DE LO INVISIBLE A LO ESPECTACULAR EN LA CREACIÓN DE LA
MULATA EN LA CULTURA CUBANA:
*CECILIA VALDÉS Y MARÍA ANTONIA*¹

POR

FLORA M. GONZÁLEZ
Emerson College
Harvard University

Un poco más de cien años después que Cirilo Villaverde publicara su novela fundacional en 1882, el cineasta Sergio Giral produce la película *María Antonia* (ICAIC 1990) representando a una bella mulata como protagonista de la narración. Cabe preguntar el por qué del protagonismo de la mulata como símbolo del acontecer nacional cubano en dos momentos claves: pre-revolución independentista y pre-revolución castrista. Villaverde y Giral definen la mulata no sólo como producto cultural de la unión de padres europeos y africanos, sino que construyen la figura de la mulata como mujer excepcionalmente bella cuyo destino desemboca en tragedia.² El fracaso de los proyectos revolucionarios en cuanto a la integración del pueblo afrocubano como sujeto participante en el acontecer nacional se ven reflejados en la tragedia personal de la mulata. Mi interés particular en estas dos obras yace en el hecho de que con un siglo de independencia entre las dos, la figura de la mulata sigue siendo formulada desde un punto de vista determinista.³ En este ensayo propongo que este determinismo sienta sus bases en un paternalismo cultural que persiste no obstante dos revoluciones políticas y un esfuerzo a partir de 1959 de incorporar la participación de la mujer a todos los niveles de la sociedad cubana.

Vale aclarar que este trabajo no pretende apuntalar la figura de la mulata en su fijeza en las dos obras a considerar. Al contrario, Villaverde y Giral crean agentes inestables que irrumpen en el orden patriarcal establecido y lo desestabilizan. Precisamente porque el contexto social y cultural rechaza cualquier tipo de transformación, la mulata ha de ser sacrificada o marginada. Aunque el enfoque de mi análisis define a la mulata como eje organizador, su fin es establecer los parámetros dentro de los cuales la sociedad cubana permite o no la participación del sujeto afrocubano femenino. Con este propósito, comienzo

¹ Quisiera agradecer al W.E.B. Du Bois Institute of Afro-American Research de Harvard University la oportunidad de dedicarle toda mi concentración a mis estudios sobre la cultura afrocubana durante el año 1997-1998. Agradezco también los comentarios de mis colegas en el Instituto Ruth Elizabeth Burks y Leila De Andrade, quienes leyeron el manuscrito.

² Werner Sollors define el rol literario del mulato y la mulata en "Excursus of the 'Tragic Mulatto'" (224) en su estudio *Neither Black Nor White Yet Both*.

³ Existen ya varios estudios ejemplares sobre la manipulación paternalista de la figura femenina como símbolo de proyectos nacionales. Ver Ileana Rodríguez, Doris Sommer, Vera Kutzinski y Diana Taylor.

con la formulación de la mulata y el mulato como sujetos coloniales en *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1882) y termino con una revisión de las imágenes de la mulata y el mulato en la película *María Antonia* del cineasta afrocubano Sergio Giral (ICAIC 1990). En ambas obras, novelista y cineasta proyectan una imagen femenina que refleja los valores de la cultura dominante cubana en los finales de los siglos diecinueve y veinte respectivamente.

En su introducción a *Black Skin, White Masks*, Frantz Fanon afirma que “what is often called the black soul is a white man’s artifact” (14). Con el propósito de descifrar el significado de la mulata como “artefacto” nacional en la literatura y el cine cubano, utilizo la descripción del sujeto colonial negro a partir de Fanon. Fanon define la identidad negra colonial en base a una proyección racista construida por la mirada controladora del colonizador. El sujeto colonial se siente escindido en la conciencia de ser invisible hasta el momento en que el colonizador se digna a observarlo con una mirada que lo define sólo en términos del color negro de su piel. En ese momento el sujeto adquiere una espectacularidad que lo fija en el estereotipo del hombre salvaje y temible al mismo tiempo que se le niega la oportunidad de corresponder con una mirada. Para subsistir dentro del sistema colonial, el hombre negro asume una “máscara” blanca que le permita pasar inadvertido. El sujeto colonial contribuye a su propia fragmentación en la medida que acepta el juego colonizador que transforma al sujeto en objeto invisible/espectacular de la mirada. Para contrarrestar la mirada colonizadora, Fanon propone un mundo de reconocimientos recíprocos donde el hombre negro adquiere una conciencia revolucionaria al cuestionar la mirada colonizadora.⁴

Para empezar propongo la figura de la mulata en la novela de Villaverde como sujeto colonial escindido. La mulata de Villaverde equivale al artefacto colonizante de Fanon. Es más, *Cecilia Valdés* como narración queda escindida dada la ambivalencia del autor ante su proyecto abolicionista en la novela. La obra de Villaverde contiene un mensaje contestatario ante la colonia española con su crítica antiesclavista. Al mismo tiempo, la novela está dirigida a una élite criolla que se identifica con su ascendencia española, élite que aboga por una Cuba independiente bajo el mando de la aristocracia azucarera. En este sentido, la novela de Villaverde choca contra las expectativas de las élites afrocubanas que hacia fines del siglo diecinueve imaginaban la participación de los generales del ejército libertador en la nueva república (Antonio y José Maceo, Guillermon Moncada, Flor Crombet y Quintín Bandera).⁵ Tal como su protagonista Cecilia Valdés, que insiste en enmascararse de blanca, Villaverde produce un discurso novelístico que permite la expresión de un mensaje abolicionista que al mismo tiempo expone las ambivalencias de la clase terrateniente ante el ejercicio del poder de sus compatriotas afrocubanos.⁶ Con *Cecilia Valdés*, Villaverde

⁴ Mi comprensión de las posibilidades interpretativas de la obra de Fanon fue facilitada por la crítica de Homi. K. Bhabha, Henry Louis Gates, Jr., Irene Gendzier, Lewis Gordon, Stuart Hall e Isaac Julien.

⁵ Consultar el ensayo de Gayle McGarrity y Osvaldo Cárdenas, que conciben la historia de Cuba desde el punto de vista afrocubano.

