

La mujer negra y el popularismo cubano en *María Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa

DAWN DUKE

Depto. de Lenguas y Literaturas Extranjeras
Universidad de Tennessee (E.U.A)

Resumen

Eugenio Hernández Espinosa es hoy reconocido como uno de los dramaturgos más relevantes del teatro cubano, principalmente por escribir obras que tienen que ver con la realidad del pueblo, que retratan a las clases populares y que han roto con los enfoques prejuiciados en torno al negro y su problemática. Este trabajo busca caracterizar a la figura femenina en la obra *María Antonia*, una pieza llevada al público en 1967, un drama intenso y polémico, reconocido como la mayor tragedia afrocubana. *María Antonia* nos ofrece la oportunidad de contemplar teatro negro en Cuba durante una época ideológicamente menos dispuesta a promover la posibilidad de tal producción dada su fijación en la cultura afrocubana y el eje sugestivo de su marginación. *María Antonia* trae a la escena una elaboración compleja y revela lo socioeconómico, lo etnoracial y lo afro-religioso en un escenario que abre la puerta para una crítica alrededor de la forma de visualizar y retratar a la mujer afrocubana en esferas y roles impuestos, como portadora de la herencia religiosa, figura sensual y emocionalmente inestable, así como los temas de mulataje, violencia y resistencia.

Palabras claves: teatro cubano, tragedia, negritud, Eugenio Hernández Espinosa, afrocubanidad

Abstract

Eugenio Hernández Espinosa is today recognized as one of the most important playwrights of Cuban theater, mainly for plays that have to do with the people's reality, that portray the popular masses, and that have ruptured the prejudicial approaches to issues of blacks. This study seeks to characterize the role of the female character in his work *María Antonia*, a theatrical piece launched in 1967. An intense and polemical drama recognized as the major Afro-Cuban tragedy, *María Antonia* allows us the opportunity to contemplate black theater in Cuba during an era

ideologically less inclined to promote the possibility of this kind of production given its focus on Afro-Cuban culture and the argument of its marginalization. *María Antonia* brings to the stage a complex elaboration and reveals socio-economic, ethno-racial, and afro-religious issues in a plot that opens the door for a critique around the manner of envisioning and portraying the Afro-Cuban woman in imposed spheres and roles such as bearer of religious heritage, emotionally unstable and sensual figure, mulatness, violence, and resistance.

Key words: Cuban theater, tragedy, negritude, Eugenio Hernández Espinosa, Afro-cubanism

La obra *María Antonia* de Eugenio Hernández Espinosa se estrenó en septiembre de 1967 y abrió el camino para examinar el lugar del personaje principal afrofemenino en el escenario del teatro cubano, hecho que condujo en aquel entonces a un debate nacional alrededor de las semejanzas y diferencias entre la percepción cultural de la mujer negra y este retrato artístico e interpretación de tal figura en pleno proceso revolucionario. Aquí se busca desarrollar una discusión que implica género, literatura, espiritualidad y sociedad al mismo tiempo que se presentan reflexiones profundas sobre cuestiones de arte, representación estética y una política de autoridad y valor positivo frente al cuerpo afrofemenino. La discusión contempla el posible enfrentamiento o el desencuentro entre obediencia a reglamentos de la espiritualidad afrocubana y desarrollo de un discurso feminista que involucra a la mujer negra en esta obra de teatro.

