medida de la realidad cubana” (Arias 23).

Publicado entre agosto y septiembre del mencionado año, tradicionalmente solo un texto disputa a Villaverde el rol de fundador indiscutible de la novelística cubana: *Matanzas y Yumurí*, la novela corta de Ramón de Palma cuya publicación acaece en febrero de 1837 en la revista *Aguinaldo Habanero*,⁴¹ al parecer, adelantándose varios meses a la aparición de los textos del autor de *Cecilia Valdés*. La incertidumbre cronológica persiste cuando se tiene en cuenta que el único de los relatos de Villaverde identificado con fecha de escritura es *El ave muerta*, de febrero de 1837, por lo que la duda sobre cuál se escribió primero, si el de Palma o este, permanece aún como una cuestión irresuelta. Ante el problema en torno a la precedencia de estas narraciones, Roberto Friol, uno de los críticos más acuciosos de la novela cubana del siglo XIX, zanja el asunto de la siguiente manera:

El ave muerta fue la primera novela cubana “en sentido absoluto”, ya que si no hubiese sido por orden de creación lo fue “por voluntad del autor”. [...] De todos modos, las líneas decisivas de la novela cubana parten de ellos [los relatos de Villaverde] y no de aquella [la obra de Palma] de la misma manera que el descubrimiento de América adquiere trascendencia a

⁴¹ *Aguinaldo Habanero* fue una publicación de 1837 editada por Ramón de Palma y José A. Echeverría. Como los posteriores *Aguinaldo para las Niñas de Santiago de Cuba* (1839), *Aguinaldo Matancero* (1847) y *Aguinaldo Camagüeyano* (1848), se trataba de volúmenes de carácter antológico o selecciones de poemas o fragmentos de narrativa, muchas veces dedicados al público lector femenino.

partir de los viajes de Colón y no de los viajes previos de los normandos.
(304)

Según las palabras de Arias ya citadas, destacarán los elementos relacionados con la oscuridad y el tenebrismo, léase la noche literaria y las atmósferas oscuras, y sus vínculos con el contexto insular. Una breve mirada a los espacios y marcos temporales de las narraciones constata que *El ave muerta* tiene lugar en la localidad habanera de Jesús María en 1802, año en que un potente incendio destruye la mayor parte de la zona. *La cueva de Taganana*, por su parte, lleva al lector hasta el siglo XVII y las inmediaciones de Guanabacoa y el Vedado. *El perjurio*, mientras tanto, transcurre en Alquizar, hoy municipio de Artemisa, y finalmente *La peña blanca* tiene lugar en San Diego de Núñez, lugar de nacimiento del autor. Estas dos últimas narraciones parecen estar situadas, además, en un período contemporáneo al del autor (Hernández Pérez *et al.* 22-30).⁴² Si bien los cuatro relatos concurren en espacios distintos del occidente cubano y cuentan con historias y personajes diferentes, todos aparecen transidos por el mismo *pathos* oscuro y melodramático plagado de escenas de violencia, “pasiones sociales anómalas”, “incesto entre hermanos y entre padres e hijos, y el fratricidio y superchería místico-romántica” (Arias 23).

Este “gusto por las obras de base histórico-legendaria y el abuso de falsedades melodramáticas y excesos folletinescos” (García Ronda 38) parece responder no solo a las lecturas europeas de los autores citados, sino también a la creciente influencia de la ópera

⁴² Utilizo aquí como referencia la biografía de Villaverde publicada en el 2012 por la Editorial de Ciencias Sociales a cargo de un colectivo de autores encabezado por Pedro Luis Hernández Pérez; no obstante, se trata de una obra con importantes lagunas en cuanto a la revisión de la bibliografía sobre Villaverde. Valga aclarar que se trató de un importante esfuerzo en la celebración del 200 aniversario del nacimiento del escritor cubano.

romántica.⁴³ A dicho influjo debe sumársele la presencia ineludible del elemento costumbrista conjugado con la voluntad de adaptación de los códigos del romanticismo europeo. La máxima expresión de esta mixtura, de este romanticismo aficionado a lo local, se encuentra en toda la obra de Villaverde y se empieza a insinuar desde sus primeros experimentos narrativos. Por su parte, la línea siboneyista iniciada por Palma no encuentra ecos en la narrativa cubana posterior y se refugia, en cambio, en la lírica de la segunda mitad del XIX.⁴⁴ De aquí la aseveración de Friol cuando afirma que la novela cubana parte de los textos de Villaverde y no de los de Palma; las cuatro narraciones del autor de *Cecilia Valdés...* insinúan los temas principales de la novelística de la isla. Por ello, no resulta sorprendente que estos textos incorporen la sustancia de la cubanidad (Friol 311): el paisaje, el campesinado y aquellos elementos vinculados al sustrato histórico de la nación. El mismo Friol, en su magistral estudio de la novela cubana del XIX aquí citado, dilucida algunas de las líneas que parten de las narraciones de Villaverde y se ramifican en la producción literaria posterior.⁴⁵

⁴³ En este contexto es pertinente notar que, como apunta la *Historia de la literatura cubana* sobre la popularidad de la ópera en la Cuba durante la primera mitad del XIX, “la aparición de Rossini en el repertorio operático causó sensación, y entre 1817 y 1838 se estrenaron 29 óperas suyas, a pocos años de sus *premières* europeas. En pleno entusiasmo rossiniano, Manuel González del Valle incluyó una traducción de *El barbero de Sevilla* en su *Diccionario de las musas*, en 1927” (102). Teniendo en cuenta estos elementos y los hechos en las mismas narraciones es apropiado considerar el posible influjo de este vasto repertorio operático en los escritores criollos de la época.

⁴⁴ El siboneyismo en la literatura cubana consistió en la recuperación literario-romántica de los aborígenes cubanos y su cultura. Este grupo humano había casi desaparecido desde siglos atrás, aniquilados durante el proceso de conquista y colonización de la isla, o disueltos en mezcla con los colonizadores. Los poetas José Fornaris (1827-1890) y Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867) son considerados los máximos exponentes de esta corriente.

⁴⁵ Bajo el término “cubanidad”, designo aquí un conjunto de características fundamentales que ciertos actores e instituciones sociales han atribuido históricamente al pueblo cubano. Constituye, en la mayoría de las ocasiones, la búsqueda de aquellos rasgos considerados esenciales en la definición de lo nacional. Como concepto y problemática cultural, la noción de cubanidad —que a veces es intercambiable o similar con la de “cubanía”— tiene una historia ligada a diversos proyectos políticos y culturales que han intentado delimitar lo cubano de lo foráneo. La genealogía de la cubanía o cubanidad en el campo literario va a tener un momento cuasi fundador en las actividades del llamado grupo delmontino, pero el debate sobre su

Las narraciones de Villaverde, al igual que las de sus contemporáneos en la América continental, son pilares formativos del imaginario de la identidad nacional. Con Antonio Benítez Rojo (1931-2005) al referirse a *Excursión a Vueltabajo*,⁴⁶ otra obra temprana de Villaverde, se hace oportuno recalcar que, al ahondar en estos textos, en realidad se profundiza en

incipientes discursos [que] tienen como propósito hablar de lo cubano o, si se quiere, des-cubrir lo cubano. Cada uno de ellos, desde su especificidad disciplinaria, se inserta históricamente en un espacio privilegiado, puesto que son los primeros que de manera autoconsciente intentan definir lo cubano. Se trata de discursos fundadores, de discursos que resultan de una manipulación autoral de la realidad de Cuba a partir de un sentimiento patriótico-nacional. (769)

Así, las ficciones que aparecen en revistas, panfletos y publicaciones varias, como sucede con las primeras narraciones de Villaverde, son los responsables de comenzar a conceptualizar lo cubano como entidad diferente a través de la inclusión de los elementos

definición y alcance va a atravesar con fuerza todo el siglo XIX hasta llegar al XX, sobre todo a través de figuras como José Martí. Ligada esta genealogía a la necesidad de establecer una literatura y un arte propiamente cubanos, y retomada como fundamento para la construcción en la isla de una nación civilizada y moderna, la cubanidad será un tema decisivo en ciertas obras de Fernando Ortiz (1881-1969) y de muchos intelectuales republicanos, así como un fundamento literario para los miembros más prominentes del grupo *Orígenes* (1944). Entre estos últimos, destaca la figura de Cintio Vitier (1921-2009), que en textos como *Lo cubano en la poesía* (1958) y *Ese sol del mundo moral* (1975) se planteó, desde una perspectiva teleológica, la necesidad de rastrear y definir las claves éticas, estéticas y políticas que cifraron la cubanidad a lo largo de la historia. Para una discusión más profunda en torno a este concepto, véase Jorge Duany, “Cuban Thought and Cultural Identity: Populism, Nationalism, and *Cubanía*”.

⁴⁶ Aquí Villaverde narra los incidentes relacionados con un viaje a San Diego de Núñez, su lugar de nacimiento. Con el título *Una excursión a Vueltabajo*, Villaverde escribe dos relatos de viaje sobre el mismo episodio. El primero de ellos se publica en la revista *El Álbum* en 1838 mientras que el segundo ve la luz en el *Faro Industrial* en 1842. Para una lectura erudita del primer relato, véase Antonio Benítez Rojo, “Cirilo Villaverde, fundador”, referenciado en la bibliografía de esta tesis. Para un estudio pormenorizado del segundo relato, véase Eduardo Guízar Álvarez, “*Excursión a Vueltabajo* de Cirilo Villaverde”.

relacionados con el paisaje, los ambientes, las costumbres, la cultura criolla y el campesinado.

Como era tradición en la época, las primeras novelas cubanas hacen su aparición en serie, formando parte de periódicos y revistas, una eficiente forma de circulación entre el público lector. De este modo, en la segunda mitad de la década de 1830 y la primera mitad de la de 1840 se descubrirán los primeros signos de la modernidad literaria del país (Fornet 30). Asimismo, los textos que inicialmente circulan dentro de la prensa, a la vez que sirven de preámbulo a esta incipiente renovación, llevan dentro de sí los códigos fundamentales del nacionalismo. Es así que la narrativa será clave en la configuración del imaginario nacional, que distingue entre lo cubano y lo español y sirve de trasfondo a la necesidad de autodefinición e independencia. Ausentes en estos primeros relatos, la problemática negra, la pregunta por el lugar del mestizaje, y la proyección de una nación futura proyectada sobre el complejo esclavista-colonial, serán el centro de la obra de ficción más importante de Villaverde. Pero, para hallar las claves, el ámbito de debate intelectual del que emergió una obra como *Cecilia Valdés*, es preciso dar un paso atrás.

1.2 Domingo del Monte, las tertulias literarias y el abolicionismo de salón

Como mucho se ha dicho, el siglo XIX es el período en que se comienzan a consolidar los procesos de intercambio entre los diversos factores étnicos de la sociedad cubana. Si bien en este siglo se produce un incremento sustancial de la importación de esclavos africanos a la isla a partir del aumento de la producción azucarera, su arribo a suelo cubano ocurre paralelamente con la llegada de los españoles. Ya en la segunda década del siglo XVI, Cédulas Reales autorizan la entrada de esclavos procedentes de África en el Nuevo Mundo y, particularmente, en Cuba (Castellanos y Castellanos 20). Desde entonces

el componente africano se convierte en un elemento consustancial a la historia y la cultura cubanas. Dando inicio, así, a una relación de más de cuatro siglos, el hombre negro aparece ahora por primera vez en la literatura cubana en el poema épico *Espejo de Paciencia* (1608),⁴⁷ texto considerado históricamente el primer exponente de la producción literaria de la isla. No obstante, no es hasta el siglo XX cuando el negro se convierte en el centro de atención, y sus costumbres y especificidades interesan a la producción artística y literaria de la época.

Desde el punto de vista ideológico, la Cuba de la primera mitad del siglo XIX estuvo marcada por varios debates y hechos históricos que dejaron una importante impronta en el pensamiento racial cubano y en su relación con la idea de nación. En este sentido, son insoslayables la Revolución Haitiana (1791-1804) y las demandas de Inglaterra por la supresión de la esclavitud en los dominios españoles. El primero y más importante de ellos es quizás el controvertido periplo revolucionario haitiano, un suceso histórico que no solo propicia un ascenso extraordinario en la demanda de azúcar cubana, con sus consecuentes beneficios para la economía cubana, sino que también despierta el miedo y el recelo más absoluto entre la burguesía criolla cubana. Así, Haití se convierte en un espejo de horror en el que los grupos de poder en Cuba temen mirarse.⁴⁸ Las masacres y eventos sanguinarios de Haití introducen el temor como una variante clave en todos los discursos referentes al negro y su cultura en Cuba. Si se tiene en cuenta que la burguesía criolla cubana que apartaba con espanto la vista del Haití revolucionario fue la primera en

⁴⁷ Véase Roberto González Echevarría, *La prole de la Celestina* (1993, su primera versión en inglés), particularmente el capítulo 7 titulado “Reflexiones sobre *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa”.

⁴⁸ Para un estudio profundo de la impronta de Haití y la Revolución Haitiana en el discurso cultural cubano, véase *Espectros y espejismos: Haití en el imaginario cubano* (2009) de Elzbieta Sklodowska.

articular el discurso nacionalista cubano, no es de extrañar que esa misma fobia a la cultura negra sea uno de los pilares de las primeras ideas por construir la nación cubana.

La clase ilustrada de las primeras generaciones del XIX en Cuba estaba constituida fundamentalmente por hombres acaudalados, dueños de ingenios e intelectuales procedentes de familias aristocráticas. La mayor parte de ellos estaban conectados por sus relaciones con el Seminario de San Carlos y San Ambrosio en La Habana, del que en algún momento fueron estudiantes y/o profesores. Entre ellos se encuentran los más relevantes pensadores cubanos del XVII y de principios del XIX: Francisco de Arango y Parreño, Félix Varela y José Antonio Saco. Forjados en las ideas de la Ilustración, el liberalismo francés y los movimientos abolicionistas ingleses, los textos ensayísticos de este grupo constituyen los primeros intentos por señalar la necesidad de la abolición de la esclavitud y, al mismo tiempo, una muestra excepcional de los miedos de esta clase social y del carácter intrínsecamente racista de las ideas abolicionistas del XIX cubano.

Después de que el gobierno británico declarara el fin del comercio esclavista para todos sus territorios coloniales en 1807, Gran Bretaña firma con España un tratado en el que España prometió poner fin al sistema de esclavitud. Al referirse a este hecho, Arango y Parreño, célebre político y sacarócrata cubano, sienta un importante precedente cuando a partir de 1816 comienza a defender moderadamente el cese de la trata:

Estamos conformes en que se prohíba el tráfico de negros. Toda la Europa desdiciéndose ahora de sus antiguas máximas acaba de estipularlo así, en obsequio de la humanidad, y ni sería decoroso que España rehusara tomar parte en tanta gloria, ni adelantaría nada en rehusarlo... Mas de ningún modo

podemos convenir en que el tráfico de negros se prohíba repentinamente.
(274)

Con esta actitud moderada, Arango y Parreño anticipa la actitud que más adelante asumen los caudillos cubanos de la Guerra del 68 (1868-1878) frente a la abolición de la esclavitud, la cual se planteaba de manera “gradual y bajo indemnización” (Pichardo 28). Es claro que tanto para Arango como para los posteriores cabecillas del 68 la principal preocupación estaba relacionada con las consecuencias económicas que traería la supresión de la esclavitud ya que, después de todo, la mayoría de las fortunas cubanas descansaba sobre la mano de obra esclava. Inquietaba también a Arango la superioridad numérica de los negros sobre los blancos en la isla y la eventualidad de que pudiera darse “una catástrofe similar a la de Haítí” (274), por lo que era conveniente no solo la abolición sino “un plan para blanquear a nuestros negros” (307). No se trata solo de la economía, sino que estas palabras patentizan el miedo y la identificación del negro con el enemigo frente al cual los blancos deben defenderse. Al mismo tiempo testimonian el deseo de que “lo negro” se diluya y termine, a la larga, erradicado del cuerpo de la nación.

En una línea similar encontramos las ideas de otro cubano, Domingo del Monte,⁴⁹ exponente de las ideas de una generación posterior a la de Arango. Sus famosas tertulias,

⁴⁹ Domingo del Monte fue un crítico literario, escritor y promotor cultural. Aunque nació en Maracaibo, Venezuela, Del Monte fue llevado a La Habana por su padre a la temprana edad de cinco años. Estudió en el Seminario de San Carlos y San Ambrosio, centro del iluminismo filosófico y el reformismo en Cuba. Entre los miembros de su claustro figuraron intelectuales de la talla de Félix Varela (1788-1853) y José Agustín Caballero (1762-1835), entre otros. Del Monte se casó con la hija de Miguel Aldama (1821-1888), uno de los hombres más ricos de Cuba, lo que contribuyó a la labor de mecenazgo cultural que asumió en la isla. Acusado de formar parte de la llamada conspiración de “La Escalera”, fue forzado a marcharse al exilio en 1844. Como afirman Jorge e Isabel Castellanos, Del Monte “fue una autoridad prócer, una ascendencia decisiva en el segundo cuarto del siglo XIX cubano... Utilizando todos los medios a su alcance, se propuso organizar a las mejores conciencias cubanas de su tiempo en un movimiento renovador de las costumbres, por la vía pacífica de la prédica y la enseñanza” (253). Para un estudio detallado de esta figura, véase la estupenda biografía *Domingo del Monte y su tiempo* (2009) de Urbano Martínez Carmenate.

como se explicó antes, durante las décadas de 1820 y 1830 se convirtieron en un núcleo de pensamiento y debate abolicionista en la isla.

Uno de los modos más eficientes y duraderos de difusión de las ideas abolicionistas que se trataban entre los delmontinos fue la llamada novela antiesclavista cubana. Bajo esta nomenclatura suelen agruparse los textos extensos que sitúan el problema de la esclavitud como uno de sus temas principales. La mayor parte de ellos constituye una literatura cuya función primaria es divulgar las ideas antiesclavistas y denunciar, al mismo tiempo, los horrores de la esclavitud. De allí que se la suele denominar literatura “por encargo” (Arcos 475-482). Consustancialmente, la representación literaria del sujeto negro comulga con los límites propios de las entidades que la producen:

Black phobia and the white aesthetic, paradoxically, were reflected even in the literature of anti-slavery novelists in the nineteenth century in Cuba who for the most part shed false tears for the black man while simultaneously distorting his image. Their novels, designed to be instrumental in bringing about abolition, held up the tragedy of slavery before the reading public. Yet, in spite of what they believed to be their good intentions, in some cases even an actual aversion to the black man is clearly discerned. Unable or unwilling to escape this anti-slavery, anti-black paradox, these writers often speak apologetically of the black man's color and features. Despite their abolitionist sentiments some novelists apparently accepted Blacks as inferior as their novels dwell at length on the negative qualities of the black man, who is often portrayed as docile, tranquil, and resigned to his fate, lacking a rebellious spirit. In short, while pointing up the horrors of the

*institution of slavery, some of the nineteenth-century anti-slavery writers were reluctant to accept that black could be aesthetically pleasing.*⁵⁰

(Jackson 467-468)

Bajo estos presupuestos surgen dos de las novelas cubanas más importantes del siglo XIX: *Autobiografía*, de Francisco Manzano, y *Francisco o las delicias del campo*, de Anselmo Suárez Romero, ambas elaboradas en 1839. El primero de estos textos fue escrito por un antiguo esclavo, cuya libertad fue comprada por Del Monte en colaboración con oficiales ingleses con el objetivo de preparar una novela autobiográfica que narrara sus propias experiencias de esclavo. El segundo texto, encargado también por Del Monte, se escribe con el propósito expreso de entregarse a Richard Madden como una muestra de lo que los intelectuales cubanos pensaban acerca de la esclavitud.

Francisco, de los dos casos mencionados, es quizás el más interesante. Cuenta la historia de un típico romance imposible entre el negro Francisco y la mulata Dorotea. Esta novela resulta de particular importancia pues es de las primeras novelas cubanas en insertarse en lo que Sommer describe como “la retórica del amor”. Según la autora existe una indisoluble relación entre la política y la ficción en el proceso de consolidación nacional a la que se aludió en las primeras páginas de este capítulo. La pasión amorosa de

⁵⁰ Traducción al español: “La fobia al negro y la estética del blanco, paradójicamente, se reflejaron incluso en la literatura de los novelistas contra la esclavitud en el siglo XIX en Cuba que en su mayor parte derramaron lágrimas falsas por el hombre negro y distorsionaron simultáneamente su imagen. Sus novelas, diseñadas para ayudar a lograr la abolición, arrojaban la marca del retraso sobre la tragedia de la esclavitud ante el público lector. Sin embargo, a pesar de que creían que sus intenciones eran buenas, en algunos casos, incluso se distingue claramente una aversión real al hombre negro. Incapaces o no dispuestos a escapar de esta paradoja anti-esclavitud, anti-negra, estos escritores a menudo hablan disculpándose del color y las características del hombre negro. A pesar de sus sentimientos abolicionistas, algunos novelistas aparentemente aceptaron a los negros como inferiores, ya que sus novelas reflexionan extensamente sobre las cualidades negativas del hombre negro, que a menudo se retrata como dócil, tranquilo y resignado a su destino, carente de un espíritu rebelde. En resumen, mientras señalaban los horrores de la institución de la esclavitud, algunos de los escritores contra la esclavitud del siglo XIX se mostraron reacios a aceptar que el negro podría ser estéticamente agradable”.

las novelas románticas del XIX “proporcionó una retórica a los proyectos hegemónicos” (22).

Como es conocido, la idea incorporada en los textos literarios que se desprenden de estas tertulias lleva a veces dentro de sí la huella de un racismo enconado, enmascarado bajo el velo de las intenciones piadosas de Del Monte y sus discípulos. El mismo Del Monte es heredero de la antorcha abolicionista de Arango; su abolicionismo viene aparejado con la idea de la raza negra que presentan sus contertulios en sus novelas. El negro remite a conceptos como “el atraso”, “la infección” y “lo abyecto”. En carta a un amigo cuyo nombre no se revela, el patricio cubano hace referencia a una idea que Fernando Ortiz retomará en el siglo XX, cuando promueve su tesis en torno a la necesidad de limpiar a Cuba de los negros. Escribe Del Monte:

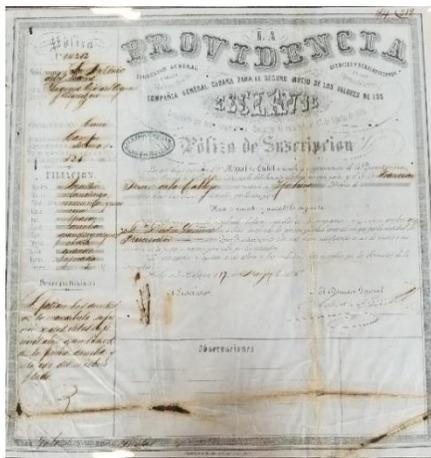
Los pueblos, como los hombres, necesitan crecer, robustecerse, instruir, antes de emanciparse por la fuerza... Cuba se persuadirá al cabo, que su mal viene de la esclavitud de los negros: que no esta institución abominable ni esta raza infeliz se avienen con los adelantamientos de la cultura europea; que la tarea, el conato único el propósito constante de todo el cubano de corazón y de noble y sano patriotismo, lo debe cifrar en acabar con la trata primero, y luego en suprimiendo insensiblemente la esclavitud; y por último, en limpiar a Cuba de la raza africana. Esto es lo que dicta la razón, el interés bien entendido, la política, la religión y la filosofía, de consuno, al patriotismo cubano. (107-108)

Es claro que las intenciones “altruistas” de Del Monte con respecto a la abolición de la esclavitud colocan a los negros no solo como el “otro primitivo”, sino también como

individuos portadores de un estigma que debe “limpiarse” de la sociedad cubana. Asimismo, este autor reflexiona en torno a la nación —algo que trataré más adelante—, sobre lo que debe entrar en ella y lo que debe, necesariamente, quedar fuera para poder integrarse en la idea de la “modernidad”. En este sentido, la idea de “limpiar” la nación puede leerse también como una continuidad de la idea de blanqueamiento esbozada en páginas anteriores en las palabras de Arango. Así como sugieren Jorge e Isabel Castellanos, la idea abolicionista predominante dentro del grupo delmontino proviene de un racismo intrínseco, derivado del miedo y del convencimiento de la incivilización de la población negra (260). Comentarios como el citado revelan la posición de Del Monte sobre la raza y la esclavitud, y además una línea general de pensamiento que será continuamente revisitada consciente e inconscientemente en el discurso cultural colonial y postcolonial. Aunque Del Monte y muchos de sus seguidores son expulsados de Cuba, acusados de supuesta vinculación con la *Conspiración de la Escalera* (1844), las ideas de este grupo encontraron eco, no solo en la literatura de la época, sino en autores y obras muy posteriores. *Cecilia Valdés* —obra de otro delmontino— y su representación del cuerpo negro son una muestra de ello.

2. Cecilia Valdés y el miedo (a lo negro) en el cuerpo

Al tiempo de su representación literaria, el cuerpo negro es objeto de tasación e inventario. Las escarificaciones, las marcas y ciertas características somatotípicas eran medios comúnmente utilizados para identificar a los hombres y mujeres traídos de África. Baste solo con consultar otras aristas del archivo como la papelería, los seguros y las actas vinculadas a los seguros sobre la vida de los esclavos, así como las entradas en los libros de registro de las aseguradoras donde los negros son identificados por esas marcas corporales. Nótese en las imágenes 12 y 13 los sendos apartados donde dice “señas particulares y observaciones”.



Imágenes 12 y 13. Señas particulares y observaciones de los negros en las entradas de archivos. Colecciones especiales, Bibliotecas George A. Smathers, Universidad de Florida.

La “falta de dedos”, “los tatuajes”, la boca “grande” y la frente ancha se convierten en elementos identificatorios y/o definatorios de estos hombres y mujeres al mismo tiempo que devienen la marca y el símbolo de su otredad. Como asevera Jossianna Arroyo, el “cuerpo se convierte, entonces, en un factor de conocimiento. La razón parte de la experiencia sensorial, pero produce un sujeto incompleto, que necesita el contacto constante con el mundo para probar su propia corporalidad... (29)”. El cuerpo deviene un

texto que se lee según la economía discursiva en la que se emplace. En *Cecilia Valdés* el cuerpo negro y mulato y sus connotaciones sociales van a ser objeto de continua categorización.

Ambientada entre 1812 y 1831, la novela pinta un gran fresco de la sociedad colonial y proporciona una descripción pormenorizada de los horrores de la esclavitud. El argumento de la obra gira en torno a la historia de la joven Cecilia Valdés, una joven mulata pobre, enamorada de un rico joven blanco de nombre Leonardo Gamboa. El vínculo familiar de los amantes —que resultan ser medios hermanos—, así como las diferencias sociales entre ellos, desembocan en uno de esos trágicos finales que anunciaban las obras tempranas de Villaverde. Este tipo de desenlace marca un lazo relacional con las primeras obras de este autor, quien recupera para su novela mayor, el motivo de los hermanos-amantes y los finales trágicos.