⁶ Homi. K. Bhabha describe el discurso colonial en “The Other Question,” en *The Location of Culture*: “This process is best understood in terms of the articulation of multiple beliefs that Freud proposes in his essay on fetishism. It is a non-repressive form of knowledge that allows for the possibility of simultaneously embracing two contradictory beliefs, one official and one secret, one archaic and one progressive, one that allows the myth of origins, the other that articulates difference and division” (80).

aboga por la fundación de una nación híbrida al mismo tiempo que describe la imposibilidad de ese proyecto mediante una concepción colonial del personaje de Cecilia.⁷

La ambivalencia de Villaverde queda de manifiesto en la relación entre Cecilia y Leonardo. Leonardo desea a Cecilia con gran pasión, pero la considera sólo su amante. El lugar de esposa está reservado para Isabel Ilincheta, su igual en términos raciales y sociales. En una conversación con su amigo Diego, Leonardo habla de las dos refiriéndose a sí mismo en tercera persona con el fin de generalizar su experiencia en términos apropiados a su clase de terrateniente: “El que se casa con Isabel está seguro de que no padecerá de ... quebraderos de cabeza, aunque sea más celoso que un turco. Con las mujeres como C ... el peligro es constante” (183). Al mencionar a su amante, Leonardo calla su nombre, borrando así la presencia de la mulata en su vida personal pública.⁸ Es más, Leonardo separa sus relaciones con las mujeres, relegando a cada una a su lugar apropiado: “La de La Habana [Cecilia] será mi Venus citérea, la de Alquizar [Isabel] mi ángel custodio, mi monjita ursulina, mi hermana de la caridad” (183). Para los hombres como Leonardo, las mujeres representan o el ángel de la guardia, o el objeto de sus pasiones incontrolables. Cada una reside en un espacio delimitado, la amante en la capital, la futura esposa en la hacienda.

Pedro Barreda Tomás enfoca la función del espacio en la novela, proponiendo que Villaverde utiliza el espacio para crear una atmósfera, para situar las clases sociales, y principalmente, para “transformar[la] en correlatos objetivos de prácticas y teorías políticas muy específicas” (143). Al concluir, el crítico define el espacio como “ubicación y expresión física de la guerra interna que escinde a la sociedad” (145). Esta guerra interna está representada en la novela mediante la ubicación de la mulata en ámbitos privados o públicos de acuerdo a sus relaciones románticas con el hombre blanco. Leonardo se encuentra con Cecilia en lugares que reflejan sus relaciones ilícitas. Leonardo visita a Cecilia en la pequeña casa donde el padre de ambos, Cándido Gamboa, ha mantenido a su hija bastarda en secreto. Los amantes llegan por separado a las fiestas de feria de Mercedes Ayala donde se reúne la sociedad mulata de la época y donde los hombres como Leonardo van en busca de mulatas bellas como Cecilia Valdés. Cuando Cecilia irrumpe en los espacios reservados para la clase alta, pasa inadvertida.

Dos escenas claves ilustran cómo el personaje de Cecilia queda escindido debido a las ambivalencias de Villaverde ante su mensaje abolicionista y las exigencias de su clase social. La primera escena donde el personaje se torna invisible ocurre en el Capítulo doce de la segunda parte de la novela (140-1). Nemesis, amiga de Cecilia, que también ama a

⁷ En su estudio comparativo de *Cecilia Valdés* y *Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam* (John Gabriel Stedman, 1796), Ineke Phaf añade que los deseos de la mulata en las obras antiesclavistas decimonónicas no pueden ser cumplidos debido al temor de las insurrecciones por parte de los intelectuales: “De todos modos, la constante variable de una nación mulata, con nombre de Joanna o Cecilia, en Suriname y Cuba, en los tiempos prenacionales de una colonia-plantación, debe fracasar debido al temor de las insurrecciones que amenazan la productividad de un sistema de plantación con mano de obra esclava” (210).

⁸ Adriana Méndez Rodenas, en su artículo sobre *Cecilia Valdés*, señala la coincidencia de iniciales de la protagonista y el autor para subrayar la ambivalencia del autor ante la creación de la mulata en la obra. A partir del análisis de Méndez Rodenas, el nombre de Cecilia Valdés ha de ser borrado para hacer ver el de Cirilo Villaverde.

Leonardo, invita a Cecilia a observar el comportamiento de su amante en el preciso momento en que Leonardo despidе a su pretendiente Isabel Ilincheta justo antes de regresar a su cafetal con su padre. Nemesia insiste en que Cecilia acuda a la escena para convencerla de la traición de Leonardo. Cuando las dos amigas llegan, los Ilinchetas están por partir e Isabel ya se encuentra sentada en su quitrín. Leonardo está montado a caballo a su lado. Celosa ante la escena idílica que presencia, Cecilia “le pegó un fuerte empuellón a Leonardo, que por no estar prevenido, perdió el equilibrio, resbaló y dio de costado en la concha del quitrín, a los pies de la sorprendida dama” (140). Isabel, asombrada y sonriente, confunde a Cecilia con Adela, la hermana menor de Leonardo. El hecho que Cecilia y Adela se parezcan tanto sirve para mantener la conciencia de las relaciones incestuosas entre Leonardo y Cecilia en la novela.⁹ La acción de Cecilia al empujar a Leonardo ocurre en silencio dentro de un ámbito familiar para todos los presentes; de este modo la presencia de Cecilia es fácilmente negada. Es más, la expresión de su ira se torna en juego y los presentes reaccionan con la risa en vez del rechazo, así también negando sus sentimientos. Cecilia ha sido percibida sólo en términos de su semejanza con su medio hermana, Adela. En el ámbito de la clase alta, Cecilia desaparece bajo la máscara de Fanon. La mulata queda definida en términos de su invisibilidad precisamente porque los Gamboa y los Ilincheta no pueden concebir su presencia entre ellos.

Cecilia pasa de lo invisible a lo espectacular cuando sus facciones de mulata sobresalen en relación a su comportamiento insultante. Consciente de haber sido confundida con Adela, Cecilia reacciona insultando a Isabel: “—!Pu [...]!” (141). El texto mismo se niega a pronunciar la palabra completa, dado el público lector a quien se dirige la narración. En el instante en que Isabel reconoce su equivocación se esconde en su quitrín, un espacio privado, para evitar el contacto con una mujer capaz de insultarla en público. En efecto, Isabel le retira la mirada y Cecilia deja de existir. El insulto de Cecilia efectúa una inversión de papeles y de repente es Cecilia quien es calificada de “mujer de la vida” a partir de su comportamiento. Al emitir el insulto, Cecilia deja de ser la hija legítima de Cándido Gamboa y se convierte en el estereotipo de la mulata criada en la calle y falta de educación. Es más, en cuanto la mulata comete el oprobio, el texto vincula el comportamiento de clase baja con el origen racial: “Cecilia [...] con las mejillas encendidas y los ojos chispeantes de la cólera, era el trasunto de la hermana menor de Leonardo Gamboa, aunque de facciones más pronunciadas y duras” (141).¹⁰ En la fisonomía del personaje, clase baja y raza coinciden. El sujeto capaz de insultar a las clases en poder es inmediatamente rebajado a objeto de desprecio. El insulto audaz de Cecilia no ha de ser tolerado. Como consecuencia, después de unos segundos fugaces de espectacularidad, la mulata se torna invisible de nuevo.