Nacido en 1937, Eugenio Hernández Espinosa se educó en una escuela adventista, fruto del deseo de sus padres de hacerlo “un negrito diferente”, según Matías Montes Huidobro (143). Hoy es uno de los dramaturgos más relevantes del teatro cubano, principalmente por su habilidad de escribir piezas teatrales que rescatan y reinventan la realidad del pueblo retratado con sus clases populares y las que han roto con los prejuicios en torno al negro y su problemática. Así es que en la noche del 29 de septiembre en 1967, en el teatro Mella de la calle Línea en El Vedado, se estrenó *María Antonia* bajo la dirección de Roberto Blanco, con Hilda Oates como protagonista y la participación del famoso grupo de danza, el Conjunto Folklórico Nacional. El impacto de la obra sigue hasta hoy pues el 9 de abril de 2011, bajo la dirección de Hernández Espinosa, la compañía Teatro Caribeño de Cuba estrenó una adaptación de la obra, testimonio de su lugar como clásico de la literatura dramática cubana. Al contemplar la puesta en escena original, Martiatu Terry afirma que “no era posible la indiferencia. Personajes hasta ese momento marginados de la escena la colmaron con su presencia, sus expresiones, la música de los tambores batá, los cantos y rezos de las ceremonias de la Santería y las contradicciones que les llevarían irremisiblemente a la tragedia” (5). Se atribuye a esta obra cierta reacción en el teatro cubano por la

presencia del actor negro en roles destacados y centrales como énfasis en todo lo que implica una manifestación cultural afrocubana intensa en la industria del teatro.

Un drama cargado y polémico, reconocido como la mayor tragedia cubana, *María Antonia* nos ofrece la oportunidad de contemplar teatro negro durante su primer estreno en los años sesentas, época ideológicamente menos dispuesta a tolerar tal producción por su fijación en la religiosidad yoruba y el eje más que sugestivo de la marginación del pueblo negro. La puesta en escena de esta obra teatral se hizo posible por su enfoque en la comunidad negra prerrevolucionaria, intención que apoyaba la ideología del momento de condenar la condición de la sociedad antes de 1959. En este año, Fidel Castro declaró que no había nada más absurdo ni más criminal que la discriminación racial, proclamación que apoyaba el proyecto de una nación democrata, justa e igualitaria.¹ Constituía una de las transformaciones que iban a asegurar la construcción de un país nuevo, de un hombre nuevo; implicaba mayor tolerancia y aceptación de los pueblos de ascendencia africana, lo cual de hecho aconteció y fue un proceso no totalmente libre de sus contradicciones internas. Al mismo tiempo, la obra alimentó el debate sobre identidad africana y cubanía en pleno proceso de adherencia nacional al marxismo, hecho que produjo cierta preocupación dentro del liderazgo revolucionario. En 1961, el Estado había lanzado la Campaña Nacional de Alfabetización en Cuba con el propósito de enseñar a cada ciudadano cubano a leer y a escribir. Hasta hoy, tal campaña sirve de modelo al ser esta nación el país latinoamericano con el mayor índice de alfabetismo (96%). Igual que otros proyectos asumidos por el nuevo gobierno, se buscaba adelantar el país, sacarlo de la oscuridad, lo que implicaba rechazar y condenar todas aquellas actividades socioculturales que se resistían a la dirección y a los ideales del Estado. En aquella época, se registró la persecución religiosa, la desaprobación entre las autoridades de rituales africanos por asociarlos con esta supuesta “oscuridad,” por considerarlos retraso mental y social, superstición y magia negra, malas prácticas de un pueblo ignorante y analfabeto. Esta situación ilustra la relación desigual y hasta hoy conflictiva entre el proceso revolucionario y la insistencia afrocubana en la preservación de sus raíces y herencia de origen africano, manifestación que, desde el inicio, ha sufrido la persecución y la discriminación. En este contexto, el estreno de la obra de Hernández Espinosa en 1967 fue inesperado, sorprendente.²