La figura de la mulata, en el caso cubano, es particularmente relevante pues el mestizaje, así como algunos elementos costumbristas,⁵¹ se han interpretado comúnmente como símbolos de la nación. Cecilia se avergüenza de su condición de mulata y aspira a diluir su herencia negra —así como sus estigmas— a partir de la relación con su amante blanco: “No lo niego, mucho que sí me gustan más los blancos que los pardos. Se me caería la cara de vergüenza si me casara y tuviera un hijo saltoatrás” (433). Si no bastasen estas palabras, otro de los personajes dice: “Y has de saber que blanco, aunque pobre, sirve para

⁵¹ Téngase en cuenta aquí que uno de los modos privilegiados por la novela histórica del romanticismo fue el gusto por las costumbres, por el color local, que en el caso de los autores que examinamos se imbrica con una dimensión social acentuada. Esta hibridez —que las aleja de la estética del escritor escocés Walter Scott, más propensa a las aventuras, a la escenografía histórica, a las complejidades de la trama y a un medievalismo que para él era signo de identidad— se presenta más acentuada en Villaverde, y es el rostro que va asumiendo la novela realista del siglo XIX, llevada a la culminación por el francés Honorato de Balzac. Recuérdese que en el Prólogo a su *Comedia Humana* abogaba por ir más allá de Scott al proponer la alternativa de historiar el presente, de hacer la “historia de las costumbres” de su época, en fin, de dar razón del movimiento de la sociedad.

marido, negro o mulato ni el buey de oro” (74). Ambas frases expresan la ideología del blanqueamiento del mulato y es una proyección directa de la distribución jerárquica de la sociedad colonial cubana. Los hombres blancos españoles ocupan la cúspide de la pirámide social y el color de su piel pasa a lo profundo de la conciencia colectiva como sinónimo de éxito y bienestar. De la misma manera, esta misma conciencia asocia “lo negro” con el atraso, el fracaso y el sufrimiento. La raza negra, tal como se presenta en la praxis social, es un estado “primitivo” y, consecuentemente, indeseado. En palabras de Richard L. Jackson,

*The association of the color black, on the one hand, with ugliness, sin, darkness, immorality, Manichean metaphor, with the inferior, the archetype of the lowest order, and the color white, on the other, with the opposite of these qualities partly explains the racist preconceptions and negative images of the black man projected—at times despite the authors’ good intentions—in much of the literature of the area*⁵² (467).

La descripción misma, así como la incorporación de los personajes negros en la diégesis narrativa, también se corresponden con el tono discriminatorio con el que se construye la novela. Al describir a la vendedora de carne, el narrador comenta: “Bien por cierta tendencia a la obesidad, por el calor, o por el desaliño natural de la gente de color, el traje de la vendedora estaba sucio” (377). En otra descripción se lee: “joven, bien formada y bonita para ser negra” (*Cecilia* 347). Es importante notar aquí cómo Villaverde

⁵² Traducción al español: “La asociación del color negro, por un lado, con la fealdad, el pecado, la oscuridad, la inmoralidad, la metáfora maniquea, con el inferior, el arquetipo del orden más bajo, y el color blanco, por el otro, con el opuesto de estas cualidades, explica en parte las ideas preconcebidas racistas y las imágenes negativas del hombre negro proyectadas, a veces a pesar de las buenas intenciones de los autores, en gran parte de la literatura del área”.

taxativamente asocia la raza negra con un aspecto de miseria y desaliño, como si ambas características fueran intrínsecas de la raza y no la consecuencia de condiciones socioeconómicas particulares.

El retrato lingüístico que Villaverde trata de remedar para algunos de los personajes más emblemáticos de la novela, al mismo tiempo que refleja el habla popular de algunos sectores sociales, evoca una marca de primitivismo e ignorancia que el autor persiste en asociar con la raza negra.⁵³ La aprehensión del color local, que asume un carácter identitario, se ve enriquecida por esta recreación lingüística que el autor hace del habla de los sectores populares y de sus personajes, según su extracción social y características individuales. Se ensaya un retrato lingüístico que sirve de complemento al actuar de las figuras. En *Cecilia Valdés...* resulta más que ilustrativo al respecto el trabajo que se toma el autor para recrear el habla del curro Malanga, personaje del hampa habanera colonial que asume un registro lleno de corrupciones, símbolo también, si se quiere, de la corrupción de su carácter.⁵⁴ Al reproducir el habla de uno de los personajes negros al cual se le pregunta su nombre, se lee: “Malanga. [...] Er amo de mi paire era un tal Polanco. Pero asina me ñaman en el Manglal, polque mi paire es de nación, y mi maire tambié, y yo soy

⁵³ Procedimiento muy al uso durante la colonia y que puede ser rastreada en el caso cubano hasta la *Explicación de la doctrina cristiana acomodada a la capacidad de los negros bozales*, escrita por Antonio Nicolás Duque de Estrada a fines del siglo XVIII. El propósito de estas páginas no será otro que “la instrucción de los negros” (“Dedicatoria”, s/p) y tornar así “el lenguaje bozal en un arma de dominio de la ciudad letrada y eclesiástica”. El uso de este tipo de forma de hablar “corrupta”, asociada con el sujeto negro, es un intento de recrear lingüísticamente al “otro” y sugerir por oposición los patrones de comportamiento del ciudadano modelo, a través de lo que no debe hacerse. Como Abreu Arcia sostiene, la representación del lenguaje del bozal lleva consigo “la autoridad magisterial del que escribe... [y que se] construye, precisamente, a partir de la degradación de la palabra-otra. Se trata de un uso de la lengua apegada al cuerpo, a la oralidad y las pasiones” (184).

⁵⁴ De acuerdo con Diego Vicente Tejera (1848-1903), el curro Malanga de Villaverde fue un “precursor” de la figura de “el ñáñigo de hoy” (31). Jorge Camacho, quien también recoge el comentario de Tejera, señala, paralelamente, que Francisco Calcagno en su novela *Los crímenes de Concha* es el primero en insertar la figura del ñáñigo (170).

crioyo. Dende chiquito me ñaman asina” (326). Este caso, uno de los más ilustrativos, se une a otros como el del mayoral del ingenio La Tinaja, el negro congo del cafetal La Luz, el anciano portero esclavo de los Gamboa y la vendedora de carne, entre muchos otros. La estratificación de los caracteres en la novela sigue el modelo colonial al ubicar al personaje negro en la base de la pirámide social. Otros elementos como la forma en que se crean los personajes y la ubicación de los negros en el conflicto central reforzarían esta lectura de la novela y podrían invocarse en este mismo sentido; no obstante, por razones de espacio renuncio a desarrollarlas aquí. El racismo que existía en la sociedad cubana del siglo XIX queda patentado en su novela más emblemática.

Para Villaverde, el mulato es un híbrido, una línea divisoria entre dos mundos al que la sociedad obliga a definirse. Los personajes mulatos del texto son víctimas de esta circunstancia que parece estar atada a un sino trágico. Un orden predeterminado de las cosas rige la fatalidad de sus vidas y la impunidad de los blancos. El que Cecilia, Charo Alarcón y Doña Chepilla, repitan el mismo patrón sentimental⁵⁵ de una manera implícita apela a un ciclo interminable que traspasa las barreras del tiempo y las circunstancias. De un modo indirecto la obra rememora el antiguo mecanismo de la tragedia griega clásica: el personaje ha caído en *hýbris*⁵⁶ al violentar el orden socialmente establecido. Por su comportamiento debe pagar un precio elevado. El personaje de Cecilia, en su obsesión por

⁵⁵ Me refiero aquí al patrón reiterativo presente en la novela que supone la alusión a tres generaciones consecutivas de mulatas cubanas. Las tres mantienen amoríos y conciben hijas de hombres blancos de clases sociales distintas a las de ellas. A esta constante se unen los desenlaces trágicos, la concurrencia del final trágico: Charo Alarcón y su hija Cecilia sucumben a la locura mientras que Chepilla debe lidiar con el trauma que le produce la fatalidad de su descendencia.

⁵⁶ *Hýbris*, concepto de la tradición griega, significa “exceso”. Los héroes trágicos del teatro clásico griego incurrieron habitualmente en el exceso, lo que era causa eventual de la resolución trágica de los conflictos presentes en las obras. Para profundizar en este concepto y en el funcionamiento de la tragedia griega, véase el estudio *Los géneros poéticos en Grecia clásica* (1990) de Elina Miranda Cancela.

“adelantar la raza”, ha alterado el balance y su destino no puede ser otro que trágico. Su trayectoria predeterminada parece seguir la de Medea, Fedra, Clitemnestra y otras heroínas trágicas en similares circunstancias.

Cecilia Valdés testimonia un orden social predeterminado que se ha perpetuado en la sociedad latinoamericana. Las zonas colonizadas por España parecen compartir un pasado y un presente que es el remanente ineludible de siglos de discriminación e injusticia social. El cuadro esbozado en la novela refleja la persistencia y continuidad de una clara ideología racista que pervive en la conciencia popular cubana y se refleja en la praxis social, incluso cuando estas prácticas se esconden bajo la turbia máscara de los discursos emancipatorios y de equidad social.

3. Francisco Calcagno: novela, crimen y raza en el cambio de siglo cubano (XIX-XX)

En su libro *Lo abierto. El hombre y el animal* (2006), el filósofo italiano Giorgio Agamben (1942) sostiene una idea muy atractiva: la del humanismo como una especie de dispositivo óptico, cuya finalidad última era trazar los límites entre lo humano y lo que no lo es. Agamben escribe:

Homo sapiens no es, por lo tanto, ni una sustancia ni una especie claramente definida; es, más bien, una máquina o un artificio para producir el reconocimiento humano. Según la sensibilidad de la época, la máquina antropogénica (o antropológica, como podemos llamarla, retomando una expresión de Furio Jesi) es una máquina óptica... constituida por una serie de espejos en los que el hombre, mirándose, ve su propia imagen siempre deformada en rasgos de mono. Homo es un animal constitutivamente

“antropomorfo”... que tiene que, para ser humano, reconocerse en un no hombre. (58-59).

Una toma de partido como esa es decisiva en la medida en que nos permite explorar el sustrato ideológico, la interrogación ética y social, y hasta la epistemología de los imaginarios y mitologías raciales que comparten ciertas producciones literarias como la novela, el discurso antropológico y los textos policiales en el contexto colonial y postcolonial cubano.

En el primer caso, la tematización moral del problema de la esclavitud es precisamente una de las formas en que las novelas de temática racial van a representar modelos culturales en conflicto. Fue desde la Ilustración y su promoción del campo literario como código social privilegiado desde donde se sustentó esa dimensión o vocación pedagógica de la novela que ciertos autores europeos van a ejemplificar, con plena autoconciencia, en su más alto grado.

Como género, cada vez más eminentemente popular y de creciente influencia en el espacio público, la novela se vincula a menudo a la discusión y puesta en escena de las costumbres y a la construcción de identidades colectivas. Ese proceso tendrá su *retombée*, su influencia, y su compleja incidencia especular en las novelas americanas, americanistas y caribeñas. En el caso de la me ocupó en este texto, *Los crímenes de Concha* (1887), el autor advertirá, desde el prólogo, que su novela no debía ser leída como una condena de los esclavistas en nombre del abolicionismo.

Por su parte, el discurso antropológico —un discurso y una práctica que como disciplina surgirá en el siglo XIX al servicio de la expansión colonial, y que para fines del siglo será mayoritariamente evolucionista— establecerá también, más claramente que otras

instancias de saber, una perspectiva pedagógica y una metodología de popularización tópica sobre cuáles son los grados y las cualidades de lo humano y del proceso civilizatorio. Hay que recordar que la antropología como disciplina y sus instituciones servirán con frecuencia como soporte ideológico y material al colonialismo también en nombre de una pedagogía civilizatoria. Como apunta Jorge Camacho al referirse a las estrategias de representación de la otredad, la conducta de los

letrados e instituciones ligadas al poder colonial fue criticarlos para impedir que siguieran pervirtiendo a la población. En este propósito coinciden escritores costumbristas como Betancourt (padre e hijo) y doctores como Benjamín Céspedes. Para ambos, la sexualidad y la depravación se “epidermizan”, toman la forma de un cuerpo negro o mestizo que influye en los blancos con su herencia africana. Esta “racialización” de la perversión indicaba también una criminalización de las prácticas sexuales y de la anarquía que podían traer los cuerpos. Parten de una visión colonial del poder, que, en manos de letrados nacionalistas como Martí, Varona o el propio Céspedes, sirve además de crítica a España por haber fomentado en Cuba la esclavitud y la trata de africanos. (219)

Y es en la observación y valoración del cuerpo de los *otros*, en el juicio sobre sus prácticas, donde primero se encontrarán verificados los valores y atributos de lo que es considerado auténticamente humano y “civilizado”, y lo que no lo es para el saber occidental u occidentalizado propio de las élites coloniales.

Es por eso que la perspectiva de Agamben, su indagación crítica sobre la historia de las epistemologías científicas y filosóficas en torno a lo humano y lo animal, puede

servir como punto de partida para mi análisis. El cuerpo negro y las pasiones, intereses o percepciones que provoca, así como su lugar en la construcción de un orden nacional estructurado en Cuba desde la primacía hegemónica de los valores culturales occidentales u occidentalizados, serán, pues, materia para novelistas y objeto para los antropólogos.

Siguiendo esta línea, las páginas que siguen reseñan algunas de las múltiples representaciones y convergencias del imaginario corporal negro presentes en *Los crímenes de Concha* de Francisco Calcagno (1827-1903) y en los textos de un criminalista cubano como Israel Castellanos (1891-1977).⁵⁷ De este modo se apuesta por un análisis de la apropiación de esa corporalidad negra por los discursos literario y científico-policial de la época, cuestionándola como espacio de tensión e inestabilidad en el que se realizan no solo el deseo y los miedos del poder, sino las agendas del saber-poder relativas a la alteridad racial. El cuerpo negro será tomado en ambos casos como soporte y archivo de una identidad a formatear y como índice de una alteridad que hay que reducir, ejerciendo la violencia simbólica de un saber y un poder.

3.1 Hacia la creación del negro criminal: Calcagno y Trujillo

Calcagno, que fue en su época un prominente intelectual, animador cultural, pedagogo y escritor, además de gran políglota, hoy es una figura prácticamente olvidada. De su prolija bibliografía solo hallaremos referencias o entradas en los más inclusivos y abarcadores diccionarios e historias de la literatura cubana dedicados al siglo XIX. Su obra literaria, cuya relación con su proyección política y pedagógica es manifiesta, está compuesta por varias recopilaciones periodísticas —colecciones de artículos de literatura,

⁵⁷ Véase el capítulo III de este estudio para más información sobre este último autor.

opúsculos, juicios críticos, historietas, novelas, folletines, revistas, etc.—.⁵⁸ En cuanto a posiciones políticas, las opiniones vertidas sobre Calcagno insisten, aún hoy, en citar su marcado antiesclavismo. En la entrada biográfica que le consagra EcuRed, el portal o enciclopedia digital oficial en Cuba, se nos informa que:

Calcagno defendió con pasión la necesaria emancipación de los esclavos, y les dio la libertad a los suyos cuando los recibió en herencia, así como mantuvo preocupación por los que eran manumitidos, y planteó que había que perfeccionarlos mediante la educación y que recibieran preparación para la vida de hombres libres. Fue defensor del abolicionismo, y con el producto de su libro *Poetas de Color*, libertó a un esclavo. (s/p)

Ahora bien, esa caracterización patriótica del autor habría que confrontarla con las propias palabras de Calcagno en su “Advertencia” a *Los crímenes de Concha*, escrita en 1883, a veinte años de iniciada la escritura de la novela. En ella se refiere a las inconveniencias de la abolición por apresurada e incompatible “con el estado de abyección de la raza negra”. El pedagogo Calcagno consideraba, y esa es la tesis social y justificación política de su novela, que los negros no estaban aún listos del todo para la libertad, que la raza negra no debería aún liberarse mediante la abolición de la esclavitud. “Queríamos que antes se la preparara para la vida de libertad, porque temíamos que de otro modo solo consiguiéramos prevenir pasto para presidios y cadalsos”. Y más adelante dice:

⁵⁸ Calcagno es autor de varias novelas y relatos de tema social e histórico entre los que se encuentran *En busca del eslabón*. *Historia de monos* (1888), *Don Enriquito* (1895), *Mina*. *La hija del presidiario* (1896) y aquella de cuyo análisis me ocuparé en este capítulo.

La abolición es ya casi un hecho; nos llega á paso de gigante, y no estamos más preparados que en el 63: la mayoría de esa raza es tan ignorante y viciosa hoy como entonces. Lo que nos toca hacer hoy es ilustrar por todos los medios posibles á los mantenidos. No basta hacerlos libres es preciso hacerlos dignos de la libertad. Enseñarles que la libertad no vale nada si nó está basada en el amor al orden y al trabajo, en el respeto á la ley, en el patriotismo bien entendido. (Calcagno, “Advertencia” s/p).

Sin embargo, ¿qué tienen que ver el otrora célebre libro *Los criminales de Cuba* (1882) del reputado inspector de policía José Trujillo y la casi olvidada novela *Los crímenes de Concha* de Calcagno? Pues, ciertamente, mucho. Como asevera González Echeverría en *Mito y archivo* (1990) al advertir los vínculos entre la novela y el discurso legal en Latinoamérica, las novelas simulan “el lenguaje de la autoridad encarnada en el discurso de la ley”, y a lo largo del siglo XIX la novela tiende a la “imitación de textos dotados de autoridad”, al tiempo que el modelo emulado por estas “fue el discurso científico... y la antropología” (15-16).⁵⁹ El manual de Trujillo es utilizado por Calcagno, célebre escritor y fundador de la Sociedad Antropológica de Cuba (1878), como fuente informativa de su segunda novela,⁶⁰ particularmente en la reconstrucción de las prácticas,

⁵⁹ Nótese que aquí González Echeverría se refiere al discurso científico generado por “los viajeros científicos”, figuras como Alexander von Humboldt y Charles Darwin, quienes “se dedicaron al estudio de la naturaleza y sociedades americanas”. A esto el crítico añade: “En el discurso de estos viajeros se depositan el conocimiento, la autoridad y el poder” (*Mito* 15). Si bien es cierto que el “discurso científico” encuentra en los viajeros una vía de promoción en los textos de los viajeros, la imitación e inclusión de claves pertenecientes al reino de la antropometría, la antropología y el evolucionismo se incluyen en las novelas de finales del siglo XIX. El caso de *Los crímenes de Concha* es solo un ejemplo. En el siglo XX, por su parte, esta apropiación llega a sus extremos en el lenguaje de la cultura, el cine, la fotografía y la literatura, que, como se verá en este capítulo y en el siguiente, beben diligentemente de los textos revestidos de autoridad legal y/o científica.

⁶⁰ Aunque poco leído hoy por la crítica y el público general, Francisco Calcagno fue uno de los intelectuales cubanos más prolíficos del cambio de siglo cubano (XIX-XX). Entre sus obras figuran alrededor de nueve

tendencias y ritos de la sociedad secreta abakuá. Si bien los primeros capítulos aparecen en 1863, la edición definitiva no lo hace hasta 1887, un año después de la abolición de la esclavitud en Cuba y cinco años después de la aparición del libro de Trujillo. Como bien señala Jorge Camacho, en *Los crímenes...* “la ansiedad principal serán los libertos... aquellos que vivían en la periferia de la ciudad y, supuestamente, amenazaban el *statu quo* de la colonia a través de sus prácticas criminales, transformando las costumbres de los criollos negros” (163-164). Ya no es la esclavitud, aunque se la menciona, el interés central del texto. “Una vez que los esclavos ya no estaban en los ingenios, ya no podían trabajar o perdían la razón: la preocupación directa recaía en el Estado y en la ciudadanía para su manutención. Las preguntas que se hace Calcagno en esta novela tienen que ver directamente con ellos: ¿Quiénes son? ¿Dónde viven? ¿Qué hacen?” (163). Quizás por ello el argumento del texto —en clave policiaca, por cierto— gira en torno a la “tía Catana”, una liberta enloquecida que vagaba por la ciudad, desmemoriada, buscando desesperadamente a una hija que decía haber perdido. Su otro hijo, Macario, uno de los personajes negativos de la novela —solo hay dos—, se hace ñañigo y con la ayuda de sus hermanos cofrades jura vengar la suerte de su madre. Sin mayores rodeos, Calcagno dedica todo el capítulo IX de su novela a las prácticas abakuá y sus adeptos, calificando las primeras de “amalgama grosera de materialismo y superstición” (85) y a los segundos de “ladrones, asesinos, presidiarios desertores o cumplidos”. Pues, “la hez de la sociedad — resume el autor— esa es la ñañiguería, por lo menos la de hoy: los cuadros más degradantes y escandalosos, escenas de inmundo cinismo, gestos y palabras que repugnan, foco de inmundicia, padrón de vergüenza, asquerosa mancha en la frente de nuestra sociedad” (86).

novelas, un diccionario de personalidades y la labor de corrección y edición de *Mis doce primeros años e Historia de Sor Inés*, de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlín (1789-1852).

Al leer la novela y consultar las referencias de la época, se entiende claramente cómo Calcagno utiliza el libro de Trujillo⁶¹ para re-crear desde el miedo y la criminalización el mundo del ñáñigo. Como se puede advertir, no se trata aquí de la mera demonización de una fraternidad que abarca un número limitado de hombres. Se trata más bien del encasillamiento de toda una raza y sus prácticas culturales —a través de una suerte de traslación sinecdótica— dentro de los márgenes del crimen, la corrupción y el atraso. Esta estrategia se debe entender en una perspectiva fluida, biunívoca, de la parte al todo o del todo a la parte: de los grupos o cofradías abakuá al conjunto de la población negra cubana dentro de una misma comunidad interpretativa, la sociedad cubana. Para Calcagno, no solamente los abakuá son acreedores de estas marcas subversivas del orden y la civilización, pues en el decir del novelista

el negro, á donde quiera que se le lleve, es siempre el hijo del desierto: ni pierde sus caracteres típicos, ni puede prescindir de sus gustos pueriles y grotescos: nuestros vestidos le incomodan y nuestra moral le estorba: huye del blanco y busca su existencia aparte: no se asimila: su naturaleza es heterogénea á la nuestra: Algun dia, cuando Europa lo necesite, se civilizará el África, pero no los africanos; éstos desaparecerán como los apalaches y sachemes. (85)⁶²

Los hechos y juicios recogidos en *Los criminales de Cuba*, el libro de Trujillo, por su parte, conforman un manual con valores normativos —ideológicos y jurídicos— que,

⁶¹ De acuerdo con Jorge Camacho, otras fuentes notables de *Los crímenes...*, particularmente en lo que concierne a los abakuá, serían los *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba* (1881), ilustrado con grabados de Víctor Patricio Landaluze, los comentarios publicados en “El ñáñigo”, escrito por Enrique Fernández Carrillo, y el otro, “Ogaño y antaño”, por Antonio Bachiller y Morales (175-176).

⁶² He respetado la ortografía utilizada por los autores en las fuentes originales.

investidos con la autoridad policial —policía, inspector, orden, seguridad— y, con la ilusión de objetividad de un texto cuasi oficial, presentan una larga relación de casos, transgresiones y perspectivas asociadas a la vida oficial de su autor. Trujillo dedica un largo apartado a los ñañigos, acusándolos coincidentemente de “ser una mezcla de superstición grosera” y de representar “un estado muy rudimentario y muy atrasado en la escala de la civilización” (363). Siguiendo el procedimiento sinecdótico que después Calcagno recrea, el acucioso inspector va más allá de los límites de la cofradía para hablar de la raza negra, refiriéndose claramente a “varias aberraciones que se notan en la conducta y las tendencias de la clase de color, puesto que, como se observará fácilmente, esta institución tiende a mantenerla en el centro de las comarcas africanas, aunque sus individuos nazcan y se eduquen en el seno de la culta sociedad en que viven” (364).

4. Conclusiones

Como sucede con la *Cecilia...* de Villaverde, cuando nos acercamos a la obra de autores como Calcagno surge a primera vista la ilusión de toparnos con novelas abolicionistas, cuando en realidad —sin que sean excluyentes entre sí—, nos hallamos en presencia de textos coloniales, contenedores de un saber político y normativo que es, a distintos grados, conservador en el plano racial. Son narrativas que, o van a estar al servicio de la vigilancia y el castigo, o van a escenificar, en el contexto colonial, las complejidades del paso de la sociedad punitiva a la sociedad disciplinaria. La mayoría, por otra parte, presupone el lugar de los negros en la sociedad bajo las taxonomías de la antropología evolucionista del siglo XIX, cuyos presupuestos marginan, en el plano simbólico, la cultura de origen africano y sus prácticas a los límites de lo humano. Las relaciones con esa otredad reificada del negro será, como hemos dicho, objeto de apasionados debates entre los

intelectuales entregados a la forja de la nación durante el siglo XIX y el siglo XX. A nivel novelístico, la intersección de esos debates y planteamientos llevados, por un lado, por Villaverde, y, por otro, por Calcagno, tipifican dos variantes sobre el negro que este capítulo intentó explorar. Es desde la obra de estos novelistas que podemos seguir el modo en que en la cultura cubana se sucederán y superpondrán, tanto los debates sobre las pasiones e intereses suscitados por el cuerpo negro, como las retóricas de la intransigencia que, como veremos, más tarde, y casi hasta hoy, lo calificarán.

CAPÍTULO III

EL ELEMENTO DEL CRIMEN: TECNOLOGÍAS DE REPRESENTACIÓN EN LA CUBA DE CAMBIO DE SIGLO. LA FOTOGRAFÍA CRIMINALISTA Y EL CINE

En algún momento no claramente establecido de 1898 un extraño se sentaba a la mesa del general Máximo Gómez (1836-1905).⁶³ Al terminar un cordial almuerzo con el distinguido líder, el extraño, sosteniendo un fragmento de hilo en la mano, preguntó a Gómez si podía tomarle las medidas de su cráneo. A la inusual petición, el caudillo respondió negándose y expulsando al extraño de su presencia. Poco después, no obstante, Gómez repensó su decisión y, obediente al consejo de sus colaboradores, accedió a la propuesta (Ferrara 112-113).⁶⁴ La petición, si bien aparentemente extraña, respondía a las tendencias científicas contemporáneas ligadas a la craneometría, esa “ciencia” con presunción de legitimidad según la cual el desarrollo evolutivo y la inteligencia de los individuos podían descifrarse a partir de las medidas del cráneo. Como después sucedería con el cuerpo de Antonio Maceo (1845-1896), cuyos restos fueron exhumados para someterlos a escrutinio y cálculo,⁶⁵ la iniciativa de medir la cabeza del general Gómez responde en la práctica a escrutinios positivistas en boga relacionados con la supuesta naturaleza biológica de las diferencias raciales. Las prácticas antropométricas anuncian, en

⁶³ Máximo Gómez Báez fue un militar y estratega de origen dominicano. Fungió como Mayor General de las fuerzas independentistas en Cuba durante la Guerra de los Diez Años (1868-1878) y durante la Guerra del 95 (1895-1898). A pesar de que le fue ofrecida la presidencia de la nueva República de Cuba, rechazó tal dignidad pues pensaba que la debía asumir un cubano.