⁹ El tópico del incesto en la novela ha sido estudiado por varios críticos. Ver especialmente el ensayo de Doris Sommer, “Cecilia no sabe, o los bloqueos que blanquean,” y el de Adriana Méndez Rodenas, “Identity and Incest in *Cecilia Valdés*.”

¹⁰ Ver el artículo de Juan Gelpí donde se establece la relación entre locución incorrecta e inferioridad de fisonomía: “Hay en las fisonomías mucho más que la descripción de un rostro: se pueden ver también como una manera de inscribir la política y las relaciones de poder en el ‘cuerpo’ de los personajes literarios” (55).

Aunque la escena acontece en la calle, un espacio público, el hecho de que ocurra frente a una casa privada, y que todos los miembros de la clase terrateniente anden a caballo o en carruaje redefine el espacio como privado. La identificación de Cecilia como intrusa en el ámbito familiar fuerza a los Gamboa y los Ilinchetas a retirarse de la calle lo más pronto posible para protegerse del peligro inherente al contacto con personas de clase y raza diferentes. La importancia de esta escena yace no tanto en el hecho de que Cecilia y Adela puedan ser confundidas, sino en el hecho que Isabel, mujer de la clase “decente”, no pueda compartir el mismo ámbito privado con una mulata que no sea o su esclava, o su criada.¹¹ Desde esta perspectiva, lo transcurrido se convierte en un escenario literario donde Villaverde ilustra la guerra interna que escinde la sociedad cubana (Barreda Tomás). Tal escenario promueve la invisibilidad y la transformación en objeto de la mulata que además de desaparecer en términos visuales, es silenciada después de su breve protagonismo.

En el transcurrir de la trama, Villaverde transforma la identidad de Cecilia Valdés empezando con la figura de la mulata cual joven admirada por todos en el círculo de las fiestas de feria, y terminando con la mujer que ha perdido total control de su razón. En última instancia Cecilia ha de ser definida estrictamente por la mirada de aquéllos que la reducen al objeto de su desprecio: “Baste decir que la oveja de hecho se transformó en leona” (299). Con estas palabras hacia el final de la novela, Villaverde le resta toda humanidad a Cecilia. El novelista ha reducido a la mulata al estereotipo del sujeto colonial temible, la ha reducido además al sujeto incapaz de crear su propia conciencia a partir del cuestionamiento de los círculos de poder: Cecilia insulta a partir de las emociones y no a partir de la razón o de una conciencia política.

La segunda escena donde se percibe la ambivalencia de Villaverde hacia el personaje de la mulata ocurre al final de la novela cuando Cecilia Valdés otra vez sale a la calle “con el pelo desmadejado y el traje suelto” (299). Después de haberse enterado de la boda entre Leonardo e Isabel, Cecilia le pide a su amigo José Dolores Pimienta que impida el matrimonio. Cecilia desea vengarse de Isabel, no de Leonardo. Pimienta no oye la última acaloración de Cecilia: “¡A ella, a él no!” (299) y cumple con el pedido de Cecilia asesinando a Leonardo.

Precisamente porque José Dolores Pimienta es mulato, Cecilia es ciega a su pasión por ella. Pimienta como personaje forma parte de una clase liberta negra que valoriza la cultura afrocubana. Pimienta es el músico consumado y el aprendiz del conocido sastre Uribe. La sastrería se convierte en el sitio de encuentros entre los blancos que son atendidos y bien vestidos, y los mulatos que comparten entre sí las frustraciones y el odio hacia los que tienen tanto privilegio. En una conversación entre Pimienta y Uribe, Villaverde describe la situación insoportable del mulato:

¹¹ Al analizar casos legales en relación al uso de los trenes y barcos de vapor por parte de mujeres negras de la clase rica en el siglo diecinueve en los Estados Unidos, Evelyn Brooks Higginbotham encuentra que se le resta importancia al poder adquisitivo de la mujer y se le rebaja simplemente al hecho de ser mujer negra. Por esa razón exclusivamente se le prohíbe viajar con las “damas” en trenes y barcos. De acuerdo con Higginbotham, bajo las leyes prevalentes, los espacios públicos reservados para las “damas” adquieren el mismo valor que los ámbitos privados donde sólo las sirvientas de las damas pueden entrar. Las niñeras negras que viajan con las damas son “invisibles”. A la mujer negra de la clase alta se le niega ese pasaje (“Racial Constructions of Citizenship”).

—[...] Y es muy duro, durísimo, insufrible, señor Uribe—agregó José Dolores, y se le nubló la vista y le temblaron las manos—, que ellos nos arrebatan las de color, y nosotros no podamos ni mirar para las mujeres blancas.

— [...] No te quepa género de duda, porque es claro, José Dolores, que si a las pardas no les gustaran los blancos, a buen seguro que los blancos no miraban para las pardas.

— Puede ser, señor Uribe, pero digo yo, ¿no tienen los blancos bastante con las suyas? ¿Por qué han de venir a quitarnos las nuestras? ¿Con qué derecho hacen ellos eso? ¿Con el derecho de blancos? ¿Quién les ha dado semejante derecho? (74).