Como indica Huidobro, el mundo de la santería es asumido en la obra como un componente legítimo de la identidad cubana (145). Antón Arrufat está de acuerdo al declarar que “*María Antonia* es, sin duda, una obra esencialmente de negros. En esto radica su gran virtud. Ser un teatro auténtico de una parte de nuestro pueblo” (Huidobro 146). Además, señala que “en textos como este, donde el espectáculo puede imponerse sobre la caracterización, el éxito o fracaso está estrechamente vinculado con el montaje, con los logros del espacio musical y coreográfico afrocubano” (Huidobro 145). En tanto trae a escena una elaboración compleja, *María Antonia* revela lo socioeconómico, lo etnorracial y lo afrorreligioso en una representación escénica que abre la puerta para una crítica alrededor de la forma de visualizar y retratar a la mujer afrocubana en roles impuestos

como portadora de la herencia religiosa, figura emocionalmente inestable, objeto sexual y sensual, retrato vinculado a la herencia del mulataje y, finalmente, en asociación con la violencia y la resistencia. Así es que María Antonia emerge, protagonizada en una esfera volátil, violenta, en un espacio comunitario donde la privacidad es un lujo.

Sin duda, el arte de Hernández Espinosa es espejo de su vida en un barrio obrero, ámbito algo marginado, lugar colorido, próximo a la Plaza del Mercado con su galería de personajes populares y su violencia (Huidobro143). La pieza explicita los problemas sintomáticos de aquel momento – la pobreza de la comunidad negra urbana y la decadencia sociomoral y personal. La acción se concentra en la época de influencia norteamericana y de la dictadura, los años cuarentas y cincuentas, cuando la gran mayoría de los habitantes afrocubanos vivía en condiciones precarias, al margen de la sociedad o en la extrema pobreza. Hernández Espinosa revela su capacidad aguda de penetrar su contemporaneidad y aprovecharla para enriquecer su creatividad. La vida a su alrededor lo apeló y al contemplarla acabó descubriendo lo que hasta entonces no se llevaba a escena: la vida popular y sus relaciones familiares, íntimas, sociales y otras. Según Rosa Ileana Boudet, “eleva a un rango mítico el universo del solar habanero, liberado del lastre pintoresquista del bufo y ascendido a categoría trágica con la utilización de expresivos elementos teatrales” (Castillo 22). Cargado de emoción y significado es el aspecto de creencia espiritual africana, un mundo que florece en todos sus sentidos – lenguaje, canto, orisha, ritual, baile – una confluencia de posibilidades que unifican a todos los seguidores y que implica una aculturación específica, cerrada y secreta. El mensaje es de una identidad propia, vívida, que lleva en sí todas las posibilidades como cualquier otra, con sus propias heterogeneidades internas capaces de producir todo, desde la felicidad hasta la tragedia.

La segunda escena presenta la vida de barrio, contexto comunitario algo desagradable compuesto de crimen, violencia, prostitución y afición al boxeo. Se da mucha atención al montaje de los escenarios; solar, calle, mercado, plaza más que casa sirven de espacios para insistir en lo comunitario, con una sensación de lo rítmico, sostenido por el uso del lenguaje popular en la obra. La población, la música, la cultura de la calle, la pobreza, el encarcelamiento, el alcoholismo, la mala educación y el abuso sexual hablan de la vida del pueblo, de la clase baja en su forma más pura y esencial. Este es el lugar en el cual la figura de María Antonia va a prosperar y perecer. Es su comunidad que la ve fascinante a la vez que la persigue por su falta de conformismo, su agresividad y su espíritu de guerrera. A partir de ella emergen las descripciones de la precariedad de la condición comunitaria dado que ella es el producto de todo esto. Hernández Espinosa remonta los elementos de su marginación con técnicas del naturalismo, sin exageración, sin idealismo, a la vez que ofrece un retrato directo, vívido, crudo y brusco que sirve para demostrar las expresiones de violencia que siempre acompañan al personaje principal en su búsqueda imposible de la felicidad, el cual se muestra egoísta y cínica, a la vez que vulnerable y desesperada. Su complejidad se revela claramente en la presencia dramática de Camuchela, mujer vieja, fea y loca pero

sabia, quien a lo largo de la acción dice locuras o verdades que sirven para confundir y revelar la debilidad humana.