⁶⁴ La introducción del libro *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868-1898*, de Ada Ferrer (201-202), también hace una referencia a este particular. La historiadora utiliza este episodio para comentar la insurgencia y eventual popularidad que van a tener en la época los estudios antropométricos asociados a ideas de civilización y modernidad.

el período de la ocupación militar estadounidense de Cuba entre 1898 y 1902, el esfuerzo por revestir con una fachada de cientificidad lo que es en realidad la perpetuación de modelos y jerarquías coloniales. De este modo, la antropometría en Cuba sirvió para prolongar la ideología esclavista a través de otros medios, más a tono con los tiempos que llegaban.

Ahora, ¿cómo funcionó en el cambio de siglo (XIX-XX) el proceso de incorporación representativa de elementos de la cultura negra en las narrativas de las élites? ¿Qué estrategias utilizaron esas mismas élites para “racializar” ese miedo histórico a la cultura de origen negro que se había ganado un espacio en la nueva República? ¿Qué formas, códigos y sustratos ideológicos comunes confluirán en las economías simbólicas de la producción visual de la isla, particularmente el cine y la fotografía criminalista, para negociar esta incorporación? Para responder a dichas preguntas, es necesario detenernos antes en un breve esbozo de la coyuntura sociopolítica de Cuba en el período abordado.

El final de la tercera Guerra de Independencia o “Guerra Necesaria” —como la llamó José Martí— en 1898 marcó para Cuba el inicio de la transición del estado de colonia al de República independiente. Los esfuerzos encaminados al aseguramiento de dicho tránsito tendrían que lidiar forzosamente no solo con las huellas dejadas por cerca de cuatro siglos de dominio español, y la integración a la nueva sociedad de la población negra —exesclavos y veteranos en su mayoría—, sino también con las consecuencias de treinta años de guerra. Como muchos otros pueblos hispanoamericanos, los cubanos se ven ante el dilema de inaugurar un régimen republicano en el seno de un territorio cuyas economía y sociedad estaban determinadas por arcaicas relaciones coloniales (Bronfman 2). Como si esto fuera poco, 1898 marca también el inicio del control imperial sobre la isla del gobierno

estadounidense. Tras la intervención de los Estados Unidos en la guerra hispano-cubana y la eventual derrota de España a cargo de las tropas aliadas (Cuba-Estados Unidos), el gobierno estadounidense procedió a la ocupación militar de la isla.⁶⁶ El cese de la presencia estadounidense en Cuba no llegaría hasta 1902, cuando el gobierno interventor consideró que los nativos eran capaces de autogobernarse (Ferrer 256, De la Fuente 27). En el ínterin, se dieron los pasos necesarios para la creación de la nueva República cubana. La interrogante que se mantenía, no obstante, era la de ¿quién pertenecía y quién no? La República que emergiera tras la derrota de España, tal y como la concibió el líder político e intelectual cubano José Martí, debía responder a los intereses de todos los cubanos, “con todos y para el bien de todos”. Los hechos ocurrieron de otra forma.

Cuba entra en el siglo XX libre del dominio español, pero económica y políticamente dependiente de los Estados Unidos, al cual queda unida por un fuerte sistema de regulaciones y enmiendas adosadas a la constitución cubana de 1901. Entre estas estructuras garantes del dominio estadounidense sobresale especialmente la Enmienda Platt, el famoso apéndice constitucional que garantizaba la libre intervención militar como *conditio sine qua non* para la retirada de las tropas militares estadounidenses. La intervención del gigante del Norte, lejos de contribuir a la transformación de la estructura jerárquica cultural que determinaba las relaciones raciales en Cuba, ayudó a perpetuar la dimensión subalterna de aquellos racialmente diversos. En palabras de Duno Gottberg,

La intervención y la ocupación norteamericana trajo consigo nuevas dificultades al acentuar el proceso de marginación del sector afrocubano.

Cuba se encontraba ahora sometida a un país con políticas oficiales de

⁶⁶ La intervención de los Estados Unidos en el capítulo final de la guerra entre españoles y cubanos en 1898 representó para estos últimos la desarticulación de sus anhelos de soberanía e independencia.

segregación racial que influirían notablemente en la fundación de la nueva República... Varias políticas oficiales del primer gobierno cubano, que persiguen “blanquear” la isla mediante el estímulo de la inmigración española, así como la represión de las tradiciones de origen africano, son definitivamente apoyadas, sino estimuladas, por la administración norteamericana. (71)

Negros y blancos, bajo el régimen republicano finalmente instituido en 1902, devienen ciudadanos de un sistema democrático que avala el derecho al sufragio masculino universal con independencia del color (De la Fuente 70).⁶⁷ A pesar de los logros políticos alcanzados, la igualdad racial permanece en la República como una cuestión de alta volatilidad, como lo demuestra diez años después el Alzamiento de los Independientes de Color de 1912.⁶⁸ Este violento episodio llevó al límite las grandes contradicciones raciales que aún pervivían en el seno de la sociedad republicana y puso de manifiesto los extremos

⁶⁷ En este sentido, Aline Helg en su fundamental estudio *Our Rightful Share: The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912* aclara: “*The United States further kept Afro-Cubans and lower-class Cuban in check by imposing a new electoral law that reversed Spain’s recent reform by restricting male suffrage and favoring the ‘better class’.* Voters were required to be able to read and write, or to have a property worth \$250, or to have served honorably in the Liberation Army. The law aimed at disenfranchising Afro-Cubans in particular. As a result, only about half of all male citizens of voting age cast ballots in the municipal election of 1900” (94). Traducción al español: “Estados Unidos mantuvo a raya a los afrocubanos y a los cubanos de clase baja al imponer una nueva ley electoral que revirtió la reciente reforma de España al restringir el sufragio masculino y favorecer a la ‘mejor clase’. Se requería que los votantes pudieran leer y escribir, o tener una propiedad por valor de \$ 250, o haber servido honorablemente en el Ejército de Liberación. La ley apuntaba a privar de derechos a los afrocubanos en particular. Como resultado, solo cerca de la mitad de todos los ciudadanos varones en edad de votar votaron en las elecciones municipales de 1900”.

⁶⁸ El “Levantamiento de los Independientes de Color en 1912” o la “Masacre de 1912”, como también se le conoce, constituye uno de los episodios más sangrientos de la historia de Cuba. Este conflicto está motivado por la negativa del gobierno a reconocer la legalidad del Partido Independiente de Color (PIC), el primer y único partido político organizado en torno a líneas raciales. Con el supuesto objetivo de evitar una lucha racial, en 1910 se propuso y más adelante se adoptó la llamada “Enmienda Morúa”. Esta regulación legal prescribía el reconocimiento de partidos políticos o grupos independientes por motivos de raza, nacimiento, riqueza o título profesional. Los miembros del PIC, esencialmente hombres negros y mulatos, tomaron las armas para defender su derecho a tener representación legal. Según Tomás Fernández Robaina, más de 3000 hombres fueron asesinados durante las acciones relacionadas con este episodio. *El negro en Cuba 1902-1958*.

a los cuales estaba dispuesto a llegar el gobierno con tal de contenerlo. Como sugiere Emily Maguire, la república se limitó a implementar un mito de “democracia racial”, que en realidad reducía las posibilidades de los cubanos negros de acceder al poder político y adquirir una verdadera representación en la nueva república (11). A los eventos sangrientos y a la masacre de más de 3000 en 1912 les sucede la aplicación de una política de omisión y silenciamiento hacia cualquier referencia al debate racial por los medios oficiales y el gobierno; la referencia a esta crisis se asume como argumento promotor de la discordia y la fragmentación nacional.⁶⁹ Junto a ese silencio elocuente que tan profundamente marcó la política racial cubana, prevaleció también ese temor, ese terror a lo negro, a su cultura y a los elementos de contagio que de estos pudieran provenir. Una exploración de las prácticas fotográficas del discurso antropológico —sobre todo en sus derivas etnográfica y criminalista—, la exploración literaria de lo nacional —sea en variantes costumbristas o de vanguardia, o inclusive en la crónica social—, y hasta en cierta zona de las artes plásticas cubanas de la República, arrojaría que la imagen del negro va a ser reproducida con tintes y funciones semejantes. Según la hipótesis que ya he ido sosteniendo, hay una continua reelaboración y trasvase de motivos en las imágenes de los negros y los discursos raciales

⁶⁹ El silenciamiento histórico como “estrategia político-cultural para ocultar hechos, ignorar realidades para destacar conjuntos, pretender su olvido y en cambio otorgar el mayor realce a otros” (Cairo Ballester “La cuestión” 272) se erige como un poderoso instrumento utilizado por los grupos en el poder para contener el debate racial en Cuba hasta nuestros días. Durante la primera y segunda república los hechos sangrientos, las reparaciones y cualquier análisis debían ceder bajo la imposición oficialista de algo que suelo llamar la “retórica de la unidad nacional”, una red histórica, recurrente en la cultura cubana de iniciativas, acciones y discursos llevados adelante por el oficialismo con vistas a propiciar un “clima nacional de concordia” cuya esencia es precisamente la estrategia del silencio en pos del bien mayor de la nación. La permanencia del racismo, de la falsa creencia de la superioridad de los blancos sobre los negros, del uso del silencio y del argumento de la unidad nacional para acallar justos reclamos ratifican sin lugar a dudas la continuidad de fenómenos, identidades, y modos de razonamiento profundamente conectados con el pensamiento racial del siglo XIX cubano y con el *modus operandi* de los gobiernos postcoloniales, sobre todo en cuanto al uso de estrategias encaminadas a garantizar la efectividad de las relaciones postcoloniales de poder.

producidos y distribuidos en Cuba durante el período en cuestión, particularmente en los albores del siglo XX.

Las relaciones entre el funcionamiento disciplinar del aparato judicial en Cuba a principios de siglo, y el racismo de Estado, pasan por la óptica de un saber, la antropometría, que otorgó la capacidad de administrar socialmente los cuerpos de los negros y su percepción social.

1. Crisis, barbarismo y raza

Como hemos advertido en páginas anteriores, en la historia de la representación del negro dentro del imaginario cubano aparecen estructuras de continuidad o relatos semejantes que emergen una y otra vez bajo sutiles disfraces. Estos relatos asociados al “miedo al negro” se valen de los diferentes lenguajes a su alcance para combatir la fuente de su temor. Ya sea la ley, las ciencias, la literatura, la religión o todas juntas, son vías para expresar el rechazo a esa diferencia que temen. De acuerdo con Camacho, una de las varias formas de “racializar” ese miedo fue precisamente “la creación de ‘tipos’ y rasgos fisionómicos dentro de la población, que incluyen la ‘herencia’ biológica y la cultura, el lenguaje bozal o de la gentualla; la religión, y la mezcla racial y cultural en la música, el baile y los trajes”. Más adelante agrega

conceptos como “impureza”, “infección” y “abyección” explican la forma en que los negros son tratados e interpelados por la literatura, que se erige en esta época como la institución que reúne un grupo representativo de letrados interesados en dichos temas. Para muchos de estos letrados

interesados en estos temas la mezcla racial y cultural representaba el peligro de morir “aguijoneados” por ese “enjambre” de africanos que los rodeaba, y por eso combatieron y criticaron aquellas manifestaciones culturales de que les eran ajenas o reflejaban la influencia de los negros en la cultura blanca criolla. Entre estas podemos mencionar las variaciones del lenguaje producido por los africanos, las prácticas de recreo público y la mezcla de religión africana y católica en órdenes como la sociedad secreta Abakuá, la regla Kimbisa y la santería. Para estas élites, tales prácticas eran un síntoma del desvío y una muestra más de la corrupción que trajo consigo el régimen colonial-esclavista”. (*Miedo negro* 14)

Precisamente dentro de este esquema podemos enmarcar la emergencia y consolidación de las prácticas antropométricas en Cuba durante los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del XX. Como asevera Erwan Dianteill parafraseando a Lévi-Strauss,

En effet, la société esclavagiste ne repose pas seulement sur la contrainte par le travail. Elle se fonde aussi sur un ensemble systématique de notions discriminatoires: les caractéristiques corporelles, les pratiques vestimentaires, linguistiques, alimentaires des esclaves noirs sont connotées négativement, celles des maîtres blancs positivement. Il y a tout lieu de penser que ces distinctions s’articulent autour d’une opposition fondamentale entre humanité et animalité selon la logique ethnocentrique bien connue: l’Africain a un comportement sauvage, c’est-à-dire violent, incontrôlé, irrationnel, dicté par ses instincts: il est donc plus proche de

*l'animal que de l'homme: il peut donc être légitimement asservi comme ces animaux sauvages que l'homme blanc domestique.*⁷⁰ (7)

De aquí se entienden muchas de las lógicas raciales de la sociedad postcolonial. Esta no corta tajantemente con las ideologías raciales y culturales que vienen de la colonia sino que, por el contrario, las perpetúa, readaptándolas en sus instituciones y relatos. Los últimos años del XIX y la nueva República deberán enfrentar el reto de incluir la enorme masa de mujeres y hombres negros, muchos de ellos agentes claves en la lucha por la independencia, como parte e iguales dentro de la nación. Como menciona Diantell en las líneas citadas arriba, se utilizará y resemantizará la diferencia hallada en elementos como el lenguaje, las marcas lingüísticas y, particularmente relevantes a los efectos de este estudio, las características corporales. A fin de cuentas, la pregunta que sigue sobre el tapete es cuál es el rol del sujeto negro en la nueva sociedad. Esta interrogante plantea implícitamente un conflicto ideológico clave por estos años: el lugar del cuerpo negro en el nuevo orden. El discurso médico-judicial jugará un papel clave en la respuesta a esta interrogante.

2. Problemas en el paraíso: brujería, barbarismo y las ciencias sociales

El año 1904 marca el inicio de clímax de terror y persecución en el ámbito nacional cubano. Publicaciones de la época⁷¹ dan cuenta de la sonada desaparición de una niña

⁷⁰ Traducción al español: “De hecho, la sociedad esclavista no se basa únicamente en la coerción a través del trabajo. También se basa en un conjunto sistemático de nociones discriminatorias: las características corporales, la vestimenta, las prácticas lingüísticas y alimentarias de los esclavos negros tienen una connotación negativa, las de los amos blancos positivamente. Hay muchas razones para pensar que estas distinciones se articulan en torno a una oposición fundamental entre la humanidad y la animalidad de acuerdo con la conocida lógica etnocéntrica: el africano tiene un comportamiento salvaje, es decir, violento, descontrolado, irracional, dictado por sus instintos: por lo tanto, está más cerca del animal que del hombre: por lo tanto, puede ser esclavizado legítimamente como estos animales salvajes que el hombre doméstico blanco”.

⁷¹ Se trata aquí del periódico *El Mundo*, noviembre 1904-enero 1906. Véase también Brofman 37.

blanca de cuatro años en las afueras de La Habana. Su nombre era Zoila. Los habitantes de El Gabriel, el pueblo de donde era oriunda la menor, exigieron a las autoridades que se registrara exhaustivamente la localidad hasta que “los brujos”, presuntos autores del crimen, fueran aprehendidos (Bronfman 37, Palmié 211). No debe extrañar que las sospechas recayeran en tres individuos de la raza negra: Pablo, Juana Tabares y el exesclavo y practicante religioso Domingo Bocourt.⁷² Algunas semanas después del reporte del incidente, el cuerpo de Zoila fue encontrado horriblemente mutilado: le faltaban trozos de piel y el corazón había sido extraído con lo que parecía ser un instrumento filoso. Mientras procedía la investigación, empezaron a circular oscuras historias y especulaciones. Algunas de ellas apuntaban a que el objetivo del ritual era la sanación de los hijos de Juana Tabares, para lo cual el reconocido brujo Bocourt había pedido el cuerpo y la sangre de una niña blanca.

En 1905 Domingo Bocourt y Víctor Molina, supuesto cómplice en el crimen, eran sentenciados a muerte por asesinato. La ejecución, llevada a cabo un año después del macabro asesinato, tuvo lugar en medio de un gran furor mediático. Tras “el ajusticiamiento”, los cerebros de los culpables fueron trasladados al Museo Antropológico Luis Montané en la Universidad de La Habana para su estudio y exhibición. Junto a otros muchos objetos ligados a los cultos afrocubanos, estos cerebros servirían a la antropología como evidencia de conductas criminales. De acuerdo con Stephan Palmié, “*incidents involving the death of children interpreted as victims of brujería and brought to court in such terms occurred in 1908, 1913 (twice), 1914 (twice), and 1919 and repeatedly elicited,*

⁷² Paralelamente a este caso, ocurre también el asesinato de otra infanta, la niña Celia, supuestamente a manos de un sujeto negro de nombre Sebastián Fernández, alias Tin-Tan (Bronfman, Palmié, Helg y Román).

*not just vociferous bursts of public outrage, but mob violence and attempted or consummated lynchings of assumed black brujos*⁷³ (212).

3. Ojazos de madera: Fernando Ortiz frente al retrato de Bocú

Debemos a Jorge Pavez Ojeda, a pesar de la brevedad de su ensayo, una de las incursiones más fructíferas en torno a la relación entre fotografía y pesquisa antropológica en *Los negros brujos* de Fernando Ortiz. En diálogo con los trabajos de Helg, Bronfman y Palmié, Pavez Ojeda discute cómo el llamado “caso de la niña Zoila”, surgido en una densa atmósfera política signada por la manipulación mediática del miedo a lo negro y por la discusión en torno a este evento, deviene en un punto de partida para la teorización de Ortiz en torno al negro brujo como elemento criminal. Ortiz, en el momento de ese caso, estaba en Italia; por tanto, solo disponía como principales fuentes de información los fantasiosos reportes del periodista cubano Eduardo Varela Zequeira (1860-1918) aparecidos en el periódico cubano *El Mundo*. De la poca fiabilidad de esos reportajes y aseveraciones de Varela Zequeira nos comenta Pavez Ojeda en una nota a pie de página:

El periodista imputó a Bocú el haber “salado” el cuerpo de la niña, lo que fue desmentido por las pericias, y evoca una supuesta confesión del crimen a su carcelero, el día antes de su muerte. Las pruebas en su contra nunca fueron sólidas, los testigos poco fiables, y la defensa ineficaz. Al principio, la niña Zoila desaparecida, Bocourt y otros miembros del cabildo de Congos Reales fueron arrestados, pero por falta de pruebas fueron exculpados.

⁷³ Traducción al español: “Los incidentes relacionados con la muerte de niños interpretados como víctimas de brujería y llevados ante los tribunales en tales términos ocurrieron en 1908, 1913 (dos veces), 1914 (dos veces) y 1919 y provocaron repetidamente, no solo estallidos vociferantes de indignación pública, sino también violencia multitudinaria y linchamientos —intentos unos, consumados otros— de supuestos brujos negros”.

Luego, el periodista Varela establece la relación entre este caso y otro infanticidio, el de la joven Celia, del cual había sido acusado Sebastián Fernández, alias Tin-Tan. En los días de la sentencia de muerte de Tin-Tan, aparece el cadáver de la niña Zoila, lo que llevó a la recaptura de Bocourt y de los miembros de su cabildo. (87)

Ortiz, empeñado como estaba en aplicar la perspectiva lombrosiana al contexto cubano, cometió, a nivel antropológico, negligencias de método. Más criminalista que etnógrafo, en la época que escribía *Los negros brujos* desde España, el etnógrafo cubano elaboró sus consideraciones sobre la actualidad de lo que llamó el “hampa afrocubana” en artículos e informaciones obtenidas a través de intermediarios. En sus palabras preliminares a esta obra, el propio autor afirma

He titulado apuntes al presente estudio, no por falsa modestia, sino porque, efectivamente, no es sino una recopilación de ellos. La dificultad de las investigaciones positivas en el ambiente del hampa; las relativamente escasas fuentes de estudio, la vastísima complejidad del tema, y mi ausencia de Cuba durante estos últimos tiempos, han impedido que mi estudio fuese más completo y acabado. En él hallará el lector, sin duda, numerosos huecos, muchos problemas no resueltos, otros observados sin la detención deseable y algunos esbozados apenas. (15)

Es decir, no consta que su investigación se sustentara en una propia y sostenida inmersión en un trabajo de campo. Hasta entonces antropólogo de gabinete como Sir James Frazer y otros, Ortiz apostó en *Los negros brujos*, sin embargo, por el género monográfico,

el que menos se presta en la disciplina a ser sustentado sin un trabajo de recolección e interacción directa con los grupos estudiados.

De este modo Ortiz elaborará sus aseveraciones en torno al carácter intrínsecamente criminal de la llamada brujería afrocubana y la necesidad de someter a toda esa población a un proceso de higienización social desde el punto de vista jurídico-policial, basándose en reportes de prensa como el de Varela Zequeira y, en parte, en las descripciones y analogías obtenidas de los etnógrafos, otorgará un papel principal a las fotografías como índices y territorio de análisis e identificación de los criminales. La distancia entre él y los sucesos relacionados con el proceso de inculpación de Bocourt —cuyo nombre va a bozalizarse o “africanizarse” como Bocú— se tamizará por el recurso lombrosiano de la interpretación antropométrica del negro como criminal. Las fotografías serán para el joven Ortiz una suerte de testigo fiable y neutral invocado por el aparato científico criminológico para elaborar un juicio relativo a la degeneración o incompatibilidad de la cultura religiosa afrocubana con la vida social sana y moderna que la joven República cubana reclama como ideal. Tanta ingenuidad sorprende si no se tiene en cuenta el positivismo imperante y el racismo del esquema evolucionista aplicado a los grupos humanos en las ciencias sociales de la época. Como arguye Pedro Marqués de Armas, detrás de estas relaciones subyace el interés por “el control de las minorías negras por medios penales y educativos (científicos)” (102). Ahora bien, ¿cómo se relaciona específicamente la pretensión científica de Ortiz con el retrato del brujo afrocubano llamado Bocú? Pues la imagen de este personaje⁷⁴ devendrá nada más y nada menos que en un objeto indicial, una imagen elevada a especie de

⁷⁴ Bocú sería una de esas figuras de lo “anormal” que Foucault denuncia como parte de las categorías implícitas en el discurso político y en la práctica médica y jurídica, en sus libros *Vigilar y Castigar* (1975) y *Los anormales* (1999).

paradigma utilizada, entre otras, como una suerte de fetiche útil, un ícono consagrado a los fines de una apresurada —y pseudocientífica— generalización tipológica.

La distancia entre la foto de Bocú (Imagen 14), enmarcada en la perspectiva canónica del retrato criminalista y colocada en la prensa amarilla de la época, y la presunta objetividad de la mirada científica de Ortiz, en busca de especímenes vivos para una especie de “Museo Imaginario del Crimen”, revela algunas de los problemas éticos y epistemológicos de los que habla Carlo Ginzburg en *Ojazos de madera*. Sobre todo, se destaca esa distancia “que corresponde a las imágenes, que es al mismo tiempo presencia y sustitución de algo que no está” (*Ojazos...* 11). Los usos y abusos de la fotografía de Bocú en la teoría sobre la criminalidad en *Los negros brujos* de Ortiz son considerables. Pavez Ojeda lo explica de este modo:

La iconicidad del retrato de Bocú supone así una identificación del “tipo brujo” que es efecto de la fotografía, una identidad hecha posible por la “ideología mimética” que guía el uso positivista de la imagen fotográfica (Collingwood 2009: 30). Pero a la vez, por ser la única fotografía inserta en la obra (entre 42 ilustraciones), este retrato funciona también como “índice”, es decir, siguiendo la definición de Charles Peirce, como “signo que pone en contacto directamente, ‘físicamente’, con el objeto”, como “dedo apuntador” que ejerce una “fuerza hipnótica” o una “compulsión ciega hacia su objeto” y genera una “sensación de choque” con este (en Fumagalli 1996). La “fuerza hipnótica” de la mirada de Bocú y la “sensación de choque” con su retrato, confirmarán para los antropólogos el valor indicial de esta fotografía para reafirmar la peligrosidad social de este

“tipo incorregible”. Se apela así a una afección sensible —el miedo— por medio de la indexación de una fisionomía a un texto criminalizador. (88)

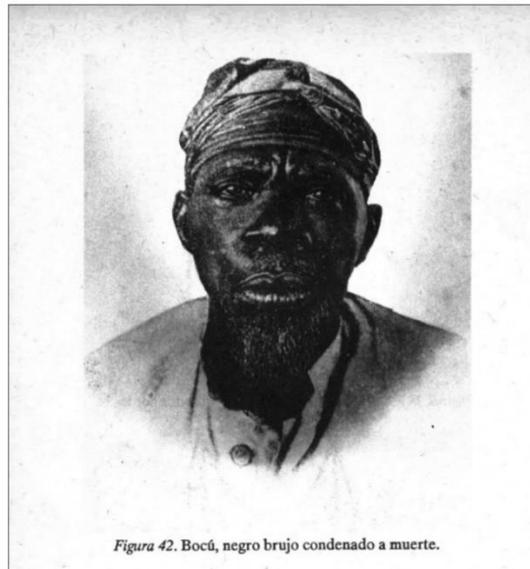


Imagen 14. Boucourt. Ortiz: *Los negros brujos*, 1906.

Se trata, en suma, de hacer valer mediante una fotografía esa “distancia” que propone Ginzburg como densa categoría cultural y que fue uno de los mecanismos en que se cultivó, en el plano institucional, el miedo como dispositivo institucional en Occidente, tal como lo ha caracterizado Jean Delumeau en su estudio.⁷⁵ En la mencionada obra, Ginzburg otorga a esa noción un papel fundamental en sus análisis acerca de problemas históricos puntuales, sobre todo aquellos en los que los discursos escritos, la ideología profesada y las imágenes y representaciones sociales entraban en relación conflictiva. La noción de distancia y su reverso, la de proximidad —ambas entendidas como elementos decisivos en la definición cultural de lo propio y lo ajeno, de lo verdadero y lo falso, de lo socialmente admisible y del tabú—, serán útiles para entender, no solamente la postura

⁷⁵ Jean Delumeau, *La peur en Occident* (1978).

adoptada por el joven Ortiz en torno al muy publicitado “caso Bocú”, sino también, la manera en que Enrique Pérez Quesada —uno de los pioneros del cine cubano—, sirviéndose de un relato policial, construye un filme sobre la criminalidad de los abakuá y, por extensión, de la cultura afrocubana. No obstante, volveremos con Quesada más adelante.

En Cuba la estructuración y consolidación de la sociedad disciplinaria se apoyó en dispositivos, prácticas de saber y tecnologías de todo tipo, sobre todo las asociadas a la construcción y distribución de imágenes. La administración y producción de las relaciones sociales, de los cuerpos, de las ideologías y de muchas otras formas de vida social descansarán en gran medida en la proliferación de elementos y técnicas visuales. Por ejemplo, el diverso uso de la fotografía en la prensa, en las prácticas científicas, en el aparato político, policiaco y judicial, fue uno de los procedimientos que contribuiría a recuperar a principios del siglo XX, y bajo formas nuevas, la funcionalidad de los elementos punitivos en sociedades exesclavistas como la cubana.