He aquí la conciencia del negro que cuestiona de acuerdo con Fanon. Esta breve escena dramática demuestra la estructura del poder prevalente en la sociedad cubana, estructura que equivale a una prolongación de la esclavitud, con los blancos todavía dueños de la vida íntima de los mulatos.¹² La situación colonial infiltra la esfera privada de tal manera que ni Cecilia Valdés ni José Dolores Pimienta pueden escoger su pareja. La mayor distinción entre Pimienta y Cecilia ante este dilema radica en el hecho que el mulato comprende la situación claramente y puede articular su propio análisis, mientras que la mulata carece de conciencia de las estructuras sociales que definen su destino en términos trágicos.¹³

Pimienta representa el rebelde que corta el árbol genealógico de los negreros españoles al dar muerte a Leonardo. Cecilia, en cambio, representa el sujeto inestable que puede causar el derrumbe del sistema social analizado por Pimienta. Es precisamente por eso que Villaverde la transforma en objeto de las pasiones de hombres blancos y negros y así le niega su agencia como sujeto libre. Cecilia se convierte en el estereotipo de la mulata cuya sensualidad descontrolada pone en peligro la pureza racial de la familia cubana. Las acciones de Cecilia al empujar a Leonardo y al insultar a Isabel son negadas dada su designación como mujer negra de clase baja. Por ser mujer negra, las acciones de Cecilia carecen de importancia política o social. Al nivel narrativo, sus acciones simplemente preparan al lector para el acto significativo de Pimienta al final de la novela. Pero incluso el acto de rebelión de Pimienta, nace de una reacción puramente sentimental (“se le nubló la vista y le temblaron las manos” 74), y por ende representa un mero incidente personal.

Al concentrarse en el triángulo romántico al final de la trama, Villaverde desplaza su mensaje abolicionista y deja implícita su ambivalencia ante el proyecto de una nación mestiza. El fin abrupto de la novela no permite resoluciones adecuadas, ni por parte de Cecilia que queda ciega a las estructuras sociales que determinan su vida, ni por parte de Pimienta que pudo haber demostrado una conciencia verdaderamente rebelde. En última instancia, con el personaje de la bella mulata, Villaverde crea una *tábula rasa* donde múltiples significados pueden ser inscritos, desde el mito de la mulata como virgencita de bronce en el comienzo de la novela, al de la mulata trágica, temible, por su capacidad

¹² En su estudio de lo que la crítica norteamericana denomina el metalenguaje de la raza, Evelyn Brooks Higginbotham contextualiza la confluencia de los términos de clase y raza en términos históricos: “Race came to life primarily as the signifier of the master/slave relation and thus emerged superimposed upon class and property relations”. (“African-American Women’s History and the Metalanguage of Race” 6).

¹³ Doris Sommer analiza el fin trágico de la novela basándose en el afán del patriarcado de mantener secreta la paternidad de hijos de padres blancos con madres negras. (*Foundational Fictions* 129).

inherente, aunque nunca realizada, de cuestionar los parámetros sociales del sistema colonial.¹⁴

La narrativa cíclica de Villaverde comienza con la madre de Cecilia confinada por su locura al hospital de Paula, y termina con la hija en el mismo lugar condenada a pagar por la muerte de Leonardo. De acuerdo con Shoshana Felman en *What Does a Woman Want?* la locura en la mujer puede ser interpretada como una contestación pasiva al papel asignado al género femenino en la sociedad.¹⁵ En el caso de la novela de Villaverde, sin embargo, en que la formulación de los ámbitos sociales viene cargada de connotaciones sociales y raciales, el énfasis no es tanto en la locura de una mujer en particular, sino en el lugar donde reside la locura. En *Cecilia Valdés*, el hospital de Paula se constituye como el espacio de inexistencia donde las mulatas que amenazan violar los límites raciales y sociales han de desaparecer. Aunque para Cecilia el hospital representa el sitio donde su madre antes de morir la reconoce, no existe en Cecilia un momento de toma de conciencia del determinismo social que ha regido la vida de ambas. Villaverde no le otorga tal agencia a su protagonista.¹⁶ Al enfatizar la naturaleza cíclica de la trama en cuanto a la mulata, una trama que la relega a la locura y al silencio, Villaverde revela la incapacidad de la sociedad cubana para enfrentarse a las consecuencias del mestizaje.¹⁷ De acuerdo con François Vergès, Fanon clasifica la locura en relación a los contextos coloniales de esta manera: "To Fanon, [...] madness is not a disease but a story, the story of a situation, of a wandering, of the impossibility to be heard, of a filiation whose history is one of betrayal, murder, enslavement. It is the story of the black man" (582). En *Cecilia Valdés*, la locura es la historia de la mulata cubana.

Villaverde incorpora su mensaje antiesclavista mediante las acciones de Pimienta y sus ambivalencias ante la problemática racial/social cubana en el personaje invisible de Cecilia. En la película *María Antonia*, el cineasta afrocubano invierte los papeles literarios. Al menos, al parecer, la película le devuelve al personaje femenino la agencia que Villaverde

¹⁴ Para un análisis de la naturaleza sincrética de la Virgen de la Caridad del Cobre, ver Antonio Benítez Rojo en la introducción a su *The Repeating Island*, y Olga Portuondo Zúñiga en su estudio de la virgen como símbolo de la cubanía. En su artículo "From Dusky Venus to Mater Dolorosa", Lorna Williams se enfoca en el carácter mítico de la trama de Villaverde y afirma que: "Cecilia's ignorance of her own origin causes the Oedipus theme [...]. In a manner reminiscent of Sophocles' hero, Villaverde's protagonist fails to recognize a relative, and therefore she violates sacred familial bonds by engaging in sexual relations with a blood relative and bringing about his violent death" (131).

¹⁵ Particularmente en su análisis de la novela breve *Adieu* de Balzac, Felman describe la locura de la protagonista que se niega a hablar como una forma de resistencia pasiva al acto de nombrar a su amante (20-40).

¹⁶ Como punto de contraste, hemos de comparar a Cecilia con Teresa y Sab en la novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1840) donde los personajes comunican un mensaje antiesclavista y antipatriarcal sin ambigüedades. Ver el estudio de *Sab* hecho por Jill Netchinsky.

¹⁷ El temor ante la prevalencia de la raza negra en la isla durante la década de 1830, cuando termina la narración de *Cecilia Valdés*, tuvo su expresión social con la práctica del blanqueamiento, mediante la cual, la mayoría negra en Cuba (56%) sería reducida a través de relaciones ilícitas entre los blancos y las mulatas. Se esperaba que para fines de siglo, con la infusión de emigrantes españoles a la isla la raza negra desaparecería. De hecho, en 1887, los negros y los mulatos representaban solamente el 32% de la población (McGarrity y Cárdenas 83).

le negó a Cecilia Valdés. Aunque Giral no esté conscientemente revisando la figura de la mulata en Villaverde, con esta obra, Giral dismantela los valores racistas inherentes en la novela, valores que desgraciadamente aún persisten en la Cuba de hoy.¹⁸ Producida más de cien años después de la publicación de *Cecilia Valdés*, *María Antonia* es una evaluación crítica del fracaso de las revoluciones cubanas en cuanto a una redefinición de los términos de clase, raza y género femenino en la cultura cubana.