La trama se mueve rápidamente, de hecho hay una expresividad carnal y un vigor afroespiritual que se acompañan en un formato que permite la fusión de lo simbólico-religioso con lo físico-amoroso. Esta fusión a su vez refuerza la imagen representativa de María Antonia como negra atrevida, símbolo de Oshún y mujer angustiada, atormentada, reflejo de su némesis Camuchela. La pieza abre con el suplicio apasionado de la Madrina quien, con María Antonia a su lado, les ruega a los orishas que reconozcan y protejan a su ahijada, que es hija de Oshún, suplicio contrario a los propios deseos de María Antonia, quien fuertemente rechaza tal vínculo espiritual y no pretende someterse a las obligaciones de la religión. Es una invocación general a todos los santos cuya intervención se busca ya que en los seguidores de la fe rechazar el llamado del orisha trae malas consecuencias. Los rezos y cantos abren la posibilidad de protección, bendición, buena fortuna y fin del sufrimiento. Los esfuerzos ceremoniales de la Madrina y los practicantes para proteger a María Antonia de la rabia de las entidades celestiales traen a la obra vigor, ritmo, ritualidad de lenguaje y movimiento propios del mundo tradicional africano. Importantes son el respeto y la humildad, justo las dos cualidades que a ella le faltan. Desde sus propios labios conocemos por primera vez su tormenta. “MARIA ANTONIA Y CUMACHELA. ¡Maldita seas, María Antonia! ¡Maldito el día que viste la luz, maldita seas!” (Hernández Espinosa 9). Con estas palabras, la protagonista confirma que es muy consciente de lo que hace, una conciencia que marca su historia como la que se ha resistido a asumir sus obligaciones como hija de Oshún. Así se establece la marca de la tragedia inminente pues su manera de no honrar esta conexión con su deidad protectora predice el dolor y angustia que le seguirán hasta el final de su vida. En la vida cotidiana su arrogancia, su desafío y su sensualidad tienen otro efecto; la hacen irresistible a todos los hombres que se revelan hechizados por su encanto. A ella le importa poco tanta atención por su propia fijación en solo un hombre, el exitoso boxeador Julián. Su sufrimiento no es para menos por los enfrentamientos que se dan entre los dos; de hecho, la atracción física y la pasión entre ambos no superan sus personalidades egoístas y las resultantes diferencias y conflictos. De hecho, son iguales en su manipulación de sus otros amantes y en su búsqueda incesante de prosperidad, fama y distracciones sociales. Con el deseo de compensar la imposibilidad de mantener este gran amor a su lado, María Antonia encuentra una alternativa emocional en su capacidad de manipular a sus admiradores. Seduce a Yuyo, quien dice estar dispuesto a abandonar a su mujer Matilde por ella. Es una mujer peligrosa, amante apasionada, destructora de casamientos, causante de conflictos amorosos en la comunidad; sus aventuras la hacen réplica de la diosa. Se independiza para buscar sus propias soluciones a su angustia interior de amar, de querer ser una mujer de valor, de estar luchando con sus propias energías y deseos a veces incontrolables. La acción se mueve hacia un final infeliz, revelado en el conflicto armado por un triángulo de amor – María Antonia y sus dos amantes, Julián y Carlos-. Entre Julián y María Antonia se da una relación de pasión y tensiones; entre Carlos y María Antonia,

más sinceridad y compromiso. Carlos cree en una relación duradera mientras para María Antonia él es solo una conquista más. Parece estar completamente enamorado de ella, de hecho hay una conexión de amistad entre ambos, la cual les permite hablar francamente como seres vulnerables, necesitados e inseguros. Son amantes pero el corazón de María Antonia no puede comprometerse, hecho que provoca celos en Carlos ahora dispuesto a luchar por ella. Mientras tanto, Julián se prepara a lanzar su carrera con un viaje internacional y otros planes futuros de boxeo profesional que no la incluyen. Incapaz de contemplar la posibilidad de perderlo, María Antonia lo envenena mezclando su bebida con unos polvos en un jarro de chequeté. La muerte de Julián es instantánea. Atrapada en la fuerza emocional de su acto violento e incontrolado, María Antonia se burla de la pasión y las convicciones de Carlos: “¡Nunca saques un arma si no vas a usarla!” (Hernández Espinosa 109). Su brutalidad lo enoja tanto que no se controla y violentamente entierra el cuchillo en su sexo. “María Antonia contiene un grito. Se besan. Se desprende de él. Gira dando un grito. Oshún la ha poseído. Cae muerta” (Hernández Espinosa 109-110).