Por último, quisiera apuntar a una problemática de orden del saber que me parece fundamental: la fotografía, como práctica en sí misma —sin importar su tema—, ofrece una serie de relaciones y problemas que atañen tanto a la fenomenología de la presencia como a la distancia entre realidad y representación. Su paradoja es también esta: los significados atribuidos a una imagen fotográfica se hallan siempre más allá de lo que vemos, de la descripción desnuda —si tal cosa existiese— de lo que representa, así como de la organización de elementos retóricos como la composición, la iluminación, etc. Cabe preguntarse qué saber sobre la cultura dominante blanca y sobre los negros “otros” ofreció al joven Ortiz una foto como la de Bocú más allá de la expresión

de una alteridad, de una extrañeza. Ateniéndonos al doble eje de articulación que propone Barthes sobre la imagen: ¿Dónde está el *studium* y el *punctum*? ¿Es la muerte el *eidos* de esa foto? Es en ese sentido que la imagen de Bocú, al igual que algunas imágenes, unas más que otras, prefiguran, participan y contribuyen decisivamente al acto social de la muerte, de dar muerte. Quizás por eso, para Barthes, “contemporánea del retroceso de los ritos, la fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, al margen de lo religioso, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la Muerte literal” (38-39).

4. La fotografía criminalista: negros, monstruos y libros de policía

Israel Castellanos, discípulo de Ortiz y, como él, grafómano —solo entre los años 1911 y 1914 publicó alrededor de 82 artículos—, fue autor de una obra muy influyente para la época. Algunos de sus títulos expresan claramente su posicionamiento ideológico frente al negro: *Las bocas simiescas* (1914), *La Brujería y el ñañiguismo en Cuba desde el punto de vista médico-legal* (1916), *Medicina legal y criminología afrocubana, Contribución al estudio del hombre negro delincuente* (1915), *El Alacrán en los negros* (1915) y *Los estigmas somáticos de la degeneración* (1927). Este positivista autodidacta —seguidor como el joven Ortiz de Lombroso y cultivador de esa ciencia llamada criminalística por el juez austriaco Hans Gross, y en la cual recibió toda clase de reconocimientos— dedicó mucho esfuerzo a fundamentar una antropometría criminal enfocada en la sociedad cubana, cuyas raíces estaban en un método creado en París unos años antes, el *bertillonage*.⁷⁶ Carlo Ginzburg nos comenta sobre las problemáticas que este

⁷⁶ Curiosamente, el originador de este método, Alphonse Bertillon, se opuso en un momento al uso policial de las fotografías.

método suscitaría y el origen de las opiniones que acompañarían los retratos identificatorios de instrucción policial.

Desde 1879 en adelante, un empleado de la prefectura de Paris, Alphonse Bertillon, elaboró un método antropométrico (que ilustró en diversos ensayos y memorias) basado en minuciosas mediciones corporales que confluían en una ficha personal. Resulta claro que un error de pocos milímetros creaba las premisas de un error judicial; pero el defecto principal del método antropométrico de Bertillon era otro: el de ser puramente negativo. Permitía descartar, en el momento del reconocimiento, la identidad de dos individuos disímiles, pero no afirmar con seguridad que dos series idénticas de datos se referían a un individuo único. La irreductible elusividad del individuo, echada por la puerta a través de la cuantificación, volvía a meterse a través de la ventana. Debido a ello Bertillon propuso integrar el método antropométrico con el denominado “retrato hablado”, es decir, “la descripción verbal analítica de las unidades discretas (nariz, ojos, orejas, etcétera), cuya suma debía restituir la imagen del individuo” (*Tentativas* 146). Así las cosas, del cruce indirecto entre el *bertillonage* como método y de las taxonomías y repertorios etnográficos raciales —y racistas— propuestos por los antropólogos evolucionistas, surgió la postura fundamental que atravesaría las obras de un criminólogo como Castellanos. Como muchos en su época, y aún hoy, Castellanos se dedicó a definir lo que Stephen Jay Gould llamó en su historia crítica de la antropometría “la mala medida del hombre”. Muchos de los libros y artículos de Castellanos intentaban establecer la relación entre la morfología de los sujetos y la probabilidad o realidad del delito. Atraído poderosamente por los sujetos afrocubanos, Castellanos aportó numerosas normativas relativas a los sujetos negros que nos servirán como claves o normas generales para explorar el uso técnico, ideológico e

institucional de las fotografías, y otros métodos de identificación social utilizados en los medios de instrucción policial; métodos que historiadores como Jürgen Thorwald han explorado en sus contextos y debates internos.⁷⁷

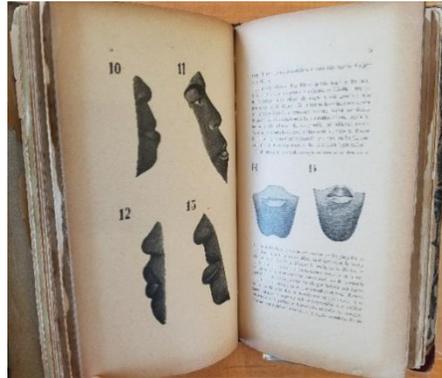


Imagen 15. De *La brujería y el ñañiguismo en Cuba*, de Israel Castellanos (1916).

Sirviendo de sostén teórico y metodológico al trabajo policial de medir cráneos, de hurgar en cerebros de cadáveres, de alentar la propensión de un carácter al delito o a manifestar un comportamiento antisocial mediante la observación de las medidas y proporciones del cuerpo —tórax, manos, ojos, o las graduaciones de la piel—, los textos de Castellanos, acompañados a menudo de fotos, serán elementos clave para entender la normatividad punitiva y la científicidad racista que acompañó a las tecnologías policiales de investigación criminalística. Así es en toda esa rica literatura de pretensión científica, anterior y posterior a Castellanos, en la que encontraremos descrito o reflejado el cúmulo de rasgos que permiten definir al negro como criminal.⁷⁸ Como se puede apreciar en las imágenes adjuntas (15-19), la fotografía antropológica y el saber antropométrico se

⁷⁷ Me refiero aquí en específico al libro de Throwald, *Century of the Detective* (1964).

⁷⁸ Entre las obras más famosas, se pueden citar *Los criminales de Cuba* (1882), de José Trujillo y Monagas, *La Policía y sus misterios en Cuba* (1908), de Rafael Roche y Monteagudo.

insertan en el universo visual cubano y el discurso nacionalista como instancia justificante, o, más bien, legitimadora del racismo profundamente imbricado con el relato nacionalista. Su valor y centralidad radican en el disfraz de la objetividad científica.

Los usos coloniales y la ideología racista que acompañan esta producción discursiva de pretensiones científicas y normativas han sido analizados en otros países y contextos con más sistematicidad y detenimiento.⁷⁹ De cualquier modo, si analizamos el vocabulario utilizado en las notas al pie de las fotos de hombres y mujeres negras que ilustran el libro de Castellanos, *La brujería y el ñañiguismo en Cuba*, encontraremos numerosos calificativos que, siguiendo al lombrosionismo, explican la criminalidad de los sujetos negros —y de paso la jerarquía racial colonial— a base de dos elementos fundamentales. Estos son el carácter simiesco o menos propiamente humano de los rasgos físicos de los fotografiados —siguiendo la recapitulación del linaje natural dentro del engañoso evolucionismo proveniente del siglo XIX— y la pertenencia no occidental ni cristiana de sus prácticas y costumbres. Castellanos —cuyas posturas se consideraron canónicas en la Cuba de la época— dedicó todo un trabajo a consignar las consecuencias criminales atávicas de aquellos que poseían lo que este famoso criminalista llamó, siguiendo a Letorneau, “boca simiesca”. Castellanos consideró el crimen entre los negros como una forma de manifestación del primitivismo psíquico de estos individuos, y al “brujo” “un delincuente por su inadaptabilidad [...], un atrasado por estar fuera de su medio, una individualidad captada a su ambiente africano donde es común la hechicería y el curanderismo” (*La brujería y el ñañiguismo en Cuba*, 13-14).

⁷⁹ Como sugerí antes, un análisis exhaustivo de la bibliografía antropológica de vertiente criminalística y antropométrica aparecida en Cuba hasta la década de 1950 está aún por hacerse.

Las fotos de criminales que Castellanos recopila en este libro —una descripción meticulosa de la moral y el cuerpo de los negros dentro del imaginario científico colonial de Occidente— tienen dos variantes generales: aquellas que —siempre de plano medio, perspectiva frontal, de perfil y 3/4, consecutivas— están llamadas a servir de objeto de descripción antropométrica y para consignar los estigmas anatómicos del negro como raza; y aquellas que describen “tipos”, marcas —escarificaciones, tatuajes e implantes— e indumentarias que a su modo de ver designan o delatan malformaciones ideológicas o sociales como la “brujería”.

Con Castellanos, y también con el primer y ardorosamente lombrosiano joven Ortiz, la ideología antropométrica como herramienta social va a estar poderosamente vinculada a la jerarquización racial. La fotografía criminalística será uno de los instrumentos ópticos de esa jerarquización pues servirá a la pedagogía del racismo entre los “servidores de la ley” —políticos, magistrados, policías, médicos forenses...— y, en general, las élites blancas convencidas de su superioridad biológica y cultural.

Al mirar esas fotos que sirven de argumentación a Castellanos, de criminales de ropas raídas o “atuendos típicos” —velos, pañuelos—, retratos hechos con una escasa iluminación, fondos “neutros” pero no uniformes, con pies de foto que pretendiendo pasar por descripciones científicas solo resultan descalificadoras, uno comprende que estas imágenes fotográficas están lejos del paradigma estéticamente aceptable de retrato social.⁸⁰

La forma misma a nivel estético entrañaba un distanciamiento, un condicionamiento y una

⁸⁰ Existe, sin embargo, en los propios libros de policía alguna foto que habría que considerar como excepcional: la del oficial negro Estanislao Mansip, quien, vestido de uniforme y portando un sable, posa sentado frente a los objetos religiosos incautados a un grupo abakuá durante una redada. La imagen en cuestión pertenece a la tercera edición de *La policía y sus misterios*, de Roche, de 1925. El tratamiento fotográfico del oficial Mansip es el que corresponde al retrato social de oficios y categorías (Imagen 19).

educación de la mirada respecto a los sujetos negros. Como en su día los zoológicos humanos, las fotografías criminalísticas de estos libros daban a los lectores de Cuba en esa época los elementos de juicio para perpetuar y naturalizar las estructuras raciales de dominación cuyas ruinas están lejos de haberse derribado hoy. No solo eso: las fotografías de negros en el ámbito de la antropología criminalística —tanto como el aparato teórico e ideológico que las sustentaba— se ofrecían como un medio “científico” de ratificación de ciertas políticas públicas que podían ir desde la instrucción penal preventiva como forma social, hasta la institucionalidad de la segregación educativa.

Desligando a menudo los comportamientos antisociales de las complejas estructuras y dinámicas socioeconómicas que las engendraron, el origen de estos entre los negros se restringía a los mecanismos observables de la herencia biológica como factor determinante para el elemento del crimen en la sociedad. Las fotografías, los retratos de tipos y costumbres de los negros cubanos en la obra de Castellanos y de tantos otros consignaban, mayormente, algo que aún hoy sobrevive en formas apenas más sofisticadas: la ideología del determinismo racial casi exclusivista del negro, y, no menos importante, una forma de percepción estética negativa asociada a los fundamentos “biológicos” de su comportamiento. Fue a través del uso que de la fotografía hicieron etnólogos y criminalistas que muchos negros devinieron “monstruos” morales, especímenes coleccionables, cuyas vidas eran útiles para ilustrar gabinetes de esa “anormalidad” que tanto perseguían exponer las instituciones médicas, jurídicas y científicas de la isla a fines del siglo XIX y principios del XX.⁸¹

⁸¹ Para un riguroso estudio sobre las relaciones entre las prácticas médicas, jurídicas y científicas en Cuba y sus relaciones con el racismo y la homofobia, véase Pedro Marqués de Armas, *Ciencia y poder en Cuba. Racismo, homofobia y nación (1790-1970)* (2014).



Imagen 16. *Bocourt y un curandero del Sur de África. “El tipo brujo”, Castellanos, 1914.*

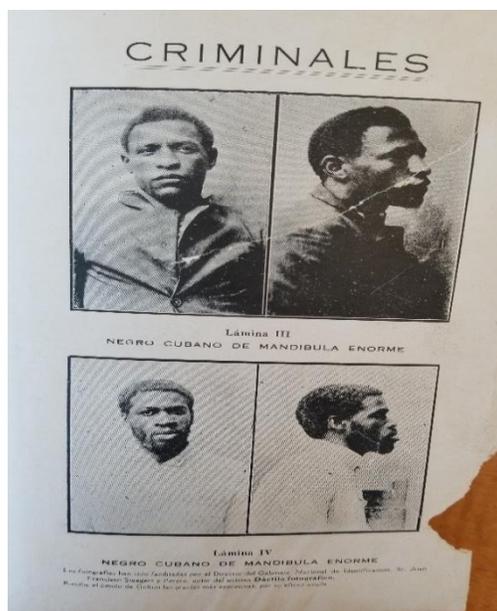


Imagen 17. *Criminales: Negro cubano de mandíbula enorme. Castellanos, La mandíbula del criminal, 1914.*

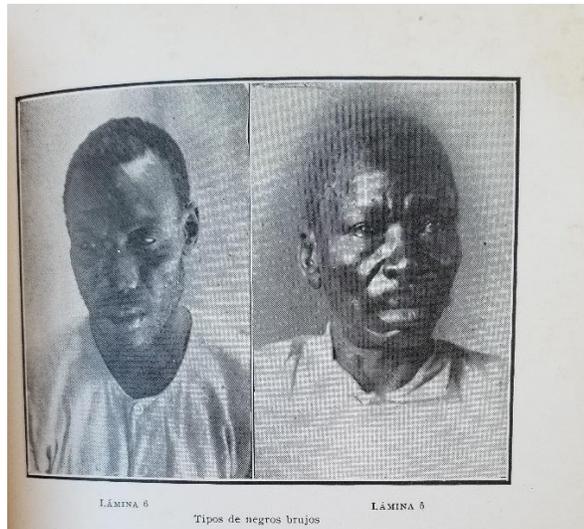


Imagen 18. *Brujos*. “Tipos de negros brujos”. Castellanos, *La mandíbula del criminal*, 1914.

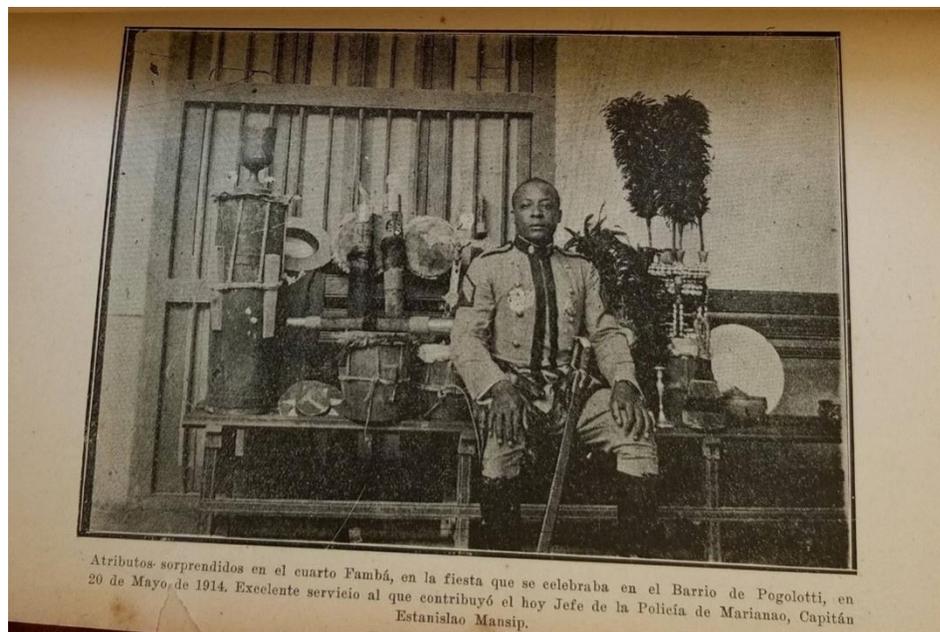
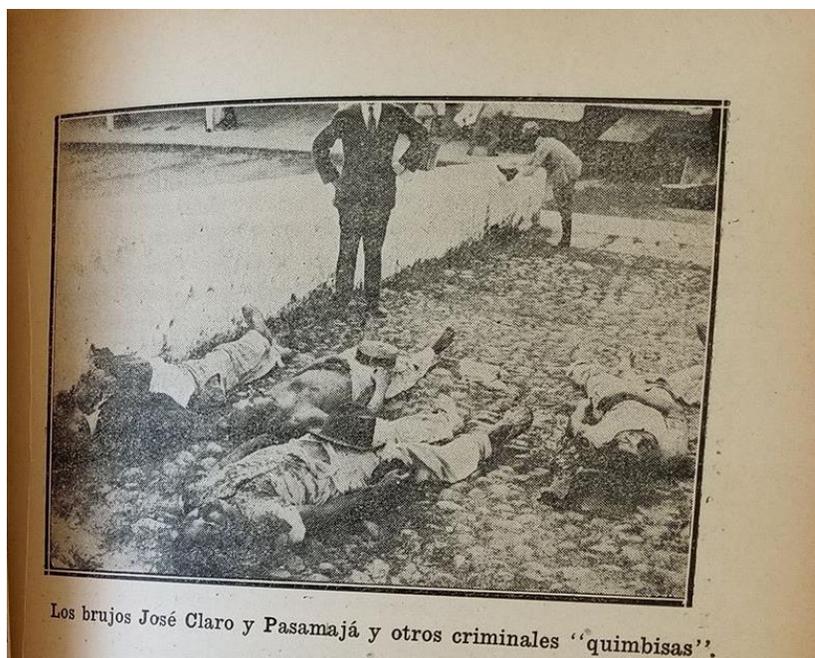


Imagen 19. *Atributos incautados pertenecientes a un cuarto fambá*. Roche, *La policía y sus misterios*, 1925.



20. "Brujos quimbisa" ajusticiados en un intento de fuga. Roche, *La policía y sus misterios*, 1925.



21. "Bruja quimbisa" María Faustina López, sospechosa del asesinato de niño Marcelo en La Habana. Roche, *La policía y sus misterios*, 1925.

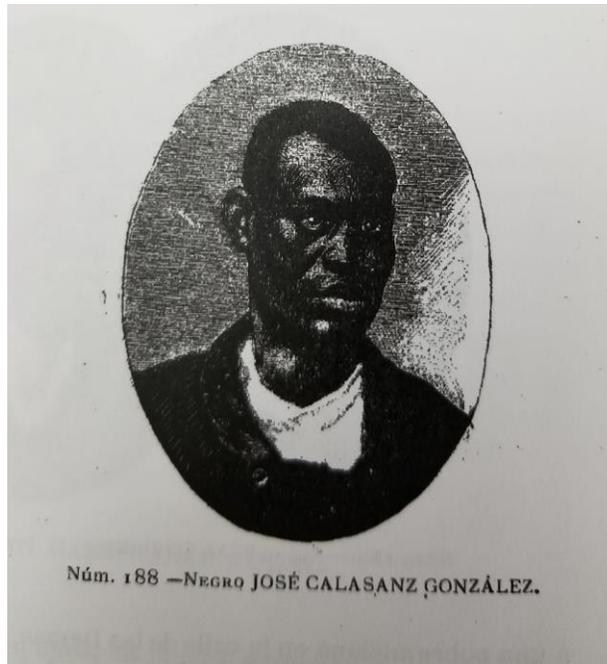


Imagen 22. "Foto del convicto José Calasanz González". Trujillo y Monagas, *Los criminales de Cuba*, 1882.

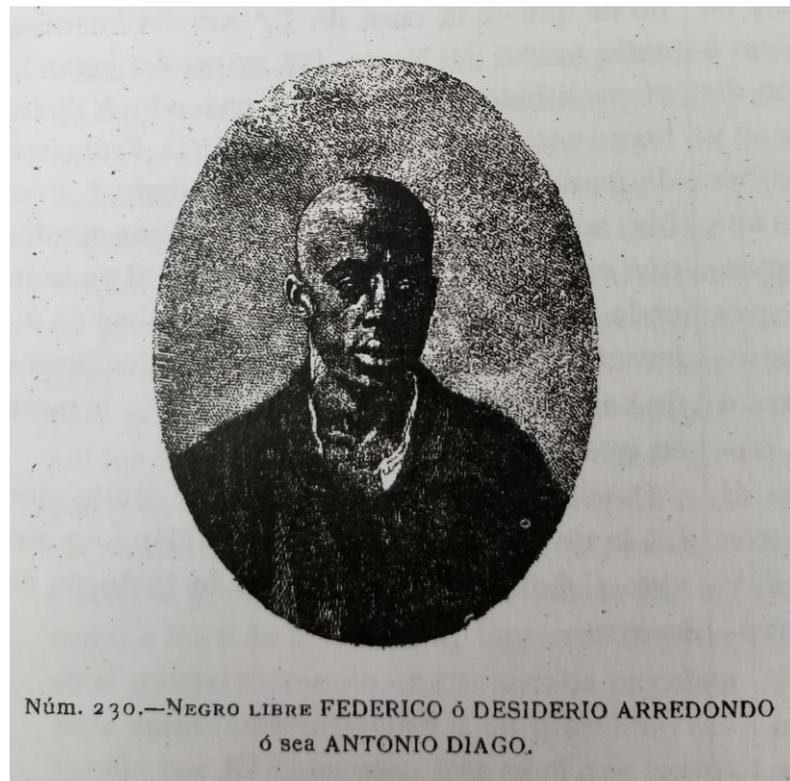


Imagen 23. *Criminal cubano*. Trujillo y Monagas, *Los criminales de Cuba*, 1882.

5. Blanco sobre negro: notas en torno al filme *La hija del policía o En poder de los ñáñigos* (1917), de Enrique Díaz Quesada

Con *El brujo desapareciendo* (1898) comienza el cine en Cuba. Es el segundo filme realizado en la isla, después de *Simulacro de incendio* (1897), de Gabriel Veyre, y, según algunos historiadores, el primero dirigido por un cubano. Lo que narra este corto publicitario de José E. Casasús, cuyo objetivo era tanto promocionar la cerveza de la empresa Tropical como experimentar con el nuevo medio —más cerca, en el imaginario popular de la época, de la prestidigitación y del circo que del teatro—, era simple y humorístico: un brujo desaparece para irse a tomar una cerveza.

En la realización de *El brujo desapareciendo* —o *El brujo desaparecido*, como también se le conoce— colaboró Enrique Díaz Quesada, entonces de 15 años, cuyo papel de pionero del cine cubano es equivalente al que D.W. Griffith tuvo en el cine de los Estados Unidos. El paralelo que aquí establezco, por más arriesgado que a algunos les pueda parecer, no es del todo gratuito. Y es que tanto a Griffith como a Quesada se les pudiera adjudicar los siempre problemáticos calificativos de “padres fundadores” de sus cinematografías respectivas, también en la medida en que establecieron con sus obras algo más que el ejercicio de una tradición técnica: ambos usaron ese nuevo medio que suponía el cine para establecer una política de la mirada sobre los componentes étnicos de lo nacional. A riesgo de forzar aún más las coincidencias y los paralelismos, digamos que justo dos años después que Griffith lanzaba *Birth of a Nation* (1915), una película extremadamente controvertida incluso hoy en día —un imponente monumento fílmico dedicado a la exaltación del racismo patriótico estadounidense—, Quesada estrenaba en Cuba *La hija del policía o En poder de los ñáñigos* (1917), un largometraje de ficción cuyo

eje es la lucha contra la criminalidad y peligrosidad de las sociedades abakuá durante la recién nacida República.

Más allá de esta serie de analogías, importa a los fines de esta investigación establecer, teniendo ese filme perdido de Quesada como centro, una pesquisa en torno a las relaciones entre el imaginario racial, las prácticas nacionalistas y la construcción audiovisual. Un tema semejante ofrece, en el plano histórico y cultural, numerosas aristas y obstáculos. Porque, ¿cómo escribir siquiera un breve comentario acerca de una película que ya no existe, un filme del que ya no quedan más que algunos fotogramas, comentarios y sinopsis? ¿Qué estatus darle a ese objeto perdido en una indagación en torno a las representaciones de los negros en la cultura cubana? ¿Podrían esas referencias y fragmentos recuperados después de la desaparición de la película de Quesada convocarse como elementos a interrogar, en un estudio sobre las características de una época fundamental en la vida de Cuba? Es posible esto, después de todo, pues, del total de la producción perteneciente a la época del cine silente en Cuba, una especie de continente perdido, solo sobreviven poco más que fragmentos fílmicos, vestigios a cuyo conocimiento no es posible renunciar.⁸²

Es más: la respuesta podría venir de la adopción de una perspectiva que Ginzburg ha descrito como una suerte de paradigma epistemológico: el paradigma indiciario.⁸³ Se

⁸² Como bien apunta la investigadora María Eulalia Douglas en su prólogo al *Catálogo del cine cubano*, “Del cine realizado en la etapa silente, se conserva una sola película completa *La virgen de la Caridad* (1930). Una copia, seriamente dañada, donada por el Departamento de Cine de la Universidad de La Habana a la Cinemateca de Cuba fue salvada por el especialista Roberto Echeverría tras un laborioso trabajo de restauración. Del pionero Enrique Díaz Quesada —a quien se debe casi el total de la producción de las dos primeras décadas del siglo— sólo se conserva un minuto de proyección del documental *El parque de Palatino* (1906). Toda su obra desapareció en el incendio de su estudio, poco después de su muerte en 1923” (6).

⁸³ Un paradigma en el que estamos involucrados todos los que nos sentimos llamados a intentar el conocimiento o a realizar una indagación en torno a objetos o relaciones, a textos y cuerpos culturales, que están parcial o totalmente desaparecidos.

trataría de proponer un ejercicio hermenéutico centrado en los indicios, en los detalles, en las huellas, en las anomalías y los aspectos discretos o indirectos. En el paradigma indiciario —para servirnos de una analogía médica—, ante la imposibilidad del estudio de los signos, se invoca el estudio de sus síntomas.⁸⁴ Esto constituye una problemática historiográfica de primer orden cuyo comentario excede en mucho la intención y el alcance de estas páginas. Baste decir que Ginzburg apunta a algo de interés en lo que concierne a nuestro acercamiento a esta película perdida de Quesada.⁸⁵ Raydel Araoz, autor de un muy reciente libro enteramente dedicado a las relaciones entre cine, problemática racial y religiosidad popular en Cuba, propone en su artículo “Los negros brujos del cine cubano” un punto de partida similar a este para abordar las problemáticas del cine cubano de la época silente.⁸⁶ Pero, ¿qué historia narrada en *La hija del policía* o *En poder de los ñañigos* poseyó un argumento muy probablemente inspirado en un libro de criminalística? Este no fue otro que el celeberrimo *La policía y sus misterios*, de Rafael Roche, cuyos textos sobre el llamado *ñañiguismo* fueron de los más influyentes. En el prefacio, Joaquín N. Aramburu considera que la gran importancia de la obra de Roche para quienes se encargan de la

⁸⁴ Véase Ginzburg, *Tentativas* (2003), 114.

⁸⁵ Muy relacionado con el método de acercamiento que discuto en mi análisis, Ginzburg apunta: “Aunque lo histórico no puede no referirse, explícita o implícitamente, a series de fenómenos comparables, su estrategia cognoscitiva, así como sus códigos expresivos, siguen siendo intrínsecamente individualizantes (aún en el caso de que el individuo sea a veces un grupo social o una sociedad entera). En este sentido el historiador es parangonable al médico, que utiliza los cuadros nosográficos para analizar el morbo específico del enfermo singular. Y como el del médico, el conocimiento histórico es indirecto, indiciario, conjetural” (*Tentativas* 116-117).