En la película de Giral, basada en la obra de teatro de Eugenio Hernández, el personaje masculino Julián asume la máscara poscolonial del boxeador negro que aspira a mejorar su vida luchando en el Madison Square Garden en Nueva York. Para llegar a Nueva York, Julián firma un contrato desventajoso que lo relega al estatus de esclavo de su agente de deportes en La Habana de los años cincuenta. El personaje femenino, representa todo lo opuesto porque rechaza el “*American Dream*” de Julián. María Antonia trata de imponerse al determinismo sexual de los hombres que insisten en definirla a su manera, al de la sociedad que trata de imponerle el papel de prostituta, y al determinismo religioso de la santería. Giral define el personaje femenino en lucha constante ante los determinismos que se le imponen a la mulata en la época de Batista. Irónicamente, el boxeador se da por vencido ante las presiones de la pobreza, mientras que el personaje femenino lucha hasta la muerte.

Si Villaverde construye el personaje de la mulata alternando entre la invisibilidad y la espectacularidad, Giral ubica su personaje femenino en el centro del espectáculo. Giral construye la imagen en torno a la sensualidad de la forma de vestir y la manera de caminar y de mirar de María Antonia. Lo que sobresale desde el principio de la película es el hecho de que el personaje femenino ha sido enfocado desde el punto de vista masculino, con la mulata como objeto de la mirada del hombre que la desea. Cabe preguntar, entonces, si la mirada cinematográfica de Giral no es tan limitante como la mirada colonizadora que definió a la mulata en el siglo diecinueve. O, si en la película de Giral no se subvierte esa mirada masculina al ubicar a la mulata dentro de un contexto afrocubano, ausente en la obra de Villaverde.¹⁹

En todo momento en la película, María Antonia se viste de amarillo, el color de la Virgen de la Caridad del Cobre, y el color de Ochún, la orisha del amor. Miguel Barnet describe la naturaleza polisémica de Ochún:

Es una de esas divinidades a la que todos disputan su paternidad. Se le define como una orisha mulata, dueña del río, las aguas dulces, el oro y la miel. [...] Considerada como la Afroditá lucumí, es la diosa del amor sexual y se equipara con la patrona de Cuba, la Virgen de la Caridad del Cobre. [...] Su color es amarillo como las riveras arenosas de los ríos[....] [E]s símbolo de la mulata colonial, de la cubanísima mulata sensual y jacarandosa[....] [E]s orgullosa y zafia, pero en el camino de Iyammu es tranquila, profunda y grave. [...] Ahora, *Panchágara*, sí es “de rompe y rasga”; prostituta consumada, su misión es arrancarle los hombres a todas las mujeres y para ello no escatima en recursos de miel y oro, de bailes eróticos y cadencia de caderas (59-60).

¹⁸ La revista cubana *Temas: Cultura, Ideología, Sociedad* incluye ocho artículos en torno al tema del racismo en la Cuba contemporánea. De gran interés resulta ser el artículo de María del Carmen Caño Secade (58-65).

¹⁹ Para un análisis de la mirada en la concepción del lenguaje cinematográfico, ver el ensayo feminista de Laura Mulvey.

En su avatar de Panchágara, Ochún proyecta la imagen de la mulata desde el punto de vista sexista basado en el temor del hombre de perder control de su masculinidad. Esta imagen de Ochún corresponde a la imagen de Cecilia al final de la novela de Villaverde, imagen singular que no tiene en cuenta las posibilidades polisémicas de Ochún. La María Antonia de Giral sí destaca todos los avatares de la orisha yoruba, simbolizando así a Cuba en un momento de su historia cuando la gran mayoría de los habitantes afrocubanos vivían en condiciones inferiores.

Antes de proseguir con el análisis de la película será necesario presentar su estructura cinematográfica. La acción comienza con una toma de una mujer callejera hurgando en un latón de basura en la oscuridad de La Habana Vieja. De allí hay un corte a las llamas amarillas que consumen la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre en la habitación de María Antonia. Esta escena se repetirá hacia el final de la película. Al quemar la imagen de la virgen, Giral rompe con la imagen de Cecilia Valdés que se asocia con la virgencita de bronce. A partir de los titulares, la narrativa comienza con el pasaje en barquito de María Antonia y su madrina que van de La Habana a Regla, conocido centro de la santería en Cuba. Voces yorubas le rezan a Ochún y estas voces se entrecruzan con las de una procesión católica que le reza a la virgen en latín ya en las calles de Regla. Los rezos entrecruzados subrayan el valor sincrético de la cultura cubana que será personificado en la figura de María Antonia. La trama cinematográfica está estructurada en orden cronológico con varios *flash-backs* interpretativos donde vemos a María Antonia y a su madrina enfrente de un babalawo (santero) que predice e interpreta la vida de la protagonista. La divinación profética de Ifá coincide, entonces, con la narración cinematográfica, con el babalawo que asume el papel de director. Las llamas y los *flash-backs* representan marcos concéntricos al quehacer artístico.

Giral hace coincidir narración y profecía para declarar su compromiso cultural con la cultura afrocubana. La definición de la profecía de Ifá de Eugenio Matibag facilitará nuestra interpretación de la obra de Giral:

In Ifá, one performs a discursive, intertextual act in which myth and personal history are meant to interact through the medium of language. [...] Through Ifá and the babalao, humans and *orishas* (divinities) communicate. [...]. Divination may mediate between individual desire and the social context.[...] At the heart of the Ifá system lie the thousands of narratives that the babalao has memorized as part of his training and that he recites to clients in consultation. [...] Although the course of life is set, individuals may improve or worsen their destiny, and Orúmila [deity of wisdom, law and social harmony] may advise clients on the means of increasing blessing through prayer, sacrifice, and other ritual behaviors, on avoiding danger, and on observing the taboo (151-155).

El proyecto de Giral puede describirse como un acto performativo en el que el mito yoruba y la historia personal han de compenetrarse mediante el lenguaje cinematográfico. El mito de Ochún se confunde con la historia personal de María Antonia en un acontecer que predetermina el final de su vida pero que permite el ejercicio de la voluntad individual dentro de los parámetros de la profecía del babalawo.