La configuración del principal personaje femenino la sitúa más allá de los protagonistas que decoran algunas de las principales obras de la literatura cubana del siglo XIX. Al mismo tiempo, es posible concluir que Rosalía en *Petrona y Rosalía* de Félix Tanco y Bosmoniel (1838), Dorotea en *Francisco* de Anselmo Suárez y Romero (1839), Cecilia en *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1839, 1882), Camila en *El negro Francisco* de Antonio Zambrana (1873), Sofía en *Sofía* de Martín Morúa Delgado (1891) y Mersé en *Mersé* de Félix Soloni (1924), prepararon el camino para la elaboración de María Antonia, quien se asemeja a estas mujeres, a sus antecedentes, al llevar en sí vestigios de aquella sensualidad literariamente constituida que hasta hoy marca la noción de belleza negra-mulata como la construcción de una estética de afrofeminidad en aquella sociedad. Hay momentos cuando el ritmo textual elaborado por medio de los cantos rituales, los bailes, los tambores y la propia sensación de sensualidad que se deposita en el cuerpo negro de la protagonista son una reflexión tardía del movimiento poético, el negrismo. La sencillez del lenguaje, el espacio cultural popular y el enfoque en una mujer negra parecen indicar cierta continuidad en la producción literaria.

Más allá de esta visión colonialmente impuesta, en María Antonia se construye un personaje ajustado a las necesidades de una audiencia contemporánea, o sea, está ahora un poco más allá de aquellas anteriores figuras afrofemeninas cuyo discurso les es impuesto, silenciadas por su rol de objeto esclavizado. Lo que la hace diferente es, por un lado, ser una creación de un dramaturgo negro cubano que la ha moldeado con un espíritu de rebeldía constante y, por otro, su enfrentamiento a la autoridad espiritual comunitaria y a los hombres. No se dispone a aceptar menos y rehúsa ser un seguidor o dejar que los demás le dicten las reglas de comportamiento. Con esto, se presta a ser apreciada por la intelectualidad afrofeminista que percibe en ella a una mujer que en su actuación no se asume como víctima y que, a lo mejor, se muestra aliada a la causa actual de la lucha por la dignidad de la mujer afrocubana. Inés María Martiatu afirma, “la mujer afro-latinoamericana siempre se rebeló contra la esclavitud fue cimarrona

y participó en las luchas independentistas, no se quedó en un papel de víctima, lo que pasa es que la historia la escribieron otros y ahora es que se va conociendo poco a poco.” (Martiatu 2010). Martiatu sigue afirmando que la mujer afrodescendiente ha tenido que luchar más que las blancas contra el machismo. En Cuba, como en otros territorios latinoamericanos y caribeños, desde su llegada como esclava ha luchado y ha resistido sola, sin apoyo familiar ni del sistema. El personaje María Antonia llega en un momento interesante y parece ofrecer posibilidades de contemplar una cierta resistencia estética a lo que ella llama “el síndrome Cecilia” (Martiatu 2010), en referencia a la estimada novela nacional del siglo XIX *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, una narración sintomática de la percepción estético-cultural que se construía de la mujer mulata que desea pasar por blanca y encontrar a su amado perfecto, siempre blanco. Para escritoras contemporáneas (y vigilantes) como Martiatu, Cecilia representa el camino falso construido desde dentro del mundo literario por el escritor canónico masculino y de ninguna manera puede corresponder a la realidad de la subjetividad afrofemenina o ilustrar su camino complejo por una cultura patriarcal y europeizada.