⁸⁶ Un estudio de la religiosidad afrocubana, de la imagen del negro en el cine silente, encuentra ciertos obstáculos que el investigador debe sondear. Uno de ellos “sería la inexistencia física de ese cine (1) al que pretende referirse. Parado frente a este obstáculo, el investigador introduce las manos en el bolsillo, se encoge de hombros y se resigna a especular, a emitir un juicio que será considerado poco científico. Antes de continuar, quisiera mostrar el camino lateral: lo he llamado antes ‘sondear’. Consiste en cambiar el término especulación por el de hipótesis y trasladar el objeto de estudio del cine inmaterial a la vecindad de ese cine. Esta vecindad se refiere a todo el aparato propagandístico del cine: sus reseñas, carteles, programas, fotos; y al contexto socio-histórico en que se desarrolla esta producción” (Araoz “Los negros”).

corrección de las costumbres, y de la lucha contra esos “salvajes enemigos del orden social”, es solo comparable a la del libro de Ortiz sobre *El hampa afrocubana*. Y es desde esas percepciones que el filme de Díaz Quesada, desde el propio título, anunciabala trágica venganza de unos ñáñigos contra un policía a través del rapto de su hija. Los cuadros argumentales que nos han llegado de la película, que resumen los temas de cada escena, no hacen más que confirmar esta impresión inicial:

La Policía Secreta; Un aviso en la Secretaría de Gobernación; El Grupo de Guardia; El hogar del policía; Una empresa peligrosa; El Café de los Ñáñigos; Rara manera de empezar una amistad; La promesa de afiliación; El nuevo Ecobio; El juramento; La policía de Marianao; En Pogolotti; La sorpresa; Cuerandaria Guarandaria Gueremí; Al amigo como amigo, al enemigo como enemigo; Los ñáñigos al acecho; La hija del policía; El crimen; Secuestrada; Inútil pesquisa; Un amigo en la desgracia; Yo velaré por ti; En casa de la bruja; En Guanabacoa; Rescatada; Ñáñigos y policías; Otra vez perdida; Dos periodistas que se divierten; Un auxilio oportuno; Sagacidad de Federico Gibert; El teléfono de larga distancia; Copados; El premio; Acebal en la Policía Secreta.⁸⁷

Haciendo un análisis de la recepción que en la prensa de la época tuvo la película, llamada por algunos periodistas a alertar sobre los peligros de un triste aspecto de la

⁸⁷ Del programa destacado por Luciano Castillo en Centenario de “La hija del policía o en poder de los ñáñigos”. II (<http://www.habana-radio.cu/articulos/centenario-de-la-hija-del-policia-o-en-poder-de-los-ñanigos-ii/>).

realidad social del momento, comenta Araoz en su artículo “Los negros brujos del cine silente cubano”:

La película muestra con claridad el conflicto con los ñáñigos como una problemática de carácter estatal, donde el gobierno se enfrenta a elementos delictivos nucleados en una hermandad secreta: los ñáñigos. La imagen que muestra de esa hermandad, no está muy lejos de la que presenta Roche en su libro. Un elemento nuevo sería la existencia de una polirracialidad con juegos de blancos y negros: Riverón, Mosquito, el Feo y el Condesito, le permiten a Ramírez jurarse en su juego, algo que Roche en 1908 no menciona, aunque sí habla de los juegos de blancos, los juegos de negros y de sus rivalidades.

Por mi parte, considero que la inclusión del tema de la polirracialidad de los juegos o sociedades abakuá que reflejan la sinopsis y el fotograma podría leerse de diversos modos. En cualquier caso, es posible leer en esa inclusión un aspecto del racismo bastante acusado. Una vez más se alude, desde el punto de vista de las élites de la época, intrínsecamente, a los peligros de contagio a los que la cultura negra, en este caso abakuá, y, por tanto, criminal, puede exponer al cuerpo social en su conjunto.

Lamentablemente, con la muerte de Díaz Quesada en mayo de 1923, y el incendio ocurrido en su laboratorio poco tiempo después, en el que se perdieron casi todos sus materiales,⁸⁸ nos vemos privados de confrontar las conjeturas que adelantamos en este

⁸⁸ Entre otros, se perdieron su documental *El cabildo de Ña Romualda* (1908), por ejemplo, o *La brujería en acción* (1920).

capítulo respecto al primer filme de largometraje cubano sobre el tema afrocubano asociado a la criminalidad con el cuerpo fílmico que les dio origen.

6. Conclusiones

Investigar los usos sociales de la fotografía, en distintos ámbitos culturales en la Cuba de inicios del siglo XX, puede ser productivo si se intenta comprender la representación y las prácticas históricas de las relaciones raciales. Ninguna investigación sobre el tema estará completa si prescinde de abordar el lugar que el imaginario fotográfico ocupó en la vida social de ciertas instituciones republicanas. Como hemos visto en este capítulo, la relación entre práctica criminalista, antropología y fotografía fue y es compleja. Esto porque a la fotografía, a diferencia de otras formas visuales, se le atribuye, una función de privilegio como medio social de acreditación de la verdad. El apuntalamiento o reflexión del imaginario racista republicano a través de la publicación de fotos de prensa —del que el caso de Bocú o la niña Zoila es un ejemplo— no es poco frecuente. Del mismo modo, los usos científicistas y judiciales de la fotografía criminalista refuerzan, desde la lectura antropométrica, la percepción del negro como elemento socialmente delictivo o, al menos, peligroso. Se trata, en cualquier caso, de acentuar con respecto al sujeto negro, mediante el uso de las imágenes, esa “distancia” cultural de la que hablaba Ginzburg en *Ojazos de madera*; distancia cuyos costos, aún hoy, se hacen sentir. La guerra de las imágenes continúa.

CAPÍTULO IV

MÁSCARAS Y MITOS. USOS LITERARIOS DE LA ETNOGRAFÍA EN ALEJO

CARPENTIER, LYDIA CABRERA Y RÓMULO LACHATAÑERÉ

“‘Obiní eleyibó omó etié. Omó etié Iyamí olodomí’

La mujer blanca también es tu hija madre mía. Señora del agua.
Siguió una larga plegaria de la que apenas pude recoger algunas palabras.
Esta frase: ‘*ma oto kokán kokán*’. (Te ruego con todo mi corazón).
Por ella y por mí oraba a sovoz con intenso fervor...” (*La Laguna* 17).

1. Oralidad, reescritura etnográfica y literatura de vanguardia

Al comentar sus impresiones sobre los *Cuentos negros de Cuba*⁸⁹ a su autora, la artista y etnógrafa cubana Lydia Cabrera, el escritor cubano Lino Novás Calvo escribe: “No sé cómo voy a enfocar tu obra. No hay reglas para eso. Es tan original, tan diferente, y se presta a tantas interpretaciones”. (Novás Calvo 1). A través de estas breves oraciones contenidas en una carta inédita de 1967, Novás Calvo expresa el asombro causado por la liminalidad de una literatura que se situaba más allá de los modelos genéricos habituales. Como algunos de los renovadores lenguajes visuales y literarios de comienzos del siglo XIX a la década de 1930, de los cuales forma parte el trabajo de Cabrera, los *Cuentos negros de Cuba* constituyen una zona de investigación como un momento de cristalización de la conciencia nacional cubana. Los escritores y artistas en la región del Caribe hispano tuvieron que enfrentar el desafío de encontrar formas de incluir elementos altamente racializados, como la religión y la cultura popular, dentro del espacio retórico de las élites,

⁸⁹ Aparecidos en primer lugar en su traducción al francés, en 1936, por la editorial Gallimard, y dos años después en castellano, los *Cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera constituyen uno de los textos fundamentales, tanto de la literatura cubana del siglo XX, como de la etnografía insular. En palabras de Fernando Ortiz, que saluda la aparición del libro “como el más serio y afortunado esfuerzo (llevado a cabo) en ese campo genuinamente folclórico”, la obra puede definirse “como una recolección de cuentos afrocubanos preferiblemente del tipo que pudiéramos decir laico y filosófico, como las famosísimas fábulas del clásico esclavo Esopo (de quien se ha dicho que fue mulato), por las cuales la literatura oral de los pueblos pregrafistas trata de dar explicación y enseñanza ética de los fenómenos más sorprendentes de la vida y las normas más tradicionales de la convivencia social”. Ortiz, “Predisposición al lector”, pp. 4-5, en *El sistema religioso de los afrocubanos*, de Rómulo Lachatañeré).

en otras palabras, lo que Ángel Rama ha calificado como la “república de las letras”. El resultado de estos esfuerzos no solo abrió un nuevo tipo de negociación de la idea de nación, sino que también significó la llegada de una producción cultural que tuvo que transformarse para asimilar la cultura de origen africano sin rechazarla o denunciarla (Maguire 3-4). En este sentido, a través de una lectura pormenorizada de textos de Cabrera, Lachatañeré y Carpentier, este capítulo explora la respuesta a una pregunta vital en el marco de esta investigación: ¿Qué protocolos o modalidades de representación narrativa de los mitos afrocubanos practicaron intelectuales y escritores como Lydia Cabrera, Alejo Carpentier y Rómulo Lachatañeré? Como buena parte de la escritura etnográfica de la época, la atención a los mitos de los otros, a los relatos paradigmáticos de las culturas “otras”, resultará en diferentes ejercicios de recopilación y varios formatos de exposición —formatos o géneros literarios o científicos, entre ellos la monografía—. En la época, determinados ejercicios de investigación antropológica derivarán a lo que luego se llamará el giro textualista. Dicha empresa, según Mancini, implicará la revalorización

de los residuos de la investigación de campo; es decir, se presta atención a aquellos aspectos vinculados a la experiencia etnográfica pero “no publicable”: cuadernos de campo, historias de vida, biografía intelectual del etnógrafo —que habla de sí en primera persona— y que no se retira de la escena etnográfica, microdetalles de la vida diaria observados de manera directa, etc. En la génesis de esta concepción no “filtrada” de la Etnografía se inscriben textos etnográficos tan literariamente estilizados como *Tristes Tropiques* (1955) de Lévi-Strauss, y otros que aspiraban a superar el dualismo asimétrico entre el etnógrafo y su informante. Este es el caso de

L'Afrique fantôme (1934) de Michel Leiris o, incluso, de *Die d'eau, entretiens avec Ogotomeli* (1947) de Marcel Griaule. (Mancini 173)

Acordemente, se enfatiza la dimensión estilística, subjetiva o genérica del discurso etnográfico, recolocándolo, de forma más o menos autoconsciente, dentro del universo de la producción literaria y en algunos casos —y podemos citar a Carpentier y a la propia Cabrera— el influjo ideológico del surrealismo y las vanguardias europeas determinó una modificación de los parámetros hasta entonces tradicionales de representación de las culturas estudiadas. Y es que el surrealismo, como avatar del romanticismo, alentó la comprensión estética de ciertos universos estudiados en el campo de la etnografía y los estudios del folclor.

Entre los años 20 y los 40 del siglo XX europeo, este posicionamiento de raíz romántica que vincula el conocimiento o inclusive la renovación de la cultura de Occidente sobre la base de la confrontación con la otredad cultural, tendrá su influjo directo y reconocible en Cuba. Sin atender a ese capítulo, entre etnográfico y literario, de apropiación y reescritura de los mitos de la cultura afrocubana, ninguna historia de la representación del negro en Cuba estará completa.

1.1 Las vanguardias y lo afrocubano a principios del siglo XX

Las primeras décadas de 1900 representaron el cénit de un grupo de preocupaciones estéticas e ideológicas. Las reglas impuestas por la burguesía conservadora y la dinámica social generada por el capitalismo global determinaron una necesidad urgente de cambio en el discurso cultural. Las artes en general y la literatura fueron los espacios donde germinaron estos cambios. El futurismo, el dadaísmo, el ultraísmo y toda clase de “ismos” que se estudian bajo el término “vanguardia” estaban vinculados por el reclamo de

renovación. En este sentido, el discurso cultural se volvió hacia el rechazo de los valores tradicionales de la sociedad y la búsqueda de la alteridad y el lado primitivo de la humanidad. Durante la vanguardia brasileña, Osório César, el intelectual que se convirtió en pilar del nuevo movimiento en Brasil, declaró: “Now is time to awake the primitive who lives inside us, to let ourselves to be guided by instincts”⁹⁰ (cit. en Lopes de Barros 236). En este intento de rescatar lo “primitivo”, surgió el interés por el “otro negro”. No solo en el arte sino también en la literatura, este interés se vinculó con la cultura de los negros y lo primitivo-rescatable. Sobre la nueva dimensión de la relación con el sujeto negro en el caso cubano, Duanel Díaz Infante escribe:

Preterido desde los tiempos de la esclavitud, el negro había quedado en Cuba al margen de la alta cultura por un discurso que, desde los tiempos de Saco, contraponía la “civilización” cubana, blanca y católica, a la “barbarie” de las expresiones culturales de origen africano. Así, como la Europa de la “decadencia de Occidente” encontraba en el negro una fuente inexplorada de exótica vitalidad, la Cuba “crítica” de los años veinte no tardó en echar mano de él. Pero donde una considerable población negra constituía mayoritariamente la clase proletaria, el afrocubanismo remitía necesariamente al “problema negro” y a la cuestión de la identidad nacional.

(70)

Un interés, a veces superficial y estereotipado, por la cultura negra situaba a los negros como el epítome del componente más bajo y primitivo del ser humano. Como raza,

⁹⁰ Traducción al español: “Ahora es tiempo de despertar lo primitivo que vive dentro de nosotros, de dejarnos guiar por los instintos”.

la negra representaba una etapa inferior de desarrollo; por lo tanto, para repensar la sociedad humana moderna, era necesario estudiar su cultura.

Entre los espacios culturales de la nueva república cubana, la presencia de los negros se hizo más prominente cada día, no solo como tema de literatura, sino también como resultado de la creciente presencia de importantes intelectuales negros. Nombres conocidos internacionalmente como Regino Boti, Nicolás Guillén, Wifredo Lam y otros ingresaron exitosamente en la gran escena cultural del momento —años 30 y 40 del siglo XX—. Claramente serán los miembros de una generación más joven los que retomarán la atención a los sujetos negros en términos literarios y artísticos en las primeras décadas del siglo XX.⁹¹

Algunos de los artistas y escritores cubanos más notables del período republicano (1902-1958) viajan a Francia y quedan marcados por la nueva mirada europea hacia el arte africano, sobre todo esculturas que dejan huellas en Picasso y más adelante en el mismo Lam. Resulta claro que en este momento las obras clave del período reconocen sistemáticamente la hibridez cultural de la nación cubana y desde diferentes perspectivas apuestan por incluir un concepto de identidad que debía ser la síntesis expresiva de todos los componentes étnicos de la sociedad insular.⁹²

Para alcanzar una comprensión cabal del tema de la raza en Cuba es necesario atender a esa combinación de lo literario y lo etnográfico pues el discurso racial se refugia en ella sin perder el vínculo y sin dejar de ser matizado por la situación política. Al describir

⁹¹ Entre los iniciadores de esta mirada reivindicadora de la cultura popular negra, se encuentran José Zacarías Tallet, Regino Pedroso y Emilio Ballagas (Castellanos y Castellanos IV 40).

⁹² Es en estos años que surgen piezas fundamentales dentro de este discurso como *Motivos de son* (1930) de Nicolás Guillén, *Écue-Yamba-Ó* (1933) de Carpentier, y *La jungla* (1943) de Lam por solo mencionar algunos ejemplos.

las influencias en los primeros textos de Carpentier, a los que volveremos más adelante, González Echeverría escribe: “Cuando Carpentier empezó a escribir, tres asuntos preocupaban a los intelectuales en Cuba: el problema político de la naciente república... la vanguardia europea, y, a mediados ya de los veinte, el movimiento afrocubano” (53). La primera novela de Carpentier, *Écue-Yamba-Ó* (1933), utiliza precisamente el trabajo etnológico e histórico de investigadores preocupados por el tema negro como Ortiz, Juan Luis Martín y Ramiro Guerra como bases para los detalles que el texto ofrece en torno al mundo afrocubano. En esa misma línea se publicaron textos poco conocidos como *Mersé. Novela criolla* (1926), de Félix Soloni; *Juan Criollo* (1927), de Carlos Loveira; *La raza triste* (1927), de Jesús Masdeu; *Marcos Antilla. Relatos del cañaveral* (1933), de Luis Felipe Rodríguez, conjuntamente con obras ya clásicas como la primera novela de Carpentier o los *Cuentos negros de Cuba* de Cabrera. Todos estos autores juegan al calor de las vanguardias con la experimentación de los textos narrativos, en que predomina una voz a medio camino entre la investigación etnográfica del mundo afrocubano y las estrategias narrativas tradicionales. Muchos de ellos, como Cabrera y Carpentier, seguían la vocación del antropólogo con la misión de estudiar “lo primitivo”, llevando al texto literario su condición de artista vanguardista con el propósito de producir un arte alejado de las aspiraciones burguesas (Lopes de Barros 238). No obstante, el movimiento afrocubanista de las décadas de 1920 y 1930 dio cabida a los textos literarios mencionados y a otras muchas expresiones artístico-literarias, aportando una reformulación del mito nacionalista de igualdad racial que matizó considerablemente el concepto de “lo cubano” de Martí,⁹³ y formuló una síntesis que elevaba el mestizaje cultural a símbolo de la nación:

⁹³ El paso más significativo en cuanto a una idea articulada de igualdad con miras al advenimiento de la sociedad postindependentista viene a ser expuesto en los ensayos de Martí, quien en textos como “Nuestra

“una raza cubana mulata” (De la Fuente 21). De este modo, quizás el mayor logro de este período fue el de producir un fértil diálogo en torno al papel de la raza y la idea de Cuba como una nación, logrando encontrar en estrategias literarias, etnográficas y artísticas un medio efectivo para incorporar productivamente “la cultura afrocubana como parte de una nueva narrativa nacional” (Maguire 173). Al comentar la importancia de la escritura etnográfica en la consolidación de la idea de nación a la que se atendió con tanto interés durante aquellos años, Daylet Domínguez arguye:

Si la idea de nación implicó la construcción de relatos de exclusión e inclusión, de afirmación y de inhibición dentro del imaginado cuerpo social, la escritura etnográfica puso a circular ficciones de identidad y diferencia sobre los cuales se intentaron trazar los paradigmas nacionales. Los diversos proyectos nacionales de fin de siglo aspiraban a afirmar la nación entendida como ciudadanía común. En ese sentido la futura nación se delimitaba a partir de una identidad colectiva y un imaginario común compartido por todos los ciudadanos... Más allá de los tradicionales argumentos impuestos por los límites territoriales para definir la nación, la escritura etnográfica permitió formular un nacionalismo de carácter étnico. (8)

No obstante, ya sea por la proliferación de textos de carácter etnográfico o literario que ahondan en la naturaleza de la experiencia de origen africano, nunca en la historia del

América” (1891) y “Mi raza” (1893), temeroso del efecto disruptivo de los odios raciales, intenta allanar las divisiones de este tipo existentes entre los cubanos, proclamando la idea de una nación sin color, una nación cubana por encima de todo: “cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro” (298) escribe Martí. Sin embargo, al mismo tiempo que niega la existencia de raza, el autor niega el mundo del negro (o la negritud) para controlarlo.

discurso cultural en Cuba se volvió a tratar este tema con tanta intensidad y atención como en las décadas de 1920 y 1930.

2. Mito y literatura en la década de 1930

Dicho esto, a los efectos de mi investigación conviene preguntarnos: ¿cómo afrontar la sempiterna relación entre mito y literatura? Pues bien, considerando la capacidad de diversa refracción del relato mítico, se hace pertinente analizar, atendiendo a su relación con otras nociones como *otredad* y *nación*, la presencia del mito en tres obras narrativas del siglo XX cubano. Estas son *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933), de Alejo Carpentier; *La sociedad secreta abakuá. Narrada por viejos adeptos* (1959), de Lydia Cabrera, y *¡¡Oh, mío Yemayá!!*, de Rómulo Lachatañeré. En estas obras el mito se coloca en función paradójica frente a la historia de la isla que le era contemporánea —y que aún llega hasta nosotros—, tejiendo con él un contrapunto que completa y señala los agujeros en el relato de la nación. No obstante, primero es conveniente apuntar algunas ideas sobre las religiones de origen africano de las que forman parte estos mitos, a saber: la confraternidad abakuá y la Regla de Ocha-Ifá o santería.

3. Universos religiosos afrocubanos: el culto abakuá y la santería en Cuba

En el siglo XIX cubano, y a causa del complejo proceso que Ortiz denominó “transculturación”, surgieron en Cuba, o más bien asumieron un perfil más definido y duradero, las llamadas religiones de origen africano. Producto de la trata, el traslado y el asentamiento forzoso de seres humanos traídos desde África, en calidad de esclavos, la sociedad cubana asistirá al nacimiento de tres grandes tradiciones espirituales y religiosas: la Regla de Palo Monte, el sistema Ocha-Ifá y las sociedades abakuá. Portando tradiciones diversas, trayendo consigo imaginarios ancestrales y prácticas locales, los hombres y

mujeres que contribuirán a través de la conservación, la reconstrucción, la hibridación y el mestizaje a dar cuerpo a instituciones y prácticas populares, de naturaleza mítico-ritual, serán objeto de condena, persecución o menosprecio sistemáticos por parte de las clases hegemónicas. Es en ese contexto que la sociedad cubana asistirá al nacimiento de las tres grandes tradiciones espirituales y religiosas que se practican en Cuba (aparte del catolicismo): la Regla de Palo Monte, el sistema Ocha-Ifá y las sociedades abakuá.⁹⁴

3.1 Las sociedades secretas abakuá

Las sociedades secretas abakuá, por su parte, constituyen un conjunto de organizaciones iniciáticas masculinas de ayuda y protección mutua, cuya aparición entre los africanos bajo régimen de esclavitud en La Habana colonial se remonta a principios del siglo XIX. Estrictamente jerarquizadas en su organización interna, estos grupos tuvieron como modelo las sociedades para-gubernamentales llamadas *egpé* o *ekpé* (leopardo), las mismas que históricamente fueron conformadas por las élites guerreras surgidas en la región del Calabar, al sudeste de Nigeria, lugar donde aún existen. Debido al racismo imperante en la isla, a la estructura jerarquizada e iniciática de su organización, secreta y masculina, y a la imposición de códigos de conducta muy estrictos a sus miembros, los practicantes del culto abakuá han sido portadores del “estigma de la marginalidad” (44), como han afirmado en uno de sus libros Ramón Torres Zayas y Odalys Pérez. Las

⁹⁴ Todas estas tradiciones han sido ampliamente estudiadas, y les han sido dedicados numerosos estudios y aproximaciones recientes. Para profundizar en la llamada Regla de Palo Monte o Palo Mayombe, véase *Lengua y ritos del Palo Monte Mayombe: dioses afrocubanos y sus fuentes africanas* (2005) de Jesús Fuentes Guerra y Armin Schwegler, y *La Regla de Palo de Monte: un acercamiento a la bantuidad cubana* (2012), también de Jesús Fuentes Guerra. Para la Santería o Regla Ocha-Ifá, consúltese *Los orichas en Cuba* (1995), de Natalia Bolívar Aróstegui. Finalmente, para las sociedades secretas abakuá, véase *Abakuá: (de)codificación de un símbolo* (2016), de Ramón Torres Zayas, así como los otros de este mismo autor citados en la bibliografía, y el ya clásico *Voice of the Leopard: African Secret Societies and Cuba* (2012) de Ivor L. Miller.

sociedades secretas abakuá se han entendido como secta religiosa que agrupa a criminales, cuyas actividades siempre fueron percibidas, sobre todo por las élites económicas y políticas de la isla, como peligrosas. Esa percepción negativa, a pesar de todo, sigue vigente. Uno de los momentos clave en la historia de estas asociaciones, equivalente a un verdadero “proceso de reforma” según la expresión de Ortiz, fue el establecimiento de la primera organización de este tipo para hombres blancos, la *Akanarán Efó Ocobio Mukarará*, en el año 1863. Atribuido a las acciones de Andrés Fagundo Petit, quien contribuyó además a la asunción de elementos provenientes del catolicismo, la creación de esta línea de entrada de personas no negras en la segunda mitad del siglo XIX constituye un importante hito en la historia de estas prácticas (Muzio 2).⁹⁵ Hoy los llamados juegos abakuá suman más de 150, con más de 20000 miembros, y se encuentran presentes casi exclusivamente en el norte occidental del país, específicamente en las ciudades de La Habana y Matanzas (*Relación barrio* 151).

La voz *abakuá* procede de la denominación *efi k a-bak pá*, aplicada a varios grupos humanos de origen bantú (Valdés Bernal 452).⁹⁶ El mito de Sikán, la suerte de este singular personaje, puede explicar precisamente algunas de las particularidades en la conformación de estas cofradías. Pero, ¿en qué consiste este mito que tan poderosamente ha llamado la atención de importantes intelectuales como Ortiz o Guillermo Cabrera Infante, e inspirado la obra de artistas como Lam y Belkis Ayón, por solo mencionar algunos? En su libro

⁹⁵ Véase además *Linaje Abakuá: Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje* (1986) de Cabrera.

⁹⁶ Aunque en el cuerpo del texto nos limitamos a recoger la opinión del filólogo cubano Sergio Valdés Bernal, existen numerosas versiones del origen de la voz *abakuá*. Para una relación más detallada sobre las discusiones alrededor del término, véase *La sociedad secreta abakuá y su influencia en el arte* (2011) de Ramón Torres Zayas.

Anaforuana, de 1975 —la primera versión inédita quedó en Cuba tras su partida al exilio—, Cabrera presenta algunas de las versiones del mito:

La Sociedad es exclusivamente de hombres; no admite mujeres en su seno. Ekué las rechaza, así como a todo lo que se relacione con su género. Sobre esta repulsa ineluctable del poder que adoran los obonekues, se nos ofrecen varias versiones. Ciertamente fue una mujer, Sikán, la Sikanekue, que todos los “moninas” —cofrades— consideran como una madre (Akanarán), quien halló en la margen del río que bañaba el territorio de su padre, rey de la tribu de Efor, un pez, Tanse o Tansi, cuya forma extraordinaria animaba un espíritu sobrenatural —o el espíritu de un antepasado—. Pero aquella mujer reveló el secreto del prodigioso hallazgo, que debía mantenerse inviolado, y, en justo castigo, fue sentenciada a muerte o se la sacrificó por pura necesidad religiosa. (5)

La indiscreción sacrílega o la “deliberada traición” de Sikán al casarse con el príncipe de la tribu de Erik, que codiciaba el secreto de los Efor, determinó que las mujeres fuesen apartadas de las ceremonias y misterios de los ñañigos. La segunda versión cuenta que en un principio la “verdadera dueña del Poder era una mujer que mataron los hombres para apoderarse de su Secreto”. A este poder lo fortalecieron ofrendándole su sangre, y para que nunca volviese a manos de una mujer, les prohibieron participar en sus “juegos”. Sin embargo, “por el sacrificio, Sikán se unió a Ekue y es inseparable de Ekue” (*Anaforuana* 6).