Sergio Giral protagoniza a María Antonia en el contexto de la prostitución y el tráfico de drogas en los años anteriores a la revolución del 59. Como Ochún, María Antonia es

orgullosa y rebelde, dado el hecho de que para sobrevivir en su contexto social tiene que luchar reaccionando a los males de la sociedad. Al nivel espiritual, se rebela contra la profecía del babalawo que anuncia que “la fosa está abierta.” María Antonia rechaza “la verdad” del babalawo y declara no temerle a Ifá. El determinismo cinematográfico también está presente en escenas simbólicas que predicen su fracaso: uno de sus amantes encuentra un pájaro muerto cuando los dos caminan dentro de los rieles del ferrocarril; un chivo ha sido sacrificado en honor a Ochún y María Antonia sale corriendo de la escena desesperada. Es más, aunque la figura de la mulata en sus avatares capta nuestra atención en la pantalla, existen dos figuras femeninas que repiten la juventud y la vejez de María Antonia (una rumbera de Santiago que enamora a Julián y la mujer borracha al principio de la película que podría bien simbolizar el futuro de María Antonia). Aunque la madrina hace todo lo posible por rescatar a su ahijada, María Antonia se define con una serie de pasos a ciegas para evitar caer en la fosa abierta. En el transcurrir de la trama, la voluntad de María Antonia se desmorona frente a las presiones de la predeterminación.²⁰ María Antonia es la rebelde sin causa destinada a fracasar.

A pesar del determinismo que acecha a la protagonista en términos narrativos y visuales, Giral manipula el lenguaje cinematográfico para reiterar la afirmación de María Antonia que no le teme a Ifá. Así, la mulata se niega a ser limitada por sus amantes que insisten en su fidelidad.²¹ Cuando María Antonia y Julián hacen el amor, los tambores africanos los acompañan. Al mismo tiempo, hay tomas intermitentes de la Virgen de la Caridad del Cobre. Cuando un amante más tímido acompaña a María Antonia, la cámara alterna entre tomas de la pareja y una imagen de Cristo mientras un bolero toca en la distancia. La sexualidad queda unida a imágenes católicas por un lado, y a la herencia afrocubana a través de la música por otro. Las imágenes religiosas pierden su influencia cuando la protagonista le prende fuego a su habitación. La herencia afrocubana en la música perdura.

Como Cecilia Valdés, María Antonia es asociada con un símbolo religioso. Pero mientras que el mote de Cecilia, la virgencita de bronce, simboliza su mestizaje racial, los vestidos amarillos de María Antonia subrayan el control de la mujer sobre su propia sensualidad en los avatares de Ochún. Cecilia simboliza la mujer que le sirve al blanco como recipiente de una hija más blanca que su madre, como receptáculo de la ideología del blanqueamiento en el siglo diecinueve. María Antonia, en cambio, no tiene hijos. Mientras que la virgen católica, y Cecilia, simbolizan la realidad de una nación híbrida, Ochún “es una diosa de poderoso magnetismo” (Barnet 60) capaz de engendrar cambios históricos.

²⁰ En este respecto, la película de Giral encaja en el género cinematográfico centrado en redefinir el papel de la mujer cubana dentro del contexto de la revolución marxista-leninista (Catherine Benamou).

²¹ Para una crítica del protagonismo de la liberación de la mujer negra en términos sexuales ver el ensayo de bell hooks sobre *She's Gotta Have It* de Spike Lee. Hablando de la protagonista Nola, bell hooks comenta: “Throughout the film, she is extremely dependent on male perceptions of her reality. Lacking self-awareness and the capacity to be self-critical, she explores her sexuality only when compelled to do so by a man” (230).

La escena en que María Antonia envenena a Julián y quema su habitación representa un corte tajante con la Cuba pre-revolucionaria. Giral crea un personaje femenino capaz de definirse y capaz de rechazar las aspiraciones capitalistas de su amante Julián. Julián tiene la esperanza de escapar de sus limitaciones mediante el boxeo.²² Pero para luchar en Madison Square Garden, ha de venderse barato. Al principio, se niega a hacerlo, pero su agente lo convence con tragos y con la promesa de una modelo norteamericana muy parecida a Marilyn Monroe. Después de haber consultado con una santera para que la ayude a recuperar a su amante, María Antonia se enfrenta a Julián en el casino y se lo lleva, dejando a la modelo plantada. María Antonia rechaza su "*American Dream*". Por eso Julián decide irse solo al norte. En este momento en la película, los dos se van al cuarto de María Antonia donde ella lo envenena con el café. Consciente que las cosas no se pueden cambiar simplemente yéndose del país, María Antonia le prende fuego al cadáver de su amante. Sus acciones constituyen un acto político. Con las llamas amarillas que arrasan con Julián y sus aspiraciones, María Antonia no sólo se venga del amante que la abandona, sino que rompe con las imágenes religiosas que predeterminan el papel de la mujer en su capacidad de procrear, y con el papel del hombre en su afán de acumular dinero y fama dentro de un sistema esclavizante. En este sentido, el papel de María Antonia es totalmente opuesto al de Cecilia Valdés, que tuvo que contar con Pimienta para actuar.

Porque la protagonista de Giral actúa sólo en términos simbólicos, se sume en la desesperación. Celoso de la pasión que María Antonia todavía siente por Julián, el otro amante de María Antonia la acuchilla frente al altar de Ochún. María Antonia, cansada de luchar contra la desesperanza que la rodea, lo invita a actuar y así se suicida. María Antonia se convierte en el chivo expiatorio de los males de la sociedad batistiana. En cierto sentido, las predicciones de Ifá se cumplen en todo su determinismo. En otro, María Antonia acepta la muerte conscientemente y así rechaza el destino de prostituta borracha que seguramente le tocaría. La muerte de María Antonia marca el fin de una época y el comienzo de otra.

La película no concluye aquí, sino que añade un breve epílogo donde María Antonia reaparece, ahora sí independiente, en las calles de La Habana después de 1959. María Antonia sale de un carro rojo que seguramente significa la revolución castrista. Por un lado del auto caminan pioneros con sus uniformes y pañuelos marcando su compromiso con los ideales de la revolución, por el otro bailan jóvenes al ritmo del "rap" norteamericano. La protagonista ya no viste de amarillo pero sí lleva zapatos y bolsa de color oro, representando así su movilidad económica en la nueva sociedad en un nuevo avatar de Ochún. La nueva María Antonia nace de las cenizas cual fénix que se renueva, esta vez desprovista de los vínculos con la iconografía católica y yoruba que la determinó en el pasado.