¿Hasta qué medida será posible aceptar que María Antonia es la reencarnación de la deidad yoruba, Oshún? ¿Es posible construir un personaje tan conectado a la imagen de Oshún sin caer en un proceso de estereotipación que resulta en la mulata sensual y loca? Esta orisha mayor ocupa una posición poderosa en el panteón de deidades afrocubanas, quizá la más poderosa entre las femeninas por su fama de manipuladora, ubicada al centro de todo lo que se imagina representar lo femenino simbólico y afrocubano. En regla de Ochá o santería, es dueña de las aguas dulces y de los ríos, así como diosa de la feminidad, del sensualismo y del amor. Sus materiales son la miel, el oro y del dinero. Oshún es central en el escenario como guía protectora, patrona espiritual del alma y el destino de María Antonia, la que se configura como su espejo, cargada de todos sus rasgos personales. La diosa se revela elegante y bella, muy provocadora, extremadamente coqueta; de hecho, es la manifestación de los placeres sexuales y en ella residen los trastornos emocionales, el deseo femenino de la fertilidad, el amor, las relaciones de pasión y sus respectivos desarraigos y frustraciones entre los sexos. Dentro de la historiografía y la tradición mitológica de la espiritualidad afrocubana surgen múltiples relatos y retratos de ella como mujer de Changó, a la vez novia, amiga íntima de Elegguá, su protector. Oshún lleva la fama de gran amante, de muchos amores, indiscutiblemente traidora, irresistible, sin duda la provocadora, la que lleva la culpa de muchos problemas.

La manera de dibujarla varía al mismo tiempo que se la configura como mulata, sensual de cuerpo, fiestera, muy buena para la compañía y el baile, siempre muy bien vestida, atractiva y eternamente alegre. Navega en el mundo de los orishas y los hombres provocando conflictos, tensiones y separaciones mientras captura fríamente los corazones de los hombres hechizados por su sensualidad. En el imaginario religioso cubano Oshún se asocia con la Virgen de la Caridad del Cobre, santa patrona de Cuba, homenajead y venerada por los seguidores de la fe católica. La representan como una mulata bella, ricamente vestida de amarillo, maquillada, con joyas, contemplándose en un espejo. Figura vanidosa,

egoísta, llena de cierto encanto, se adorna con collares de ámbar y de cuentas predominantemente amarillas. Igual que todos los orishas, se asocian a ella ciertos componentes fundamentales: bronce, latón, oro y otros metales amarillos; su color es el amarillo; su número es el cinco y sus múltiplos. El ritual de preparar ofrendas que incluyen sus platos favoritos es una etapa importante en las ceremonias dedicadas a ella.³

María Antonia es hija de Oshún, tanto en bendición como en maldición por implicar una personalidad capaz de extremismos emocionales, como cuando se muestra inclinada hacia la desesperación. La construcción de este personaje es estrechamente dependiente de los simbolismos asociados con la diosa, ya que una hija supuestamente es voluntariosa, materialista, concentrada en el aspecto físico, ambiciosa, deseosa de ascenso social, dispuesta a aprovecharse de sus atributos físicos sensuales para ganarse el apoyo de la opinión pública. Tal hija de Oshún busca la prosperidad, se viste con joyas, perfumes y buena ropa. Desde el inicio de la obra teatral, la religión afrocubana se manifiesta como una fuerza sublime que controla la manera de pensar y actuar de los personajes. En este primer momento de la acción, se presenta la Madrina en postura de suplicio, en homenaje a sus protectores, seguida de María Antonia, no dispuesta a asumir una posición de humildad. Es una manifestación de la espiritualidad popular, intensa religiosidad proyectada por la Madrina, creyente total en apaciguar la voluntad de las deidades. La Madrina suplica que abran los caminos de su ahijada, a quien ya se le ha determinado ser hija de Oshún, pero quien se resiste obstinadamente a sus obligaciones espirituales al enfrentarlas como inaceptables y quizás chocando con sus preocupaciones inmediatas. Según González, “el mito de Oshún 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” (551). María Antonia es el espejo de Oshún, desafiante, orgullosa, egoísta. En plena rebelión no sigue los consejos de la Madrina que la ama tanto y que le implora reconocer y homenajear a Oshún como su madre-protectora. Prefiere depender de su posición social y sobrevivir en la comunidad como reaccionaria, desafiando los males por su espíritu de guerrera, luchando por preservar su relación amorosa con el famoso boxeador Julián. Desde el inicio, en el espíritu de honrar a los dioses y conformarse a una moralidad social, todos, principalmente la Madrina, se empeñan en controlarla. Este es el punto clave de la obra: el hecho de no aceptar la misión que le confiere el santo ya es un preanuncio de la tragedia que le tocará vivir a este personaje central.