Con el tiempo los conjuntos abakuá fueron expandiéndose progresivamente, articulándose en grupos denominados indistintamente “tierras”, “juegos” o “potencias”. El imaginario criminal en torno a lo abakuá fue notablemente más acentuado con la llegada del siglo XX, a pocos años del fin del control social ejercido a través de las instituciones de la esclavitud, y con el advenimiento de la República en 1902. Pero también hubo un interés creciente entre ciertos intelectuales y artistas por estudiar desprejuiciadamente la vida social, mitos y ritos abakuá como parte integrante de la cultura cubana.

3.2 Regla de Ocha-Ifá o santería

Entre los grupos de hombres y mujeres esclavizados que arribaron a Cuba procedentes del África occidental, uno de los más numerosos fue aquel originario de Nigeria y de cultura yoruba. Denominados en la isla lucumíes, estos grupos y sus prácticas constituyen el sedimento principal de lo que, con las transformaciones que acompañan el paso del tiempo y los contactos, préstamos y mestizajes, dará lugar a lo que hoy llamamos Regla de Ocha-Ifá, la más extendida y, hoy por hoy, la más popular, emblemática y transnacionalizada de las llamadas religiones afrocubanas. El llamado panteón de orichas o dioses de la Regla de Ocha-Ifá, con sus ritos y relatos, con su orden dinámico y sus tradiciones de consagración, y cuyo origen hay que situar en las urbes y áreas rurales de lo que fue el imperio de Ife, constituye el complejo marco mítico habitual sobre el cual va a sentarse, más frecuente y ampliamente, el imaginario sobre lo que es hoy llamado religión

afrocubana. Para Lázara Menéndez, una de las más respetadas investigadoras del fenómeno cultural también conocido como santería,⁹⁷

La Santería o Regla de Ocha-Ifá reconoce cuatro rituales fundamentales: la adivinación, el sacrificio, el trance y la iniciación. A través de ellos los religiosos interactúan con los orichas; conocen de sus advertencias, deseos y emociones, pueden hacerles ofrendas para ganarse sus favores, y a través de todas ellas se produce la activación y enriquecimiento del aché personal. (“Ayé” 79)

4. Surrealismo etnográfico: historia, mito y literatura

La historia es, en cierto modo, la mitología, la cosmogonía de las naciones, especialmente porque ambas son a menudo el espacio de un relato puesto en función de un sentido de inteligibilidad e identidad compartidas. Si es aventurero afirmar que la historia ocupa en las naciones modernas, el lugar del génesis en la Biblia, o de las cosmogonías (un género particular de mito) en las formas arcaicas o primordiales de ciertas culturas, más lo es equiparar, como se ha hecho, historia y mitología. Sin embargo, la historia, entre los grupos que poseen la escritura es una forma de relato organizado que se separa del mito en varios aspectos. Uno de ellos es la relación con el tiempo. Por una parte, la esfera de lo mitológico se presenta como una estructura estática, fuera del decurso del tiempo profano —aunque la tajante distinción entre lo profano y lo sagrado fuera objeto de crítica por Claude Lévi-Strauss—, y también como un bucle cuyas variaciones ocurren dentro de un

⁹⁷ Debemos a Rómulo Lachatañeré, entre otras cosas, el haber consagrado el término “santería” a nivel académico, después de un debate medular que tuvo con Ortiz. Véase su texto “Las creencias religiosas de los afrocubanos”.

orden cerrado, y no abierto. La historia, por su parte, se compone de segmentos narrativos interconectados y abiertos. Todo mito es un relato que presupone la abolición del tiempo presente, o, al menos, su negación implícita.

Considerar determinados textos pertenecientes al campo de las llamadas ciencias sociales y la historia en términos de su dimensión literaria, forma parte de una perspectiva que, desde antes del “giro textualista” o desde el enfoque que Hayden White⁹⁸ consagra en el campo de la historiografía y Clifford Geertz en la antropología, supondría la posibilidad, por ejemplo, de integrar textos de carácter científico al espacio del análisis literario. Algunos textos se han prestado a esto mejor que otros: en etnografía y antropología son estos precisamente los que más sostenidamente explicitan en el plano constructivo, o estilístico, un interés por la intersubjetividad y la autorreferencialidad. En su libro *El humanismo etnográfico*, Silvia Mancini sostiene que en textos semejantes se aprecia

una nueva valoración de los residuos de la investigación de campo; es decir, se presta atención a aquellos aspectos vinculados a la experiencia etnográfica, pero “no publicable”: cuadernos de campo, historias de vida, biografía intelectual del etnógrafo —que habla de sí en primera persona— y que no se retira de la escena etnográfica, microdetalles de la vida diaria observados de manera directa, etc.⁹⁹ (179)

⁹⁸ Véase trabajos de White como su seminal *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), reeditado en muchas ocasiones, o varios de los ensayos compilados en *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*, coordinado por Robert Doran.

⁹⁹ Frente a los mitos, hay diferentes modalidades y tradiciones de análisis. Por solo citar un ejemplo, pocos en el siglo XX han iniciado un análisis de los mitos con más ambición y método que el ya mencionado Lévi-Strauss. Los cuatro densos tomos que componen sus *Mitológicas* constituyen un esfuerzo enorme de acumulación y descripción comparativa de mitos indígenas, al tiempo que suponen la ilustración de una forma abarcadora de práctica estructuralista aplicada a relatos no occidentales.

Llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿Cómo incorporar con éxito los elementos procedentes de las capas populares más marginalizadas en las nuevas narrativas sociales? ¿Qué modelos usar? Estas fueron algunas de las preguntas clave planteadas a las élites intelectuales de la isla, particularmente las de las décadas de 1920 y 1930, élites que, significativamente influidas por el movimiento vanguardista europeo, se vieron abocadas nada más y nada menos que a la construcción de un

imaginario homogéneo de la diversidad, con nuevos sujetos. Junto a la creación de nuevas subjetividades, los narradores rebasaron los bordes tradicionales de las disciplinas [...]. A fin de producir una escritura híbrida, mezcla de literatura y etnografía, las funciones de escritor se fusionaron en lo que Clifford Geertz, parafraseando a Barthes, llama “un tipo bastardo de narrador”: el autor-escritor que escribe la subjetividad cultural de sus naciones. (Geertz cit. en Arroyo 4)

En este sentido, la mayoría de la obra de Lydia Cabrera —escritora de ficción, etnógrafa, y gran estudiosa de la cultura y la religión populares— es, en verdad, modélica. Libros como *Cuentos negros de Cuba*, *El monte* (1954) o *La sociedad secreta abakuá. Narrada por viejos adeptos* (1959), pueden ser estudiados atendiendo tanto a sus cualidades literarias como a sus méritos investigativos. Pero lo más importante es apuntar que las obras de Cabrera, Carpentier y Lachatañeré aquí tratadas forman parte de lo que James Clifford ha llamado “surrealismo etnográfico”¹⁰⁰ (117, Torres 12), es decir, de

¹⁰⁰ El término merece especial atención porque “surrealismo etnográfico” es también una nomenclatura que encajaría con libros como *L’Afrique Fantôme* (1934) de Michel Leiris, que es, al mismo tiempo, un voluminoso cuaderno de campo y la desgarrada exploración del subconsciente de un joven etnógrafo que llegó a ser también, y no por azar, un talentoso poeta perteneciente al surrealismo. Lejos de parar ahí, Leiris

autores cuyas obras presentan una marcada vocación por lo investigativo-etnográfico, pero en las cuales la estilización o elaboración autoral de las tradiciones y la oralidad estudiadas jamás deja de ser determinante.

4.1 Sikán y sus derroteros literarios

¡Écue-Yamba-Ó! es un buen ejemplo de una novela en la que convergen elementos tales como los mencionados en el epígrafe anterior. Iniciada por Carpentier en 1927, durante los meses que pasó en prisión en La Habana, y publicada en 1933 en París tras considerables revisiones, esta narración es uno de esos textos que, aunque repudiado por su autor años después, constituye una muestra de esa praxis creativa ambigua entre lo etnográfico y lo literario con relación a lo nacional cubano. En *¡Écue-Yamba-Ó!* el escritor deviene en un

anthropologist with the mission to study the primitive, the criminal, and to expose his civilization delay, and he is simultaneously an avant-garde artist who has to find and scape for his instincts, which is the only way of making an art that opposed to the bourgeois aspirations. Carpentier likewise represent another turning point at which criminology, or better, the criminal underworld, and the avant-garde were encountering each other.¹⁰¹ (Lopes de Barros 238)

es denunciante audaz del colonialismo escandaloso presente en la misión Dakar-Djibouti, y autor de ese libro extraordinario que fue, con mucho, precursor de aquellos estilos que Geertz estudiara en *The Anthropologist as Author* (1988) y Clifford en *The Predicament of Culture* (1988).

¹⁰¹ Traducción al español: “un antropólogo con la misión de estudiar lo primitivo, lo criminal y exponer su atraso civilizatorio, y al mismo tiempo es un artista de vanguardia que tiene que encontrar y escapar de sus instintos, que es la única forma de hacer un arte opuesto a las aspiraciones burguesas. Carpentier también representa otro punto de inflexión en el que la criminología, o mejor, el inframundo criminal y la vanguardia se encontraron”.

La historia de la novela es la de la familia Cué y también de la nación, el intento de la primera por integrarse —traducirse— en el discurso de la segunda. De aquí la necesidad de Menegildo Cué, el protagonista, de probar su valía ante su familia y la hermandad abakuá. El mito de Sikán, ya insinuado desde el título de la novela, sirve al autor como marco estructural y clave comunicativa en la exploración de una dimensión mítica de origen africano incorporada a la narración a un nivel profundo. Si bien el rito de iniciación abakuá, descrito en los capítulos 35, 36 y 37 de la novela, acaba convirtiéndose en una inmersión explícita en la cosmogonía mítica, es la iniciación de Menegildo la que cierra el círculo del sacrificio ritual:

Y he aquí que Sicanecua, negra linda, esposa del hechicero, se dirige al río Yecanebión, llevando su cántaro al hombro... Y Sicanecua cantaba la canción de las siete cebras que comieron siete hebras y siete lirios, cuando observó que *algo* bramaba, entre los juncos, como un buey. ¿Buey enano, duende buey? Y Sicanecua atrapa el prodigioso ser-instrumento, y lo encierra en su cántaro amasado con barro de calveros. Era un pez roncador como nunca se viera otro en la comarca. La mujer corre a mostrar el hallazgo a su marido-nazacó [...]. Con la piel del pez roncador se construye el primer Écue-llamador. Y como ninguna hembra es capaz de guardar secretos, los tres Obones y el Nazacó degüellan a Sicanecua, y la entierran, con danzas y cantos, bajo el tronco de la palma. (*¡Écue-Yamba-Ó!* 203-205)

Así entra Menegildo Cué en la eternidad, que es el tiempo del mito,¹⁰² un tiempo en el que Sikán y Menegildo se sacrifican continuamente y se perpetúan en un ciclo de nacimiento-muerte al que el hijo de Longina y el protagonista, quien viene al mundo al final de la novela, dará continuidad. Una simple visión general puede revelar rápidamente que la historia de Menegildo es pretexto para recrear la cultura del “Otro” negro. En este caso, la novela de Carpentier puede definirse perfectamente bajo los principios de la “novela etnográfica”. Este es un tipo de texto que, según Janet Tallman,

transmite información significativa sobre la cultura o las culturas de las que se origina la novela. El artista que escribe desde dentro de una cultura no tiene por qué ser y generalmente no es autoconscientemente antropológico, y sin embargo este tipo especial de escritor instintivamente teje en la historia, el carácter, el tema, el escenario y detalles de estilo de la cultura de la cual emerge el libro. (Tallman 12)

En 1964 el mismo Carpentier escribía: “Todo lo hondo, lo verdadero, lo universal del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación” (*Tientos* 13). Parecía comprender el autor lo lejos que su retrato del mundo negro se hallaba de su intención inicial. Más tarde, en su prefacio de 1975 a *¡Écue-Yamba-Ó!*, citando algunos de los errores estilísticos de la novela, Carpentier se refiere amargamente a las “locas proliferaciones de metáforas, a los símiles mecánicos” y a la naturaleza “novata, pintoresca, sin profundidad” (*Écue* 43-44) de su primera novela. El novato narrador que entonces era Carpentier carecía de la pericia que su ambición

¹⁰² Véase *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* (1949) de Mircea Eliade para un estudio erudito del tiempo del mito y de sus relaciones con el rito y lo sagrado.

proyectaba. Obra notable que contiene en germen y potencia los rasgos e inquietudes que caracterizarían a la producción carpenteriana posterior, *¡Écue-Yamba-Ó!*, aun cuando haya sido considerada fallida por varios críticos y por el propio autor, no deja de representar una respuesta a un dilema enorme, a saber: ¿Cómo puede una obra literaria contribuir, efectivamente, a la ampliación y el enriquecimiento del relato nacional? Pues a partir de la construcción de ciertas relaciones antropológicas-míticas en las que la literatura opera como mediadora, como ya hemos visto en el caso del joven Carpentier. Al respecto, González Echeverría escribe:

La antropología es el elemento mediador en la narrativa latinoamericana moderna por el lugar que ocupa esta disciplina en la articulación que han hecho los estados latinoamericanos de los mitos fundadores. Sin embargo, cómo negarlo, la antropología también asume dicho poder mediador por el papel que desempeña la antropología en el pensamiento occidental y el lugar que ocupa América Latina en la historia de esta disciplina. La antropología es una de las vías a través de las cuales la cultura occidental perfila y define indirectamente su propia identidad cultural. (*Mito* 45)

4.2 Lydia Cabrera y los adeptos

Lydia Cabrera, por su parte, dedicó la abrumadora mayoría de sus libros a la transcripción y estudio del saber y las prácticas culturales afrocubanas.¹⁰³ Los *Cuentos*

¹⁰³ Si la producción literaria de la segunda mitad del siglo XIX representa la consolidación de la novela cubana, algunos de los textos literarios de los años 30 como los mencionados cuentos de Cabrera y *¡¡Oh mío, Yemayá!!* de Rómulo Lachatañaré aportan una fusión novedosa y original con lo etnográfico en el panorama artístico-literario insular. Nótese, además, que si bien los *Cuentos negros de Cuba* vieron la luz por primera vez en francés en 1936, publicados por Gallimard en París, no es hasta 1940 que se publican en español en La Habana por ediciones La Verónica.

negros de Cuba son relatos hilvanados desde la voz, es decir, relatos que en su mayoría fueron tomados, según el propio testimonio de la autora, de una tradición oral, popular y viva, en su mayor parte ignorada y desconocida fuera de las clases subalternas. Ese debut como narradora de Cabrera da cuenta de un descubrimiento y de una iniciación personal, de un cambio de perspectiva en los acercamientos relacionados con la cultura negra de Cuba. Pero, a diferencia de lo que haría Lachatañeré con su *¡¡Oh, mío Yemayá!!* (1938), Cabrera va a apostar en sus *Cuentos...* por una recreación poética, una cuidada estilización inspirada por la metodología experimental de cierta zona del surrealismo europeo, por una parte, y, por otra, por el capítulo etnográfico del romanticismo nacionalista que intentó hallar en los mitos populares claves de representación y comprensión de las culturas nacionales. El contexto de esos relatos es mítico, y se incluyen en el orden de lo poético, porque Cabrera pretende que estén fuera o más allá de la historia. Por ende, muchos referentes históricos han sido transfigurados; en el fondo, esa (a)temporalidad mítica en la que se mueven los personajes es conflictiva. Se trata de otra escenificación del viejo dilema entre mito e historia.

Los libros de Cabrera sobre la cultura abakuá siguen siendo canónicos. *La sociedad secreta abakuá. Narrada por viejos adeptos* (1959) constituye una ambiciosa tentativa de reunir en un cuerpo heterogéneo, que no rehúye la contradicción o el desmentido, los testimonios más fiables y antiguos que pudo encontrar la autora en torno a los orígenes y fundamentos de la sociedad abakuá. En el prólogo mismo, Cabrera advierte, burlona, del anacronismo imperante entre aquellos que identifican lo negro con la barbarie enemiga, presos de un “patriotismo enemigo de la antropología cultural” (*La sociedad* 8) para el que lo abakuá representa la otredad más irreductible y absoluta. Cabrera se mofa igualmente

de la ideología racista que, desde la teoría y prácticas criminalísticas, hizo de la antropometría un burdo instrumento de instrucción penal que, amparado en una pretendida neutralidad científica, proponía continuar la historia y las relaciones esclavistas por otros medios:

Nos hemos acercado a los ñañigos tan mal afamados tradicionalmente, que quizá por lo mismo nos habían inspirado siempre una gran curiosidad, sin miedo ni desprecio. Sin preocuparnos la piel, la forma de las orejas, la anómala implantación de unos ojos de mirada estrábica, la depresión de la articulación naso frontal de un Ekueñón o el exagerado prognatismo de la mandíbula de un Iyamba, nos interesaba del ñañiguismo no el aspecto criminoso sino el religioso, y aún más el material poético que habíamos sospechado en sus tinieblas. (*La sociedad...* 10-11)

Sea como fuere, ¿de qué manera la figura y el mito de Sikán se recogen en *La sociedad secreta abakuá. Narrada por viejos adeptos*? Pues con sus numerosas variantes, como eje de articulación y origen mismo de ese ancho río de historias y ritos que corre de página en página en este libro de Cabrera. En torno al actuar de Sikán —y al papel desempeñado en su destino por los otros personajes— se hilvanan todas las tramas, se derivan casi todos los ritos y la liturgia, se da nombre en la sociedad abakuá a todos los roles y jerarquías. Uno de los bajos continuos que se sostiene durante casi todo el recorrido de *La sociedad secreta abakuá...* es el de una relación más evidente de lo que pareciera entre la misteriosa voz de Tanze, esa encarnación de un Dios en un pez, y la muerte de Sikán. El mito de esa aguadora sacrificada cruelmente por un grupo de hombres puede esconder la historia de la mujer originaria, la dueña del poder, es decir, del saber, que los

hombres se disputan entre sí. Esto lo afirman las voces de algunos iniciados, y es comentado por Cabrera pensando en el mito de Sikán como el de la primera y última Mujer, un símbolo superviviente del matriarcado primordial que, unida a ekué, transfigurada, será convertida en Sikanecue, espíritu reverenciado y adorado.

5. ¡¡Oh mío, Yemayá!! de Rómulo Lachatañeré

Saludado por Ortiz —su prologuista—, como un hito, y organizado por ciclos míticos o secciones, con un santo u oricha reinando como protagonista en cada sección narrativa, el libro de Lachatañeré hoy pasaría, si se enfoca bien, por ser uno de esos antecedentes del textualismo o giro lingüístico en etnografía, una zona de conocimiento científico que se sitúa en la frontera, o inclusive se interna abiertamente, en razón de los procedimientos y la voluntad de estilo, en el territorio del discurso tradicionalmente literario. Y esto es algo de implicaciones políticas y culturales que hay que tener en cuenta. Precisamente, después de todo el textualismo, y aquellos que son convocados, para bien o para mal, como sus pioneros —y pensemos de nuevo en *L’Afrique fantôme*, de Michel Leiris, o en *Tristes tropiques*, de Lévi-Strauss— harán de los protocolos de escritura un modo más o menos explícito de inmunizarse contra el etnocentrismo colonial implícito en la génesis misma del saber antropológico. Esto se realiza poniendo la subjetividad del etnógrafo, su dimensión de sujeto culturalmente definido y limitado, al mismo nivel heurístico de construcción o posibilidad de saber, que la de sus informantes.

¡¡Oh mío, Yemayá!! no posee el formato tradicional o ese estilo más científica y “objetivamente etnográfico” que se esperarí de una empresa como la suya. Más cerca de los folcloristas, de los recolectores de mitos, su labor podría recordar un poco a aquellos

que, más como Leo Frobenius en *Der Schwarze Dekameron. The Black Decamerón* (1925) que como James George Frazer en *The Golden Bough* (1922), trataron de no imponer un estricto marco interpretativo, aún prematuro, a la riqueza y singularidad de los materiales recolectados. No es por casualidad que los poco más de veinte relatos condensados en *¡¡Oh mío, Yemayá!!* encontrarán el marco de interpretación más completo desde la obra de Lachatañeré solo con el tiempo y la reflexión. Esto ocurrirá justamente en *Manual de santería* (1942),¹⁰⁴ el segundo y último de sus libros en ver la luz.

Entre ambos libros, irán apareciendo en revistas como *Estudios Afrocubanos* varios textos suyos que volverán, de modos diversos, a la cuestión de reenfocar conceptual, histórica y lingüísticamente el material que expuso en *¡¡Oh mío, Yemayá!!* sobre lo que él llamaba la cultura lucumí. Este será el caso de un enjundioso artículo que, a decir de Jorge Castellanos, “constituye un largo ensayo epocal (en realidad todo un libro) titulado *El sistema religioso de los lucumís y otras influencias africanas en Cuba*— [en que] Lachatañeré fija las rutas metodológicas y semánticas por donde ha de marchar toda la etnografía cubana subsiguiente (165)”.

¹⁰⁴ El *Manual de santería* de Rómulo Lachatañeré —cuyo subtítulo es “El sistema de cultos lucumís”— es un ensayo investigativo publicado por Editorial Caribe, en La Habana, en 1942, en el que el autor se propone ofrecer una descripción sistemática de las características de la santería desde el punto de vista de los creyentes. Esta postura etnográfica entraba en contradicción explícita, cosa que Lachatañeré advierte desde el prefacio, con la perspectiva de estudio sobre lo afrocubano llevada a cabo hasta entonces por Fernando Ortiz. El *Manual de santería* persigue pues una valoración no sesgada por el etnocentrismo cientificista que era —y en parte sigue siendo— la norma habitual en este tipo de estudios. Con su pequeño estudio, que contiene un cuadro descriptivo de las divinidades del panteón yoruba tal como se conocen en Cuba, el autor, además de valiosas notas sobre los rituales de adivinación, apunta elementos de la liturgia que se encontrarían en otros trabajos un poco más profundos.

El trabajo de representación de la cultura afrocubana pasará, pues, por diferentes estadios y procesos. Al recopilar y organizar el material de su primer libro, con el escrúpulo que lo caracterizó, el autor abría un camino que solo mucho más tarde otros adoptarían.

5.1 Rómulo Lachatañeré: los patakines y el fantasma del colonialismo

En su libro *Pioneros de la etnografía cubana: Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré y Lydia Cabrera*, Jorge Castellanos afirma que “El libro de Lachatañeré *¡¡Oh mío, Yemayá!!*, publicado en Manzanillo en 1938, constituye el primer intento en Cuba por recoger una amplia muestra de los numerosos mitos de la Regla de Ocha o santería, el más extendido de los cultos afrocubanos practicados en la Isla” (154). Nunca antes de ese esfuerzo había sido sistematizado con tanta atención puesta en la conservación efectiva de ciertos elementos de la oralidad, a la transcripción cuidadosa de las inflexiones del habla, que le eran y son consustanciales. El propio Ortiz señala este elemento en su elogioso prólogo a *¡¡Oh mío, Yemayá!!* Esos relatos, llamados patakíes o patakines en el idioma yoruba de Cuba, efectivamente, no habían sido hasta ese momento recopilados con tal atención. Ahora bien, ¿qué tipo de relatos son los patakines? ¿Y por qué son tan importantes? La respuesta a ello exige exponer algunos elementos de valoración.

Los patakines se pueden considerar, ante todo, historias míticas que remiten al universo de los dioses u orichas del panteón lucumí, a sus historias y leyendas. Esas historias que abarcan temáticamente casi toda la gama y los elementos primordiales de la vida social —sexualidad, economía, relaciones de pareja, desgracia, destino, enfermedad, corrupción, nacimiento, muerte— tienen ciertas especificidades y dinámicas. Como todo complejo cultural, los mitos contenidos en los patakines son formas narrativas

modélicas que tienen capacidad de organizar, a nivel ritual, lo mismo la cotidianidad que los elementos sacralizados por la liturgia.

Poseen, pues, un intrínseco y profundo valor referencial ya que funcionan, dentro del sistema mítico-ritual de la santería e Ifá, como soporte litúrgico, y como estructuras narrativas modélicas y flexibles en las cuales las peripecias de los orichas se convocan en la medida que permiten dilucidar, por analogía, conflictos humanos y problemáticas existenciales.

Los patakines conforman una densa serie narrativa interconectada cuyo valor heurístico es considerable. Es decir, están lejos de ser, como apuntaría un antropólogo erudito, pero aún subido en la tambaleante atalaya del evolucionismo como sugiere en un desliz Ortiz en su prólogo a *¡¡Oh mío, Yemayá!!*, elementos supervivientes de una época y cultura primitivas, comparables a las mitologías de la antigüedad como la griega o la egipcia. En verdad los patakines o patakies contienen mitos cuya contemporaneidad está asegurada por su uso cotidiano entre los iniciados. Son relatos paradigmáticos que todavía hoy contienen, transmiten y dinamizan toda una visión del mundo y del saber, además de una compleja ideología sobre el cuerpo y la naturaleza humana, muy distinta de la cristiana occidental.

Es, pues, en el universo del relato oral, como también del proverbio, el rezo, la invocación y otras tecnologías de la palabra, desde donde la cultura afrocubana apuntalará lo que podemos llamar, con precaución, su ceremonial cosmográfico, esa red de significados que enlaza presente y futuro, lo alto y lo bajo, lo cotidiano y lo trascendente. A recopilar algunos elementos dentro de este reservorio extenso de arquetipos éticos y

conductuales, a los que en la cotidianidad, aún hoy los creyentes se remiten sin cesar, fue lo que Lachatañeré se propuso en su primer libro a partir de una dilatada experiencia de inmersión etnográfica trabajando, mayormente, con Panchita Cárdenas,¹⁰⁵ “esa humilde iyalocha de Regla”, a la que dedica su libro.