Con *María Antonia*, Sergio Giral transforma la imagen de la mulata limitada por los parámetros racistas y clasistas de la Cuba del diecinueve, y la convierte en sujeto político que rechaza los valores capitalistas y sexistas de la sociedad poscolonial cubana. Al enfatizar las múltiples interpretaciones inherentes en el sistema de adivinación de Ifá, la muerte de la mulata en el filme se reconstituye como acción voluntaria contra las carencias

²² Existe todo un género de cine que describe la ascendencia del joven de la pobreza a la riqueza. Podemos nombrar la obra de Perry Henzel, *The Harder They Come* (Jamaica 1973), y *The Jazz Singer* (Warner Bros. 1927). Susan Gubar hace un estudio magistral de esta última en *Racechanges* (66-75).

de la época batistiana. Al rechazar a Julián, María Antonia también rechaza el machismo.²³ La mulata de los años cincuenta renace en una sociedad con la promesa de una vida mejor. No obstante el poder de la imagen de la mulata como fénix, Giral comete los mismos pecados de su antecesor Villaverde al cargar la imagen de tantos simbolismos. Giral produce una imagen visual definida estrictamente por su sensualidad y produce una mulata que todavía actúa estrictamente dentro de las esferas tradicionalmente definidas como femeninas.²⁴ En última instancia, María Antonia perdura como símbolo de la transformación del país con el advenimiento de la revolución castrista. Incluso el epílogo parece sugerir que el triunfo de la revolución surgió a partir del sacrificio de la mulata ante el altar de Ochún. El uso del personaje femenino como chivo expiatorio repite el gesto patriarcal de prescindir de la verdadera agencia del sujeto femenino por razones artísticas.²⁵ Tal como lo hizo Villaverde, Giral favorece el análisis de clases y razas y desplaza una discusión a fondo del rol femenino en la sociedad cubana.

La revolución castrista prometió erradicar los determinismos sociales, particularmente aquéllos pertinentes a la población afrocubana. El tiempo ha demostrado que muchas de esas promesas están por cumplir. Debido a la naturaleza enigmática del epílogo de Giral, sería posible ofrecer otra interpretación a partir de 1989 cuando el país perdió el apoyo económico de la Unión Soviética. En la última década de este siglo, el turismo se ha impuesto en el país como industria principal. Como consecuencia, la juventud prefiere emplearse en la industria turística donde hay acceso en dólares, única divisa con valor adquisitivo. El sector turístico emplea al cubano más blanco y como consecuencia relega a la población negra a una economía alternativa. Hay un número alarmante de jóvenes que se dedican a la prostitución, muchos de ellos son jovencitas afrocubanas. Aunque el gobierno ha tomado medidas en contra, la prostitución persiste (Coco Fusco, "Jineteras en Cuba").

Dentro de este contexto, los zapatos y la bolsa color de oro de María Antonia pueden subrayar el nuevo papel de prostituta de la mulata. Giral pudo haber ubicado la acción en los años cincuenta simplemente para evitar la censura. Si interpretamos el epílogo como una fuerte crítica a los fracasos de la revolución en cuanto a la población afrocubana, los jóvenes bailando al ritmo del "rap" reproducen las aspiraciones de Julián que soñaba con tener éxito en Los Estados Unidos.

La novela de Cirilo Villaverde y la película de Sergio Giral utilizan la imagen de la mulata para explorar los límites de la sociedad cubana en dos momentos claves de formación nacional. Las obras exponen el determinismo racista del colonialismo español y el

²³ Justo antes de morir, Julián se identifica con la sociedad secreta abakuá, compuesta exclusivamente de hombres. Ver José Piedra para un análisis de esta sociedad (137). Con la acción de su protagonista, Giral mismo está rechazando el machismo que domina la cultura cubana y que relega al margen la cultura gay a la que pertenece el cineasta. Giral vive ahora en Miami.

²⁴ Para el estudio clave sobre la mulata como símbolo de la sexualidad perversa, ver el libro de Vera Kutzinski, *Sugar's Secrets*.

²⁵ La cineasta afro-cubana Sara Gómez nos ofrece una manera feminista de afrontar la redefinición de la mulata en la nueva sociedad cubana en su película *De cierta manera* (ICAIC 1974). Gómez mezcla los lenguajes del documental y el cine a lo Hollywood para crear la imagen de la mujer negra. Ver el análisis de la obra de Gómez por Michael Chanan (286-292) y por Catherine Benamou (57-61).

capitalismo imperialista de Los Estados Unidos que determinaron la formación social y política del país en los últimos dos siglos. La creación de la imagen de la mulata que vacila entre lo invisible y lo espectacular desgraciadamente perpetúa los mismos determinismos que las obras desean desenmascarar. Al crear la imagen de la mulata incapaz de actuar otro papel que el de la mujer perversa, Villaverde revela su propia ambivalencia ante su mensaje antiesclavista. La empresa de Giral le restituye la visibilidad a un personaje que ya no se siente escindido por consideraciones raciales a lo Fanon, pero lo hace restringiendo el papel de la mujer a su agencia sexual.²⁶ La mulata poscolonial reacciona al paternalismo que la rodea, pero sólo actúa al ofrecerse como víctima de sacrificio. Giral perpetúa un nuevo paternalismo, esta vez dentro de un contexto afrocubano.

Sergio Giral crea un personaje mítico que rescata la integridad racial de la mujer negra pero la traiciona al no otorgarle su propia historia.²⁷ En su estudio enciclopédico de la figura de la mulata y el mulato en la literatura occidental, *Neither Black nor White, but Both*, Werner Sollors define la palabra mulato de esta manera: "The word 'Mulatto,' of sixteenth-century Spanish origin, documented in English since 1595, and designating a child of a black and white parent, was long considered etymologically derived from 'mule'; yet it may also come from the Arabic work *muwallad* (meaning 'Mestizo' or mixed)" (127-128). La imagen de la mulata cubana, proyectada prominentemente en estas dos obras a más de cien años de distancia, ubica al sujeto femenino en dos polos opuestos de la división racial. Villaverde crea una imagen racista (por invisible y silente) de la mulata, y Giral valoriza a la mulata dentro de un contexto afrocubano pero la hace reaccionar en vez de actuar. En términos artísticos, ambos creadores siguen presentando a la mulata como símbolo nacional con la gran carga de exponer los determinismos que han limitado y siguen limitando la verdadera formulación de una cubanidad independiente.²⁸

OBRAS CITADAS

- Barnet, Miguel. *Cultos Africanos: La Regla de Ocha. La Regla de Palo Monte*. Habana: Ediciones Unión, 1995.
- Barreda Tomás, Pedro. "La visión conflictiva de la sociedad cubana: Tema y estructura de *Cecilia Valdés*." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 5 (1976): 131-153.
- Benamou, Catherine. "Cuban Cinema: On the Threshold of Gender". *Frontiers* 15/1 (Winter 1994): 51-75.