María Antonia va revelándose dentro del texto, emerge naturalmente en el ámbito social, parte de la fusión de elementos que componen el medio popular afrocubano, un espacio urbano en el cual ella se configura como una de las entidades centrales, quizás demasiado problemática. Es bella, fuerte y antagonista. Es desconfiada, imposible de controlar, determinada y agresiva. En ella se configura un conjunto prolífico de actitudes y emociones extremas que juntas crean una personalidad fascinante a la vez demasiado contradictoria y dura. El éxito artístico del personaje se debe en gran parte a la innovación que trae al sujeto

afrofemenino sin anular el aura clásica de la figura femenina trágica. Es un personaje dramático y el hecho de que nos involucremos totalmente en su existencia angustiada de forma alguna nos hace abandonar la esfera social; de hecho, el personaje se hace gracias a los demás actores cuya dramatización alrededor de ella aumenta el misterio y la premonición que se le asocian.

La historia de su vida es el espejo de la comunidad de la cual forma parte. Según Pogolotti, “en esa cola yace la pesadumbre de todo un universo de desamparados. La orfandad temprana, la infancia desposeída, la búsqueda del mendrugo necesario, la entrega del cuerpo para saciar el deseo de otros, la dignidad lacerada, alimentan reflejos de autodefensa para el combate de un medio hostil” (25). A este personaje le cabe el rol de vociferar la discriminación racial que el negro sufre en Cuba. Insertadas dentro de su discurso se encuentran referencias directas a la imposibilidad de adelantarse. “MARIA ANTONIA. Ser blanco en este país es una carrera.” (Hernández Espinosa 21). Se revela astuta, inteligente, muy consciente de que piensa de manera diferente de su propio pueblo. La admiran, sin duda; también la entienden menos. María Antonia parece condenada a ser víctima de los sentimientos amorosos que la consumen; su pasión insoportable por Julián es una prisión angustiada de la cual no consigue salir. Se convierte en una obsesión que le oprime el alma tanto que rechaza la posibilidad de espiritualidad en su vida; tal espiritualidad se encuentra en su verdadera madre, Oshún, su único lugar posible de cura y de tranquilidad. Vive el infierno de su amor posesivo por Julián, un lugar insano que la hace violenta, que le provoca el deseo de torturar a cada hombre que se enamora de ella. Cada vez se individualiza más, rechaza a hombres y mujeres, se distancia de la Madrina que la adora, incapaz de distinguir entre lo bueno y lo malo. El éxito de su personalidad reside en la inestabilidad de su comportamiento. Las reacciones son inmediatas; de hecho la precariedad de la existencia que experimentó hasta entonces la ha convertido en una mujer nerviosa, sensible e indignante.