5.2 Nación y oralidad en Lachatañeré

La oralidad religiosa, destaca Ortiz en su prólogo a *¡¡Oh mío, Yemayá!!*, es uno de los elementos que más allá del uso pintoresco asociado al desdeñoso clisé con que las élites asistían a ciertos espectáculos afronegristas de la época, va a estar ausente en buena parte de la época republicana como ese proceso complejo de representación del negro en la cultura cubana. El glosario, la atenta transcripción fonética de los rezos y cantos, y la distribución cíclica de relatos pertenecientes al sistema Ocha-Ifá operan desde una voluntad de sistematización y esclarecimiento de las diferentes dimensiones de lo afrocubano de la que pocos, en ese momento, podían presumir. Lázara Menéndez, en un texto de homenaje a Lachatañeré publicado hace unos pocos años, afirmaba que “El atender los discursos de los africanos y descendientes, sin lugar a duda, es una significativa contribución a los estudios etnográficos en Cuba. Martin Lienhard (1997) en su esclarecedor y no menos polémico ensayo ‘El fantasma de la oralidad y algunos de sus avatares literarios y etnológicos’, apunta que el estatus de la oralidad encuentra en la obra de Lachatañeré y Lydia Cabrera un espacio que no tuvo hasta 1951 en la de Fernando Ortiz”. (“Sobre” 128). Ese es un elemento de gran interés en la historia de la etnografía afrocubana. La problemática de la oralidad será central para los etnógrafos empeñados en abrir paso al

¹⁰⁵ Panchita Cárdenas es la principal informante de Lachatañeré para este libro.

conocimiento público y científico de complejos míticos y culturales como el de la Regla de Ocha-Ifá. Y es que frente a la naturaleza esencialmente ágrafa de esas tradiciones, y poco conocidas fuera del círculo social y cultural de sus practicantes, y frente a la ideología colonial y racista que era la moneda corriente en los estudios sobre la cultura afrocubana, se imponían una perspectiva y un método, además de un aparato taxonómico liberado de la postura positivista y jurídico-criminalista que fue, como hemos visto, el error de juventud de Ortiz y de muchos en su época. Y esos fueron algunos de los aportes de Lachatañeré. Castellanos resume así el problema:

Lachatañeré pone al desnudo el primer pecado capital de la obra juvenil de Ortiz (al que ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior). Yendo al fondo del problema, explica: la primera orientación de Ortiz es estrictamente penológica. Su estudio de los negros se convierte en una investigación del “hampa” negra. Bajo la influencia de Lombroso y Ferri, no ve en la cultura afrocubana sino el supuesto atavismo de los “pueblos primitivos” llevados a Cuba por la trata. Lachatañeré propone, en cambio, una visión estrictamente antropológica que dependa de los métodos vigentes de la etnología científica. Las rectificaciones metodológicas de Ortiz (que, en verdad, ya este había empezado por cuenta propia) y las indagaciones de Lydia Cabrera pronto probaron la fertilidad de esta nueva orientación. Esta flamante perspectiva heurística hizo posible el estudio sistemático y “neutro” (es decir, limpio de prejuicios) de las diversas culturas y religiones afrocubanas. (165-166)

Por otra parte, la comparación de propósitos y alcance entre el libro de Lachatañeré y los *Cuentos...* de Cabrera que el propio Ortiz suscribe en su prólogo a *¡¡Oh, mío, Yemayá!!*, arrojaría resultados reveladores. Ese primer libro de Lydia Cabrera, los *Cuentos negros de Cuba*, constituye una especie de experimento vanguardista en el cual los protocolos del lenguaje narrativo se liberan del juego de lo que la disciplina etnográfica considera más fiel o acreditable en términos científicos. Es decir, la transcripción “de oído” y de “memoria” de los relatos tomados de distintas corrientes mítico-religiosas afrocubanas convivirán, sin más, con relatos de atmósfera afrocubana que son completa y única invención de la autora. En una operación diferente de aquella de Cabrera en sus *Cuentos negros de Cuba*, Lachatañeré se propuso nada más y nada menos que reflejar y archivar, con la mayor fidelidad posible, la voz, o las voces, que expresaban los fundamentos de la religiosidad popular dentro de un segmento de la cultura afrocubana; voces que él consideraba vitales para la memoria, la historia y el porvenir de la nación. Tiene razón Jeremy Leeds Cass cuando considera que ese humilde mulato santiaguero, descendientes de franceses, africanos y patriotas —nieto de Flor Crombet, el insigne General durante la Guerra de Independencia—

...sees his work as a teaching mechanism that can transmit AfroCuba to culture-learners in the act of depicting such metaphors by means of the vocabulary assistance. As in the case of Archivos’s narrative snippets, Lachateñeré’s pieces have an unmistakable “didactic character,” though their literary merit far outshines those forerunners.¹⁰⁶ (184)

¹⁰⁶ Traducción al español: “... ve su trabajo como un mecanismo de enseñanza que puede transmitir lo afrocubano a los estudiantes de cultura en el acto de representar tales metáforas por medio de la asistencia de

Más adelante, Cass resume con acierto el lugar que puede ser acordado a ese primer libro de Lachatañeré entre los acercamientos etno-literarios a la cultura afrocubana:

Without question, *Yemayá* was a pivotal manifestation of such national literary celebrations. Also unquestionable was Lachatañeré's intimate access to scholarly and fictive Afrocuban discourse. Carpentier's *Ecué* was plagued by an aura of insufficient, biased, and even incorrect cultural observation; *Yemayá*, the result of intense field research, portrayed... Afrocuban tenets, it also made a much stronger case for the fantastic genre, as discussed above, and as a result, is readily identifiable as an Afrocuban fictional standard.¹⁰⁷ (183)

Un libro como *¡¡Oh, mío, Yemayá!!* ha tenido un destino aún más curioso y singular, que excede con mucho las interpretaciones literarias o culturológicas hasta aquí expuestas. El conocimiento recogido en él, sus relatos, han vuelto de algún modo a su origen. Es de los pocos libros de los que, como las viejas libretas de santo, se sirven hoy algunos de los iniciados en la regla para acercarse a los patakíes, para muchas veces memorizarlos. Devueltos así sus escritos a la oralidad, a la vida y el aliento de la cultura y religiosidad afrocubana de la que surgieron, Lachatañeré ha obtenido un triunfo semejante al de esos poetas populares que consideraron, como la cúspide de su arte, alcanzar en el

un vocabulario. Como en el caso de los fragmentos narrativos de archivos, las piezas de Lachatañeré tienen un "carácter didáctico" inconfundible, aunque su mérito literario eclipsa con creces a sus precursores".

¹⁰⁷ Traducción al español: "Sin lugar a dudas, *Yemayá* fue una manifestación fundamental de tales celebraciones literarias nacionales. También fue incuestionable el acceso íntimo de Lachatañeré al discurso afrocubano académico y ficticio. La novela de Carpentier, *Ecué*... estaba plagada de un aura de observación cultural insuficiente, parcial e incluso incorrecta; *Yemayá*, el resultado de una intensa investigación de campo, retrató ... los principios afrocubanos, también hizo un caso mucho más fuerte para el género fantástico, como se discutió anteriormente, y como resultado, es fácilmente identificable como un estándar de ficción afrocubano".

pueblo la condición de anónimos. Borrado el nombre, cesada de su esclavitud la materia de la escritura, queda en el aire la voz, el mito de nuevo en libertad.

6. Conclusiones: fronteras borrosas en el imaginario insular

Las tensiones que recorren y articulan los libros de Carpentier, Cabrera y Lachatañeré son, en definitiva, las de las relaciones siempre conflictivas entre mito e historia; y, en otro plano, la de la dramatización del paso entre oralidad y escritura. La materialidad de estos libros funciona como dispositivo de mediación, como caja, vasija y espacio de sutura que recoge y resguarda las voces afrocubanas no integradas a la narrativa de la nación. Y, ¿qué más cautivador en este sentido que el mito de Sikán, aquella princesa aguadora en un relato que es, en definitiva, el del encuentro, pérdida y recuperación de la voz del pez Tanze, la poderosa voz de Dios que moviliza y reúne, tras de sí, a su pueblo?

Es así que los tres textos aquí comentados forman parte de un paisaje más complejo de imaginarios culturales que pretenden definir una zona de fronteras compartidas entre lo propio y lo ajeno, entre el yo y el otro. Desde una lógica de inclusión marcada y confrontada, explícita e implícitamente, por esos principios de la dicotomía sarmientina de la civilización frente a la barbarie, escritores como Carpentier, Cabrera y Lachatañeré se aventuraron a la creación de una literatura destinada a neutralizar/asimilar/incluir los conflictos derivados de la histórica asimetría social y cultural de la isla. Se trataba de continuar un episodio inconcluso nacido con la Ilustración: imaginar a Cuba como una nación civilizada y moderna según ciertos modelos occidentales, cuya pertinencia es aún discutible. No obstante, esta literatura constituye una de las muestras más claras de una experimentación narrativa en torno a la problemática —y tal vez aquí radica su mayor

atractivo— de la otredad y la nación. Incorporar metodologías etnográficas enfocadas en la búsqueda del particularismo nacional fue un primer paso en el baile de las definiciones, pero un paso que muy pocos en Cuba, todavía hoy, se atreven a continuar. La etnografía de las primeras décadas del siglo XX en Cuba es depositaria de una función y una autoridad. La función de la etnografía se consideró, hasta el giro autorreflexivo de la década de 1990, la exploración, catalogación y puesta en discurso —el científico— de las culturas otras.

A menudo sirviendo de ojos y oídos al cuerpo colonial en su avance entre las poblaciones autóctonas, los etnógrafos eran depositarios de la autoridad civil que otorga, desde la instauración de la modernidad, la pertenencia a la institución científica. Esas son las premisas básicas, el esquema más primario, bajo el cual habría que examinar los posicionamientos de aquellos que, como Ortiz, Cabrera o Lachatañeré, hicieron de la investigación de lo afrocubano el centro de sus pesquisas y pasiones.

Lo que hace de sus obras, y de sus intereses representativos en torno a la cultura negra en Cuba, el fundamento de la moderna etnografía es, más que todo, el haber asumido un posicionamiento verdaderamente crítico frente al saber colonial. La herencia y profundidad de esos posicionamientos son, como han recordado algunos de sus críticos, motivo de polémica. Lo indudable es que el programa de saber de estos pioneros etnográficos, repercutió, a veces hasta resquebrarla, en la imagen de la cultura negra que, como el espejo de la apenas superada esclavitud, era sostenida por las élites del país. Sus obras y posturas, más allá de las discontinuidades, alentaron un giro de perspectiva, un reformateo categorial en torno al lugar, tiempo y valor del negro en la cultura cubana. De tal revisión hoy somos todos herederos.

CONCLUSIONES

*J'invite donc le lecteur à se
souvenir que j'ai projeté sur le passé un
certain éclairage, mais qu'il en es d'autres,
possibles et souhaitables, susceptibles de
compléter et corriger le mien.*

Delumeau 8¹⁰⁸

A lo largo de esta tesis he intentado explorar algunos aspectos de la historia cultural de Cuba, específicamente la referida a la representación de los negros, entre las últimas décadas del siglo XIX a las primeras décadas del XX. Interesado en comprender en qué sentido la figura y cultura del negro habían sido problematizadas, es decir, conceptualizadas como problema para aquellos que proyectaban los fundamentos de la nación, se indagó en el proceso mediante el cual el imaginario racial fue parte de debate público, además de objeto de discurso en campos como el artístico, el literario, el político y el científico. Para semejante indagación, necesariamente transversal en lo disciplinar — y sin intentar un análisis acabado o comprehensivo—, se impuso abordar momentos cruciales en ciertos aspectos de la vida cultural del siglo XIX cubano. Me he detenido sobre todo en las obras de algunos pintores coloniales cuyo interés en la figura del negro fuera manifiesto, el fundamento de los discursos raciales en ciertas novelas, la tecnología antropométrica instrumentalizada por los criminalistas cubanos durante al cambio de siglo, y, por último, las posturas frente al negro y la nación de autores, como Lydia Cabrera,

¹⁰⁸ Traducción al español: “Invito pues al lector a no olvidar que he proyectado sobre el pasado una iluminación determinada, pero que hay otras, posibles y deseables, susceptibles de completar y corregir la mía”.

Rómulo Lachatañeré y Alejo Carpentier, situados entre la vanguardia literaria y el discurso etnográfico.

Es así que en el primer capítulo me propuse comprender cómo, a través del lenguaje pictórico de algunos artistas e ilustradores de costumbres, se expresaban relaciones representativas que colocaban la percepción del negro bajo tres figuras de relación. A esas figuras las denominamos, como recurso retórico, “el bueno”, “el malo” y “el feo”. Bajo la figura del “bueno” estarían aquellas percepciones de lo negro signadas por la idealización romántica, la fascinación por el negro como avatar de aquel “buen salvaje” de Rousseau, dotado, por demás, de todas las virtudes de la inocencia, nobleza o candidez que la civilización no ha corrompido. El paradigma de esta figura estaría representado en el plano pictórico, en ciertas escenas de costumbres centradas en la cotidianidad apacible, no sufriente, del negro integrado a la vida económica o doméstica colonial. De este aspecto citamos algunos casos paradigmáticos de las obras de Elías Durnford, Vicente Escobar, Federico Miahle y Víctor Patricio Landaluze.

En el caso de “el malo”, la representación va a ser en cierto sentido una inversión simétrica, en el plano moral, de “el bueno”. “El malo” será la figura negra que amenaza con su violencia —sexual, física, cultural— la estabilidad del imaginario colonial. Malos serán para los artistas del esclavismo los cimarrones y todas aquellas figuras putativamente criminosas de la otredad racial que desafiaban el orden establecido.

Nada como una obra de Landaluze como “El beso o José Francisco”, para representar al negro como figura inversa de los ideales clásicos de belleza colonial de las élites cubanas durante el siglo XIX. Se trata, pues, del negro como “el feo”, una figura cuya

presunta comicidad, a veces provista de picardía pero nunca de maldad, encarnará en diferentes escenas o cuadros, y que llegará a su apoteosis en el “negrito” del teatro vernáculo. De todo ello, a lo largo del capítulo, ofrecimos otros ejemplos. Estas tres figuras o avatares culturales del negro presentes en la imaginación colonial en la isla tuvieron como centro común el etnocentrismo y las posturas propias del discurso cultural occidental.

En el Capítulo II, nos centramos en el análisis de obras puntuales de dos narradores decimonónicos, Cirilo Villaverde y Francisco Calcagno. En primer lugar, desde los estudios de Benedict Anderson conocemos el rol que las novelas, como dispositivos discursivos, tendrán en la postulación y capilarización de los modernos imaginarios o ideales nacionales. En segundo lugar, tanto Calcagno como Villaverde ofrecen en sus novelas principales, además de explícitas y contrapuestas discusiones sobre el lugar del negro en la nación, sendas dramatizaciones que aspirarán a crear un clima de discusión pública en torno al problema de la integración racial del negro en la Cuba de su época. Para hacerlo, describimos un poco el ambiente literario intelectual de la época, tocando temas como el de la genealogía cubana de la novela antiesclavista y algunas de las contradicciones políticas que padeció el círculo delmontino, el centro literario-cultural más importante del siglo XIX en la isla. Las posturas de Calcagno y Villaverde serán vistas justamente como antitéticas, forjadas a la luz y la sombra de esas pasiones e intereses en torno a lo público que conceptualizó Albert O. Hirschman en su libro. Complementariamente, intentamos establecer vínculos poco estudiados entre la obra de Calcagno y la literatura policíaco-legal de finales del siglo XIX, en este caso particular con el libro *Los criminales de Cuba*, de José Trujillo y Monagas. El lugar del negro en el cuerpo de la nación —diríamos aludiendo a la tropología paulina y a la nación como ecúmene—, según fue conceptualizada por estos

novelistas y oficiales de la ley, ha sido también un tema al que le dedicamos algunas reflexiones.

Y son estas reflexiones sobre el cuerpo negro, las que indicaron el camino al tercer capítulo. Este pretendió acercarse a la fotografía como parte de las nuevas tecnologías de representación social del cuerpo negro a la luz de la tecnología antropométrica, una postura consustancial a lo más notable de la literatura criminalista y antropológica de la época. Ese será el caso de Israel Castellanos y del joven Fernando Ortiz. Además, en la exploración del tema, se abordó un caso en el que las posibles relaciones de trasvase y préstamo entre cine de ficción y la literatura antropológica coincidirán en su repulsa al negro como elemento considerado nocivo e intrínsecamente criminal.

El cuarto y último capítulo se refirió al uso de los mitos, de la apropiación y representación de la cultura negra, a través del ejercicio literario-etnográfico, con el telón de fondo de lo nacional. Con muestras valiosas de sus respectivas obras intentamos dilucidar cómo Carpentier, Cabrera y Lachatañaré intentaron o lograron poner en jaque el discurso tradicional en torno a lo afrocubano. Libros como *¡Écue-Yamba-Ó!*, *¡¡Oh mío, Yemayá!!* y *La sociedad secreta abakuá* constituyeron al mismo tiempo experimentos literarios y exploraciones etnográficas: mientras el ejercicio novelístico inaugural de Carpentier resultó en un acercamiento superficial y apresurado a la cultura afrocubana, los textos de Cabrera y Lachatañaré anunciaron y dieron testimonio de una voluntad reivindicadora que, si bien limitada, constituyó una crítica al saber colonial y un modo de expresar el mestizaje raigal de la sociedad cubana.

1. Representación, mestizaje y contemporaneidad

En las conversaciones entre los filósofos Peter Sloterdijk y Alain Finkielkraut¹⁰⁹, el primero expone cómo la exaltación del mestizaje será, quizá, la actitud política y cultural fundamental a erigir frente al racismo contemporáneo. Esto, sobre todo, en tiempos en que los particularismos étnicos han sido exaltados y globalizados como nunca antes. Semejante postura nos lleva de vuelta a replantearnos por qué el mestizaje fue, en los siglos XIX y principios del XX cubanos, el concepto más polarizador, y de más difícil negociación, en términos de identidad cultural de la nación.

No en vano *Cecilia Valdés...*, de Cirilo Villaverde, será conceptualizada, muchos años después de publicada, como la ficción narrativa que en el plano literario mejor encarnaba el problema nacional en Cuba. El mestizaje nacional no se reduce, para algunos intelectuales como Carpentier, Cabrera y Lachatañeré —y mucho menos para Ortiz, en su etapa más madura—, a las ambigüedades y problemáticas del nudo tematizado por Villaverde entre raza, clase económica y drama social. Se pasa, en los mejores momentos de algunos de estos intelectuales, del marco colonial biologicista, ingenuamente etnocéntrico, de la ideología esclavista colonial, a juzgar los factores determinantes de la cubanidad en otra dimensión de análisis. Tanto Carpentier, con su postulación narrativa del Caribe como espacio cultural policéntrico, dinámico e históricamente interconectado, o Lachatañeré en esos últimos estudios que pretendía hacer sobre las formas de religiosidad popular de los afroamericanos en Nueva York, por solo poner dos ejemplos, pasan de una conceptualización y exploración cultural del negro y el mestizo en la isla, a una visión cultural plural, híbrida que hoy sería considerada marcadamente transnacional y, quizá, en ciertos momentos, precursoramente decolonial.

¹⁰⁹ Me refiero aquí a *Los latidos del mundo. Diálogo*, de Alain Finkielkraut y Peter Sloterdijk (2003).

Fundamentado en la necesidad de hacer la historia de las presentaciones del negro en Cuba en dominios que tradicionalmente se estudian por separado bajo la premisa de que son compartimentos estancos, el posicionamiento mantenido a lo largo de estas páginas, más allá de la interdisciplinariedad, trata de explorar la dimensión relacional entre dominios que no solo están en comunicación, sino que confluyen y se influyen mutuamente. En esa circularidad de signos sobre el cuerpo negro trazada desde el siglo XIX hasta el XX, encontraremos en la articulación de ciertas lógicas de representación, en sus prácticas de poder, en sus discursos de saber, formas de racismo que en la vida social de la isla están lejos de haberse cancelado. De ahí que sea posible que al vincular a los pioneros de la etnografía en Cuba con los novelistas románticos, y estos, a su vez, con los manuales de policía hoy casi olvidados, arrojemos una luz sobre la contemporaneidad del problema racial en Cuba. Estos saberes nos ayudan a comprender y explicar el presente, de allí la necesidad de establecer lazos entre estas páginas y la Cuba de hoy.

Después de más de 60 años de Revolución, una mirada al panorama político y social cubano actual revela no solo que los tiempos revolucionarios son una continuidad de la era postcolonial que comenzó en 1902, sino también que el sistema político revolucionario despliega su poder según el *modus operandi* común de los gobiernos postcoloniales. En este sentido, la noción de “creación de significados” funciona como un marco teórico para describir la política cubana contemporánea. En palabras de Achille Mbembe, el poder postcolonial “creates through its administrative and bureaucratic practices, a world of meaning all its own, a master code which, in the process of becoming the society’s primary central code, end by governing —perhaps paradoxically— the various logics that underlie

all others meanings within that society”¹¹⁰ (103). Esta clase de praxis involucra necesariamente la manipulación de imaginarios, relaciones raciales y dinámicas sociales: bajo el Gobierno Revolucionario, el problema racial ha sido manipulado y silenciado. Por ello, recalco, las investigaciones en torno a la genealogía y conformación de los imaginarios raciales resultan esenciales para ayudar a comprender el continuum y la naturaleza compleja de las relaciones raciales en la Cuba contemporánea.

Bajo el principio “la Revolución nos hizo a todos iguales” y la convicción de vivir dentro de una democracia racial, el Gobierno cubano ha declarado, una y otra vez, con un optimismo que mueve a escándalo, que el racismo es una práctica del pasado, y por ello mismo ha desterrado de todos los espacios oficiales de debate las discusiones en torno a las relaciones entre racismo, institucionalidad gubernamental y vida ciudadana. Los que han intentado romper el silencio han sido castigados y relegados por las instituciones gubernamentales. En un audaz artículo sobre la situación racial en Cuba cuya publicación le costó cara a su autor, Roberto Zurbano, exdirector del Fondo Editorial de la Casa de las Américas, declara:

Racism in Cuba has been concealed and reinforced in part because it isn't talked about. The government hasn't allowed racial prejudice to be debated or confronted politically or culturally, often pretending instead as though it didn't exist. Before 1990, black Cubans suffered a paralysis of economic mobility while, paradoxically, the government decreed the end of racism in

¹¹⁰ Traducción al español: “crea, a través de sus prácticas administrativas y burocráticas, un mundo de significado propio, un código maestro que, en el proceso de convertirse en el código central primario de la sociedad, termina gobernando ‘quizás paradójicamente’ las diversas lógicas que subyacen a todos los demás significados dentro de esa sociedad”.

speeches and publications. To question the extent of racial progress was tantamount to a counterrevolutionary act. This made it almost impossible to point out the obvious: racism is alive and well.¹¹¹ (s/p)

Referirse al racismo en la Cuba contemporánea significa, en consecuencia, indagar en una zona prohibida y convenientemente ignorada. Como es frecuente encontrar, el racismo es un fenómeno creado en Cuba a partir del miedo y de la absurda ilusión de la superioridad de la cultura occidental sobre otras culturas. Es un mal anclado a las zonas más profundas del imaginario cultural cubano (que constituye la idea de raza) y a intereses económicos de diversa índole. El racismo forma parte de una red de conexiones y prácticas históricas de jerarquización social que viven y se perpetúan en la conciencia profunda de la nación, y que son producidas, (re)creadas y recicladas por el discurso cultural de las élites, incluyendo a las instituciones educativas y de gobierno de la isla. Interesan particularmente a esta investigación aquellas narrativas culturales que desde la literatura y el arte ayudaron a forjar una zona de tales imaginarios. La conformación y creación de estos imaginarios culturales así como la necesidad —aún no resuelta en el caso cubano— de explorar críticamente la génesis y continuidad relativa de estructuras del imaginario racial cuya génesis más visible está precisamente en los últimos años de la colonia y primeros de la República, marcan, en gran medida, las preocupaciones de este estudio.

He apostado aquí por una perspectiva relacional y culturológica a la problemática de la representación racial, para dotar a esta investigación, y a la indagación histórica que

¹¹¹ Traducción al español: “El racismo en Cuba se ha ocultado y reforzado en parte porque no se habla de ello. El Gobierno no ha permitido que los prejuicios raciales sean debatidos o confrontados política o culturalmente, a menudo pretendiendo, en cambio, que no existían. Antes de 1990, los cubanos negros sufrían una parálisis de la movilidad económica mientras, paradójicamente, el Gobierno decretó el fin del racismo en discursos y publicaciones. Cuestionar el alcance del progreso racial equivalía a un acto contrarrevolucionario. Esto hizo casi imposible señalar lo obvio: el racismo está vivo y bien”.

le es consustancial, de una perspectiva no-sustantivista que la capacitaría para dar cuenta, en un sentido general, de dinámicas y procesos que, con todo, no son homogéneos ni en sus derivas ni figuras de relación. El racismo, desde esta perspectiva, dejaría de considerarse como una única estructura o sustrato mental, o como una forma de pensamiento signado por la continuidad, sino más bien como un conjunto diverso de visiones, prácticas y estructuras culturales en perenne relación. Se trató, pues, de hacer un estudio, desde la perspectiva de los imaginarios, de la historia cultural y desde la genealogía de las prácticas de representación ideológica. La elección de este tipo de enfoque se justifica si nos atenemos a la evidente interconexión dinámica de diferentes dimensiones de la vida social. Se trataba no de extraer conocimientos de compartimentos estancos, sino de articular, en la medida que la prudencia lo permitiera, perspectivas confluyentes, formas de relación, espacios de contigüidad, de oposición o analogía. Dominios como la ficción literaria, la práctica de la antropología criminalista o la literatura de vanguardia no están aislados unos de otros, sino que, en ciertos casos, acusan una relación fluida, dinámica y compleja. Replantear de ese modo el estudio de las representaciones raciales podría, en circunstancias propicias, producir buenos frutos en el campo de los estudios cubanos. Un campo en constante expansión que da, no solo la oportunidad de plantear nuevas preguntas, sino también de replantearse otras más antiguas. Al final, las desdichas que tejen los dioses de la isla, han ofrecido, ofrecen y ofrecerán a los estudiosos, motivos para otros viajes e incursiones.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Arcia, Alberto. *Por una Cuba negra. Literatura, raza y modernidad en el siglo XIX*. Hypermedia Ediciones, 2017.
- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Adriana Hidalgo editora, S.A., 2006.
- Agramonte, Arturo y Luciano Castillo. *Cronología del cine cubano I (1897-1936)*. Ediciones ICAIC, 2011.
- Aínsa, Fernando. *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopolítica*. Arte y Literatura, 2002.
- Alvarado, Juan A. "Relaciones raciales en Cuba. Notas de investigación". *Temas*, no. 7, jul.-sept., 1996, pp. 37-43.
- Álvarez García, Imeldo. "Prólogo". *La joven de la flecha de oro y otros relatos*, Editorial de Ciencias Sociales, 1984, pp. 5-25.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE, 1993.
- Arango y Parreño, Francisco. "Discurso sobre la agricultura de la Habana y medios de fomentarla". *Obras Completas*, Academia de Ciencias de Cuba, pp. 114-162.
- . *Obras*. Vol. 2, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.
- Araoz, Raydel. *Imagen de lo sagrado. La religiosidad en el cine cubano de la República (1906-1958)*. Ediciones ICAIC, 2017.
- . "Los negros brujos del cine silente cubano". <https://raydelaraoz.wordpress.com/2012/04/24/los-negros-brujos-del-cine-silente-cubano-de-raydel-araoz/>. Consultado el 22 de mayo de 2018.
- Arcos, Jorge Luis *et al.* *Historia de la literatura cubana. La literatura cubana entre 1899 y 1958*. Editorial Letras Cubanas, 2003. 3 vols.
- Arias, Salvador. "La iniciación narrativa de Cirilo Villaverde". *Letras. Cultura en Cuba*, coordinado por Ana Cairo Ballester, Vol. 4, Editorial Pueblo y Educación, 1987, pp. 19-34.
- Arroyo, Jossianna. *Travestismos culturales: Literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003.