²⁶ El énfasis en la vida sexual de la protagonista en efecto ha contribuido a que la película sea vista sólo en términos sensacionalistas. *María Antonia* fue vista en el festival de cine de Miami en 1993. El titular de la reseña delata su contenido: "María Antonia Full of Steam, Not Politics." Ver la reseña de Bill Cosford. Basta decir que no concuerdo con la interpretación de Cosford.

²⁷ Para un ensayo clásico sobre la figura de la mulata en la literatura norteamericana del Harlem Renaissance, ver Barbara Christian.

²⁸ Por suerte, existen obras creadas por escritoras como Nancy Morejón y Excilia Saldaña, cineastas como Sára Gómez y Sonia Rolando y pintoras como Magdalena Campos-Pons que han rechazado el papel de la mulata como mula de carga. Mi ensayo aspira a ser un punto de partida para hacer conocer el trabajo de estas creadoras, cuyas obras revelan la faz de la mujer negra cubana en toda su complejidad e integridad.

- Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the postmodern Perspective*. James Maraniss, trad. Durham: Duke University Press, 1992.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994.
- Caño Secade, María del Carmen. "Relaciones raciales, proceso de ajuste y política social". *Temas: Cultura, Ideología, Sociedad* 7 (septiembre 1996). Nueva época. 58-65.
- Chanan, Michael. "One Way or Another." *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*. Londres: BFI Publishing y Bloomington: Indiana University Press, 1985. 275-301.
- Cosford, Bill. "María Antonia Full of Steam, Not Politics". Reseña de *María Antonia*, por Sergio Giral. *The Miami Herald*. (8 de febrero de 1993): 5C.
- Christian, Barbara. "The Rise and Fall of the Proper Mulatta". *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976*. Westport: Greenwood Press, 1980. 35-61.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Charles Lam Markmann, trad. Nueva York: Grove Press, 1967.
- Felman, Shoshana. "Women and Madness: The Critical Phallacy (Balzac, 'Adieu')." *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993. 20-40.
- Fusco, Coco. "Jinetas en Cuba". *Encuentro de la Cultura Cubana* 4/5 (1997): 53-64.
- Gates, Henry Lewis, Jr. "Critical Fanonism." *Critical Inquiry* 17/3 (1997): 457-470.
- Gelpí, Juan G. "El discurso jerárquico en 'Cecilia Valdés'". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17/34 (1991): 47-61.
- Gendzier, Irene L. *Frantz Fanon: A Critical Study*. Nueva York: Pantheon Books, 1973.
- Gómez, Sara. *De cierta manera* [One Way or Another]. ICAIC, 1974.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Habana: Ed. Artes y Letras, 1973.
- Giral, Sergio. *María Antonia*. Habana: ICAIC, 1990.
- Gordon, Lewis R. *Her Majesty's Other Children: Sketches of Racism from a Neocolonial Age*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 1997.
- Gubar, Susan. *Racechanges: White Skin, Black Face in American Culture*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. Padmini Mongia, ed. Londres: Arnold: A Member of the Hodder Headline Group, 1996. 110-121.
- Hernández, Eugenio. *Teatro*. Habana: Letras Cubanas, 1989.
- Higginbotham, Evelyn Brooks. "African-American Women's History and the Metalanguage of Race". *"We Specialize in the Wholly Impossible": A Reader in Black Women's History*. Darlene Clark Hine, Wilma King, Linda Reed, eds. Brooklyn: Carlson Publishing, Inc., 1995. 3-23.
- _____. "Racial Constructions of Citizenship." (lecture) The W.E.B. Du Bois Institute of Afro-American Research, Harvard University (5 de noviembre de 1997).
- hooks, bell. "whose pussy is this? a feminist comment". *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*. Nueva York: Routledge, 1966. 227-235.
- Julien, Isaac, director y Mark Nash, productor. *Frantz Fanon: Black Skin, White Masks*. Inglaterra: Arts Council of England, 1996.

- Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville y Londres: University Press of Virginia, 1993.
- Luis, William. *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Matibag, Eugenio. "Ifá and Interpretation: An Afro-Caribbean Literary Practice". *Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. Margarite Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert, eds. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997. 151-170.
- McGarrity, Gayle y Cárdenas, Osvaldo. "Cuba." *No Longer Invisible: Afro-Latin Americans Today*. Londres: Minority Rights Group, 1995. 77-107.
- Méndez Rodenas, Adriana. "Identity and Incest in 'Cecilia Valdés': Villaverde and the Origins(s) of the Text." *Cuban Studies/Estudios Cubanos* 24 (1994): 83-104.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Feminism and Film Theory*. Constance Penley, ed. Nueva York: Routledge, 1988. 57-68.
- Netchinsky, Jill Ann. "Engendering a Cuban Literature: Nineteenth-Century Antislavery Narrative (Manzano, Suárez y Romero, Gómez de Avellaneda, A. Zambrana)". Ph.D. dissertation, Yale University, 1985. 175-216.
- Phaf, Ineke. "La introducción emblemática de la nación mulata: El contrapunteo híbrido en las culturas de Suriname y Cuba". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 19/38 (1993): 195-215.
- Piedra, José. "From Monkey Tales to Cuban Songs: On Signification". *Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. Margarite Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert, eds. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.
- Portuondo Zúñiga, Olga. *La Virgen de la Caridad del Cobre: Símbolo de Cubanía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1995.
- Rodríguez, Ileana. *House/Garden/Nation: Space, Gender, and Ethnicity in Postcolonial Literature by Women*. Durham: Duke University Press, 1994.
- Sollors, Werner. *Neither Black nor White yet Both: Thematic Explorations of Interracial Literature*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- _____. "Cecilia no sabe, o los bloqueos que blanquean". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 19/38 (1993): 239-48.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham y Londres: Duke University Press, 1997.
- Vergès, Françoise. "Creole Skin, Black Mask: Fanon and Disavowal". *Critical Inquiry* 23/3 (Spring 1997): 578-595.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés: Novela de costumbres cubanas*. México: Editorial Porrúa, 1986.
- Williams, Lorna. "From Dusky Venus to Mater Dolorosa: The Female Protagonist in the Cuban Antislavery Novel". *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Carmelo Virgillo y Naomi Lindstrom, eds. Columbia: University of Missouri Press, 1985. 121-135.