- Arrufat, Antón. "El nacimiento de la novela cubana". *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, no.152-153, 1990, pp. 747-57.
- Atenas, Club. *Los partidos políticos y la Asamblea Constituyente*. Club Atenas, 1939.
- Bahbha, Homi K. *Nation and Narration*. Routledge, 1990.
- Balboa, Silvestre de. *Espejo de paciencia*. Editorial Letras Cubanas, 2008.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Instituto de Etnología y Folklore, 1966.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós, 2006.
- Barreda, Pedro. *The Black Protagonist in the Cuban Novel*. U of Massachusetts P, 1979.
- Benítez Rojo, Antonio. "Cirilo Villaverde, fundador". *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, no.152-153, 1990, pp. 769-76.
- Bolívar Aróstegui, Natalia. *Los orichas en Cuba*. Ediciones Panapo, 1995.
- Bronfman, Alejandra. *Measures of Equality: Social Science, Citizenship, and Race in Cuba, 1902-1940*. The U of North Carolina P, 2004.
- Bueno, Salvador. *Temas y personajes de la literatura cubana*. UNEAC, 1964.
- . *El negro en la literatura hispanoamericana*. Editorial Letras Cubanas, 1986.
- Cabrera, Lydia. *Anaforuana. Ritual y Símbolos de la iniciación en la sociedad secreta abakuá*. Ediciones R, 1975.
- . *Cuentos negros de Cuba*. Ediciones Universal, 1993.
- . *El monte: Igbo - Finda; Ewe Orisha. Vititi Nfinda. Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba*. Ediciones Universal, 2000.
- . *La laguna sagrada de San Joaquín*. Ediciones Universal, 1993.
- . *La lengua sagrada de los ñañigos*. Colección del Chichirikú en el Exilio, 1988.
- . *Linaje Abakuá. Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje: saberes ancestrales afrocubanos*. Editorial Nuevo Mundo, 2019.
- . *Páginas sueltas*. Coordinación y prólogo de Isabel Castellanos. Ediciones Universal, 1994.
- . *La sociedad secreta abakuá. Narrada por viejos adeptos*. Ediciones Universal, 1970.

- Cairo Ballester, Ana. “La cuestión racial en la cultura cubana”. En *Presencia negra en la cultura cubana*, coordinado por Denia García Ronda, Ediciones Sensemayá, 2015, pp. 271-280.
- Calcagno, Francisco. *En busca del eslabón. Historias de monos*. Imprenta de S. Manero, 1888.
- *Don Enriquito. Novela histórica cubana*. Imprenta El Pilar, 1895.
- . *Los crímenes de Concha*. Librería é Imprenta de Elías F. Casona, 1887.
- *Mina. la hija del presidiario. Novela cubana histórica*. Est. Tip. de J. Famades, 1896.
- Camacho, Jorge. *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial*. Iberoamericana, 2015.
- Carpentier, Alejo. *¡Écue-Yamba-Ó! Novela afrocubana*. Xanandú, 1968.
- . *Tientos y diferencias*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- Cass, Jeremy Leeds. *Fashioning Afrocuba: Fernando Ortiz and the Advent of Afrocuban Studies, 1906-1957*. University of Kentucky, tesis doctoral, 2004.
- Castellanos, Israel. *El alacrán en los negros tatuados*. La Habana: Imprenta y Papelería de Rambla, Bouza y Ca, 1915.
- . “El tipo brujo (acotación de etnología criminal cubana)”. *Revista Bimestre Cubana* 9-5 (1914): 94-105.
- . *La brujería y el ñañiguismo en Cuba: desde el punto de vista médico-legal*. Imp. de Lloredo y Ca., 1916.
- . *La mandíbula del criminal*. La Habana: Imprenta Moderna, 1914.
- . *Los estigmas somáticos de la degeneración. Su apreciación en las razas de color*. Imprenta, librería y papelería “La propagandista”, 1927.
- Castellanos, Jorge. *Pioneros de la etnografía cubana: Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré y Lidya Cabrera*. Ediciones Universal, 2003.
- Castellanos, Jorge e Isabel Castellanos. *Cultura afrocubana*. Ediciones Universal, 1994. 4 vols.
- Castillo, Luciano. “Centenario de ‘La hija del policía o En poder de los ñañigos’” (II). *Habana radio. La voz del patrimonio cubano*. <http://www.habanaradio.cu/articulos/centenario-de-la-hija-del-policia-o-en-poder-de-los-nanigos-ii/>. Consultado el 8 de abril de 2019.

- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard UP, 2002.
- Cueto, Emilio. "Cuban Colonial Prints: Constructing Our National Identity through Seventeen Projects". *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*, coordinado por Jorge Duany, University of Florida Press, 2019, pp. 16-29.
- De Juan, Adelaida. *Pintura cubana: temas y variaciones*. UNEAC, 1978.
- Del Monte, Domingo. *Centón epistolario*. Academia de Historia de Cuba, 1922.
---. *Centón epistolario*. Imagen Contemporánea, 2002.
- Delumeau, Jean. *La peur en Occident: Une cité assiégée (XIVe-XVIIe siècle)*. Editions Fayard, collection Pluriel, 1978.
- Deschamps Chapeaux, Pedro. *El negro en el periodismo cubano del siglo XIX*. Ediciones R, 1963.
- Díaz Martínez, Yolanda. *La peligrosa Habana: Violencia y criminalidad a finales del siglo XIX*. Editorial de Ciencias Sociales, 2005.
- Domínguez, Daylet. *Etnografía, literatura y proyectos nacionales en el Caribe insular hispánico*. Princeton University, tesis doctoral, 2014.
- Díaz Infante, Duanel. *Los límites del origenismo*. Editorial Colibrí, 2005.
- Douglas, María Eulalia. *Catálogo del cine cubano 1897-1960*. Ediciones ICAIC, 2008.
- Duany, Jorge. "Cuban Thought and Cultural Identity: Populism, Nationalism, and Cubanía", en *Cuba: People, Culture, History*, coordinado por Alan West-Durán, Charles Scribner's Sons, 2011, 109-17.
- . "Cuba, a Moveable Nation". *Picturing Cuba: Art, Culture, and Identity on the Island and in the Diaspora*, coordinado por Jorge Duany, University of Florida Press, 2019, pp. 1-14.
- Duncan, Quince y Lorain Powell. *Teoría y práctica del racismo*. Departamento Ecuménico de Investigaciones, 1988.
- Duque de Estrada, Antonio Nicolás. *Explicación de la doctrina cristiana acomodada a la capacidad de los negros bozales*. Oficina de Boloña, calle de la Obrapia no. 37, 1823.
- Duno Gottberg, Luis. *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*. Iberoamericana, 2003.

- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Debolsillo, 2017.
- Ecured. "Francisco Calcagno". https://www.ecured.cu/Francisco_Calcagno. Consultado el 10 de mayo de 2019.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Alianza Editorial S.A., 2011.
- Fernández, Nadine T. "Race, Romance, and Revolution: The Cultural Politics of Interracial Encounters in Cuba". Tesis doctoral, U of California, 1996.
- Fernández Carrillo, Enrique. "El ñáñigo". *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*. Reproducción facsimilar de la edición: Ed. Miguel de Villa, 1881, pp. 140-145.
- Fernández Robaina, Tomás. *Bibliografía de temas afrocubanos*. Biblioteca Nacional José Martí, 1985.
- . *El negro en Cuba 1902-1958. Apuntes para la historia de la lucha contra la discriminación racial*. Editorial de Ciencias Sociales, 1990.
- . "La Bibliografía de autores de la raza de color, de Carlos M. Trelles". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, sep.-dic., 1988, pp. 141-151.
- . "Los repertorios bibliográficos y los estudios de temas afrocubanos", *Temas*, no. 7, jul.-sep., 1996, pp. 119-128.
- Ferrara, Orestes. *Mis relaciones con Máximo Gómez*. Molina y Compañía, 1942.
- Ferrer, Ada. *Insurgent Cuba. Race, Nation and Revolution, 1868-1898*. The University of North Carolina Press, 1999.
- Finkelkraut, Alain y Peter Sloterdijk. *Los latidos del mundo. Diálogo, de Alain Finkelkraut y Peter Sloterdijk*. Amorrortu Editores, 2008.
- Fornet, Ambrosio. "El otro Plácido o el verso como sustancia alimenticia". *La Gaceta de Cuba*, no. 2, 2010, p. 30.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. FCE, 2000.
- . *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, 2009.
- Fraunhar, Alison: *Mulata Nation: Visualizing Race and Gender in Cuba*, University Press of Mississippi, 2018.
- Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study of Magic and Religion*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

- Frobenius, Leo. *The Black Decameron*. Sphere Books, 1971.
- Friol, Roberto. "La novela cubana en el siglo XIX". *Una pascua en San Marcos y El Ranchador*, de Ramón de Palma y Pedro José Morillas. Editorial Letras Cubanas, 2009, pp. 303-34.
- Fuente, Alejandro de la. "Race and Inequality in Cuba, 1899-1981". *Journal of Contemporary History*, vol. 30, no. 1, 1995, pp. 131-138.
- . *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba 1900-2000*. Imagen Contemporánea, 2014.
- Fuentes Guerra, Jesús. *La Regla de Palo de Monte: un acercamiento a la bantuidad cubana*. Ediciones Unión, 2012.
- y Armin Schwegler. *Lengua y ritos del Palo Monte Mayombe: Dioses afrocubanos y sus fuentes africanas*. Iberoamericana, 2005.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1990.
- García González, Armando. "En torno a la antropología y el racismo en Cuba en el siglo XIX". *Cuba, la Perla de las Antillas*, editado por Consuelo Naranjo Orovio y Tomás Mallo Gutiérrez, Ediciones Doce Calles, 1994, pp. 45-64.
- García Ronda, Denia, editora. *Presencia negra en la cultura cubana*. Ediciones Sensemayá, 2015.
- García-Peña, Lorgia. *The Borders of Dominicanidad: Race, Nation, and Archives of Contradiction*. Duke U P, 2016.
- Geertz, Clifford. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford U P, 1988.
- . *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, 1973.
- Genova, Thomas. "Foundational Frustrations: Incest and Incompletion in Cirilo Villaverde's Cecilia Valdés". *Decimonónica. Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production*, vol. 13, no. 1, Invierno 2016.
- Ginzburg, Carlo. *Ojazos de madera. Nueve ensayos sobre la distancia*. Península, 2018.
- . *Tentativas*. Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, 2003.
- Goldberg, David T. *The Racial State*. Blackwell Publishers Inc., 2002.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Ediciones Cátedra, 2014.

- González, Reynaldo. *Contradanzas y latigazos*. Editorial Letras Cubanas, 2012.
- González Echeverría, Roberto. *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. Traducción de Aníbal González Pérez y Roberto González Echeverría. UNAM, 1993.
- . "Cervantes en Cecilia Valdés: realismo y ciencias sociales". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 31, no. 2, 2007, pp. 267-83.
- . *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Editorial Colibrí, 1999.
- . *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. FCE, 2011.
- Gould, Stephen Jay. *La falsa medida del hombre*. Ediciones Orbis S.A., 1988.
- Guanche, Jesús. *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba. Estudio, catálogo e imágenes*. Editorial de Ciencias Sociales, 2016.
- Guízar Álvarez, Eduardo. "Excursión a Vueltabajo de Cirilo Villaverde". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, no. 194-195, ene.-jun., 2001, pp. 219-238.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español S. XVI - XVIII*. FCE, 1991.
- . *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. FCE, 1992.
- . *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. FCE, 1994.
- Helg, Aline. *Our Rightful Share: The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*. The U of North Carolina P, 1995.
- Hernández Pérez, Pedro, Jorge Freddy Ramírez Pérez et al. *Cirilo Villaverde: patriota entero y escrito útil*. Ciencias Sociales, 2012.
- Hiriart, Rosario. *Lydia Cabrera: vida hecha arte*. ALCO, 1978.
- Hirschman, Albert O. *Las pasiones y los intereses. Argumentos políticos a favor del capitalismo antes de su triunfo*. FCE, 1978.
- Instituto de Literatura y Lingüística. *Diccionario de la literatura cubana*. Editorial Letras Cubanas, 1980-1984. 2 vols.
- Jackson, Richard L. "Black Phobia and the White Aesthetic in Spanish American Literature". *Hispania*, vol. 58, no. 3, 1975, pp. 467-480.

- Katzew, Ilona. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*. Yale UP, 2004.
- Lachatañeré, Rómulo. *¡¡Oh mío, Yemayá!! El sistema religioso de los afrocubanos*. Editorial de Ciencias Sociales, 2011, pp. 1-129.
- . “Las creencias religiosas de los afrocubanos”, *Estudios Afrocubanos*, no. 1-4, 1939, pp. 28-85.
- . *Manual de santería. El sistema religioso de los afrocubanos*. Editorial de Ciencias Sociales, 2011, pp. 131-197.
- Landaluze, Víctor Patricio, ilustrador. *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*. Reproducción facsimilar de la edición: Ed. Miguel de Villa, 1881.
- Lapique Becali, Zoila y Julio A. Larramendi Joa. *La Habana. Imagen de una ciudad colonial*. Ediciones Polymita, 2013.
- Leiris, Michel. *L’Afrique fantôme*. NRF Gallimard [1951] 2004.
- Lévi Strauss, Claude. *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. FCE, 2002.
- Lopes de Barros, Rodrigo. “From Underworld to Avant-Garde: Art and Criminology in Cuba and Brazil”. *Comparative Literature Studies*, special issue of Comparative Literary Studies, vol. 49, no. 2, 2012, pp. 227-245.
- Loveira, Carlos. *Juan Criollo*. Ediciones Universal, 2013.
- Maguire, Emily A. *Racial Experiments in Cuba. Literature and Ethnography*, U of Florida P, 2011.
- Mancini, Silvia. *El humanismo etnográfico*. Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2015.
- Manzano, Francisco. *Autobiografía*. Edición facsimilar y anotada de Alex Castro, Ediciones Matanzas, 2015.
- Mañach y Robato, Jorge. *Indagación del choteo*. Linkgua, 2014.
- Marqués de Armas, Pedro. *Ciencia y poder en Cuba. Racismo, homofobia, nación (1790-1970)*. Editorial Verbum, 2014.
- Martí, José. “Mi raza”. *Obras completas*. Vol. 2, Editorial Nacional de Cuba, 1963, pp. 298-300.

- . *Nuestra América, edición crítica*. Investigación, presentación y notas de Cintio Vitier. Primera reimpresión, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2005.
- Martínez Carmentate, Urbano. *Domingo del Monte y su tiempo*. Ediciones Matanzas, 2009.
- Masdeu, Jesús. *La raza triste. Novela cubana*. Ediciones Bayamo, 2016.
- Mateo Palmer, Margarita. *Narrativa caribeña: reflexiones y pronósticos*. Editorial Pueblo y Educación, 1990.
- Mbembe, Achille. "Provisional Notes on the Postcolony". *Journal of the International African Institute*, vol. 62, no. 1, 1992, pp. 3-37.
- . *On the Postcolony*. U of California P, 2001.
- . *Necropolítica*. Editorial Melusina, S.l., 2011.
- Menéndez, Lázara. "Ayé (ki ibo). Tres sin un título". *Para amanecer mañana, hay que dormir esta noche. Universos religiosos cubanos de antecedente africano: procesos, situaciones problemáticas, expresiones artísticas*. Editorial UH, 2017, pp. 68-87.
- . "Ibi oju tin mo". *Para amanecer mañana, hay que dormir esta noche. Universos religiosos cubanos de antecedente africano: procesos, situaciones problemáticas, expresiones artísticas*. Editorial UH, 2017, pp. 117-123.
- . "Sobre las cumbres del olvido". *Para amanecer mañana, hay que dormir esta noche. Universos religiosos cubanos de antecedente africano: procesos, situaciones problemáticas, expresiones artísticas*. Editorial UH, 2017, pp. 125-131.
- Miller, Ivor L. *Voice of the Leopard: African Secret Societies and Cuba*. U P of Mississippi, 2009.
- Miranda Cancela, Elina. *Los géneros poéticos en Grecia clásica*. Editorial Pueblo y Educación, 1990.
- Musée du Quai Branly. *Human Zoos: The Invention of the Savage*. Actes Sud, 2012.
- Muzio, María del Carmen. *Andrés Quimbisa*. La Habana, Ediciones Unión, 2011.
- Naranjo Orovio, Consuelo. "De la esclavitud a la criminalización de un grupo". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Library of the Authors of the Center, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/2019?lang=en>. Consultado el 19 de abril de 2016.

- y Armando García González. *Racismo e inmigración en Cuba en el siglo XIX*. Ediciones Doce Calles, 1996.
- Nederveen Pieterse, Ian. *White on Black: Images of Africa and Black in Western Popular Culture*. Yale U P, 1995.
- Novás Calvo, Lino. "Carta a Lydia Cabrera. 15 de abril de 1967". Documentos de Lydia Cabrera, Cuban Heritage Collection, University of Miami, Florida. Inédito.
- Ortiz, Fernando. *Los negros brujos. Apuntes para un estudio de etnología criminal*. Editorial de Ciencias Sociales, 1995.
- . "Más acerca de la poesía mulata. Escorzos para su estudio". *Revista Bimestre Cubana*, vol. 37, no. 1, ene. - jun., 1936, pp. 23-39.
- . "Por la integración cubana de blancos y negros". *Revista Bimestre Cubana*, vol. 2, 1943, pp. 256-272.
- . *El engaño de las razas*. Editorial Páginas, 1945.
- . "La sinrazón de los racismos". *Revista Bimestre Cubana*, vol. 70, 1955, pp. 161-163.
- . "Ni racismos ni xenofobias". *Revista Bimestre Cubana*, vol. 24, no. 2, 1929, pp. 6-19.
- Pavez Ojeda, Jorge. "El retrato de los 'negros brujos'. Los archivos visuales de la antropología afrocubana (1900-1920)". *Aisthesis*, no. 46, diciembre, 2009.
- Palmié, Stephan. *Wizards and Scientists. Explorations in Afro-Cuban Modernity and Tradition*. Duke U P, 2002.
- Pérez Sarduy, Pedro and Jean Stubbs. *Afrocuba. An Anthology of Cuban Writing on Race, Politics and Culture*. Ocean Press, 1993.
- Pichardo, Hortensia, coordinadora. *Documentos para la historia de Cuba*. Editorial de Ciencias Sociales, 1969.
- Pinto, Ángel. *El Dr. Mañach y el problema negro*. Nuevos Rumbos, 1949.
- Pierre, Jemima. *Predicament of Blackness: Postcolonial Ghana and the Politics of Race*. U of Chicago P, 2012.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 2002.
- Ramos, José Antonio. "Cubanidad y mestizaje". *Estudios Afrocubanos*, vol. 1, no. 1, 1937, pp. 92-113.

- Rigol, Jorge. *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. De los orígenes hasta 1927*. Editorial Adagio, 2007.
- Ring, Harry. *How Cuba Uprooted Race Discrimination*. Merit Publisher, 1969.
- Roche y Monteagudo, Rafael. *La policía y sus misterios con prólogo de Rafael Conte adicionada con la policía judicial, procedimientos, formularios, órdenes, disposiciones y cuanto concierne a los cuerpos de seguridad pública*. Imprenta “La Prueba”, 1908.
- . *La policía y sus misterios con un prólogo del eminente criminalista Dr. Felipe González Sarraín*. La Moderna Poesía, 1925.
- Rodríguez, Luis Felipe. *Marcos Antilla. Relatos del cañaveral*. Ediciones Huracán, 1989.
- Rodríguez Mengual, Edna. *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity*. The U of North Carolina P, 2004.
- Román, Reinaldo L. *Governing Spirits: Religion, Miracles, and Spectacles in Cuba and Puerto Rico, 1898-1956*. U of North Carolina P, 2007.
- Ríos, Arcadio. *La agricultura en Cuba. Apuntes históricos*. Editorial INFOIMA, 2014.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. Vintage Books, 1994.
- Said, Edward W., Terry Eagleton y Fredric Jameson. *Nationalism, Colonialism, and Literature: Yeats and Decolonization*, U of Minnesota P, 1990.
- Sánchez, Suset. “Diásporas de la diáspora, o la reconstrucción del ‘Atlántico negro’: Voces afrodescendientes e imaginarios post y decoloniales en el arte cubano contemporáneos”. www.susetsanchez.wordpress.com. Consultado el 20 de mayo de 2018.
- Santa Cruz y Montalvo, María de las Mercedes. *Mis primeros doce años e Historia de Sor Inés*. Hard Press, 2018.
- Shilling, Chis, *The Body in Culture, Technology, and Society*. Sage Publications, 2005.
- Skłodowska, Elzbieta. *Espectros y espejismos: Haití en el imaginario cubano*. Editorial Iberoamericana, 2009.
- Soloni, Félix. *Marsé, novela criolla*. Editorial Soloni, 1926.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. FCE, 2004.

- Sosa Cabanas, Alberto. “*Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde y *Los novios* de Alessandro Manzoni: Un diálogo a través de la historia”. *Revolución y Cultura*, no. 3, 2012, pp. 50-54.
- . “Paisaje insular: Mujer, noche y nación en Cirilo Villaverde”. *Decimonónica. Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production*, vol. 16, no. 2, Summer 2019, pp. 34-49.
- . “El pez y la aguadora: El mito de Sikán en *¡Écue-Yamba-Ó!* y *La sociedad secreta abakuá. Narrada por viejos adeptos*”, en *El mito como resistencia*, ed. Yoandy Cabrera Ortega. Verbum (en prensa).
- Suárez y Romero, Anselmo. *Francisco o las delicias del campo*. Editorial Doble J, S.L., 2009.
- Thorwald, Jürgen. *Century of the Detective*. Harcourt, 1965.
- Torres, Jonathan. “Ethnographic Surrealism: Authorship and Initiation in the Works of Alejo Carpentier and Lydia Cabrera”. *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 16 de octubre, 2015, digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol6/iss11/1. Consultado el 8 de diciembre de 2017.
- Torres Zayas, Ramón. *Relación barrio-juego abakuá en la ciudad de La Habana*. Fundación Fernando Ortiz, 2010.
- . *La sociedad secreta abakuá y su influencia en el arte*. Ediciones Aurelia, 2011.
- . *Abakuá: (de)codificación de un símbolo*. Aurelia Ediciones, 2015.
- y Odalys Pérez. *La sociedad akabuá y el estigma de la criminalidad*. Aurelia Ediciones, 2011.
- Tallman, Janet. “The Ethnographic Novel: Finding the Insider’s Voice”. *Between Anthropology and Literature: Interdisciplinary Discourse*, coordinado por Rose De Angelis. Routledge, 2002, pp. 11-22.
- Trelles, Carlos M. “Bibliografía de autores de la raza de color”. *Cuba Contemporánea*, vol. 43, no. 169, 1927, pp. 30-78.
- Trujillo y Monagas, José. *Los criminales de Cuba, y D. José Trujillo. Narración de los servicios prestados en el Cuerpo de Policía de La Habana por D. José Trujillo Monagas, hoy segundo jefe del mismo en la propia provincia, y la historia de los criminales presos por él, en las diferentes épocas de los distintos empleos que ha desempeñado hasta el 30 de diciembre de 1881*. Establecimiento tipográfico de Fidel Giró, 1882.

- Unzueta, Fernando: “Escenas de lectura: naciones imaginadas y el romance de la historia en Hispanoamérica”. *Araucaria*, vol. 7, no. 13, 2005, pp. 124-165.
- Valdés Bernal, Sergio. “El legado carabalí en el español de Cuba”. *Anuario de Lingüística Hispánica*, vol. 12-13, no. 1, 1996-1997, pp. 449-456.
- Vallejo, César. *Trilce*. Losada, 2007.
- Venegas Fornias, Carlos. “El Libro de Los Ingenios”. *Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello*, no.1, enero-abril, 2008.
- Vitier, Cintio. *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*. Siglo XXI Editores, 1975.
- . *Lo cubano en la poesía*. Instituto Cubano del Libro, 1970.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. Editorial Letras Cubanas, 2008.
- . *El ave muerta. La joven de la flecha de oro y otros relatos*. Selección, prólogo y notas de Imeldo Álvarez García, Editorial de Ciencias Sociales, 1984, pp. 27-51.
- . *El perjurio. La joven de la flecha de oro y otros relatos*. Selección, prólogo y notas de Imeldo Álvarez García. Editorial de Ciencias Sociales, 1984, pp. 112-20.
- . *La cueva de Taganana. La joven de la flecha de oro y otros relatos*. Selección, prólogo y notas de Imeldo Álvarez García. Editorial de Ciencias Sociales, 1984, pp. 71-111.
- . *La peña blanca. La joven de la flecha de oro y otros relatos*. Selección, prólogo y notas de Imeldo Álvarez García. Editorial de Ciencias Sociales, 1984, pp. 52-70.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Johns Hopkins U P, 1973.
- . *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory*. Coordinado por Robert Doran, Johns Hopkins U P, 2010.
- Wood Pujol, Yolanda. “El esclavo en las artes visuales de la colonia”. *Presencia negra en la cultura cubana*, coordinado por Denia García Ronda. Ediciones Sensemayá, 2015, pp. 145-155.
- Zurbano, Roberto. “For Blacks in Cuba, the Revolution Hasn’t Begun”. *The New York Times*, 23 de marzo de 2013. Consultado el 24 octubre de 2016.

2. “Mito, literatura y nación: el mito de Sikán y la construcción del mundo Abakuá en Alejo Carpentier y Lydia Cabrera.” *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, Universidad Autónoma de Barcelona, vol. 19, 2019, pp. 101-108.
3. “Paisaje insular: mujer, noche y nación en Cirilo Villaverde”. *Decimonónica. Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production*, vol. 16, No. 2, Summer 2019, pp. 34-49.
4. “Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde y *Los Novios* de Alessandro Manzoni: Un diálogo a través de la historia”. *Revolución y Cultura*, No. 3, 2012, pp. 50-54.
5. “*Nuestros ancestros*: Incidencias del sistema de personajes en el espectro idiomático”. *Cuaderno de Italianística Cubana*, Dante Alighieri Society, No. 18, 2011, pp. 166-184.
6. “La poética del puente: Notas para una lectura de *Nadie vuelve atrás*”. *Mujeres y Emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*, ed. Irina Bajini, Luisa Campuzano and Emilia Perassi, Milano, Università degli Studi di Milano 2013, pp. 289-294.
7. 2019 “Racismo, fotografía criminalista y cine de ficción en Cuba. Una mirada al cambio de siglo (XIX-XX)”. *New Voices in Cuba Studies: Symposium 2019*, Cuba Studies Program at Harvard University’s David Rockefeller Center for Latin American Studies, Cambridge, MA, November.
8. 2019 “El pez y la aguadora: El mito de Sikán en *¡Écue-Yamba-Ó!* y *La sociedad secreta abakuá. Narrada por viejos adeptos*”. I Coloquio Internacional de Estudios sobre Afroamérica, Casa de las Américas, Havana, Cuba, June.
9. 2019 “A Transatlantic Dialog: Historical Novel or Novela Costumbrista? The Betrothed by Manzoni and Cecilia Valdés by Villaverde”. *MLA International Symposium*, Lisbon, Portugal, July.
10. 2019 “(Mito)lógicas del cuerpo negro: Crimen, fiesta y nación en el cambio de siglo”. *Latin American Studies Association (LASA)*, Boston, May.
11. 2019 “Policías, antropólogos y cineastas: Prácticas e imagerías de las representaciones raciales en Cuba”. *Twelfth Conference on Cuban and Cuban-American Studies*, Cuban Research Institute, Miami, February.
12. 2018 “The Good, the Bad, and the Ugly: Black Bodies and the Iconography of Crime at the Turn of the Twentieth Century”. *New Voices in Cuba Studies: Graduate Student Symposium*, Cuba Studies Program at Harvard University’s David Rockefeller Center for Latin American Studies, Cambridge, MA, November.