De cierto modo, el papel devuelve al personaje femenino la condición que no ha disfrutado de manera constante en la cultura y la historia, pero esto no quiere decir que no haya problemas. Al mismo tiempo, este apoderamiento parece adelantado para la época de la acción, en la cual los valores racistas siguen inherentes en la sociedad, los cuales, de hecho, desafortunadamente aún persisten en Cuba. Según González, el teatro 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” (550). La puesta en escena en abril de 2011 de la adaptación de la pieza refleja el movimiento social actual hacia una mayor integración de militantes negros, preocupados por lo que visualizan como el regreso de las desigualdades socio-económicas y con ellas un aumento en la discriminación racial. Esta figura atormentada con sus sueños, debilidades y luchas se ha conectado con la audiencia por épocas. Sin duda, María Antonia se ubica en el centro del espectáculo, lo que significa que hay una concentración de atención en su capacidad de navegar las aguas peligrosas de las relaciones entre sexos, su incapacidad interior de no poder controlar a Julián, su lucha entre aceptar y rechazar las obligaciones rituales como hija de Oshún y, finalmente,

el deseo natural de explotar sus atributos físicos para controlar a los hombres al mismo tiempo que estos atributos la condenan a ser eternamente perseguida por ellos. Ella siempre declara su independencia: “MARIA ANTONIA. Porque no me sale del cuerpo que ningún macho me ponga un dedo encima” (Hernández Espinosa 43). Se asume como mujer fuerte y orgullosa. En forma, este texto de Hernández Espinosa se ha distanciado de textos anteriores: esta vez hay poca referencia a su belleza, su sensualidad; se las toma como un hecho con base en las reacciones de los hombres ante su presencia. Al mismo tiempo, se enfatiza su espíritu de guerrera y su determinación de conseguirlo todo, no importa el costo.

Es cautivante, gran amante, apasionada, destructora de matrimonios, juega con el sexo masculino y sus debilidades. En la obra, ellos la tratan con poca dignidad y respeto. Desde el punto de vista masculino, ella es el objeto de su deseo, lo cual los hace vulnerables e incapaces de resistir su encanto. Este proceso de cosificarla choca con su propia personalidad de mujer fuerte, violenta y manipuladora, capaz de protegerse a sí misma. En este sentido, no se ha distanciado tanto de Cecilia; al contrario, la acción parece seguir el mismo rumbo pues con toda su belleza no consigue resguardar el gran amor de su vida. Tampoco puede manipular a su favor un futuro feliz que tanto añora, hecho que la angustia y la enloquece mucho más. Acompaña a los personajes femeninos anteriores ya que todos tienen en común una tendencia autodestructiva. Pasan por fases de remordimiento o autocuestionamiento intenso que las hacen incapaces de realizarse más allá de las clásicas expectativas masculinas. Existir sin el hombre no es opción; así, se da una técnica literaria que de hecho construye un personaje femenino dependiente, guiado por convulsiones emocionales, una figura extrema a la vez perfecta para provocar el camino hacia el clímax trágico.

En sintonía con su lado mítico, tiene a todos los hombres sometidos a sus encantos, hace lo que quiere con ellos, pero no logra quedarse con su amor verdadero, Julián. La acción se intensifica por medio de efectos especiales – el persistente canto del coro, la agresión masculina, la ruidosa multitud que celebra o condena la agonía humana, la ira femenina-. Siempre hay intranquilidad y conflicto, una atmósfera de fricción que intensifica la angustia de Antonia y la fuerza de sus emociones. Es una mujer muy intensa y tendrá otros interesados y amantes. Su rebeldía femenina establece la fricción perfecta con las tendencias machistas visibles en los hombres que la desean. De hecho, los momentos más agresivos se asocian con los encuentros entre María Antonia y sus amantes. A Pitico, Yuyo, Tino y Carlos los trata mal; juega con sus deseos sin comprometerse, entrega el cuerpo sin el corazón, es distante, explota sus sentimientos en su búsqueda frenética de compensar la falta y el vacío que siente. El problema es que su inquietud y aventura destruyen otras vidas. Provoca tanta ira en Pitico que casi se matan en el mercado, una situación que por nada la subyuga y más bien le provoca gritar: “¡Eres muy penco tú para meterme miedo a mí! Los hombres como tú me los juego al siló” (Hernández Espinosa 20). Dicho esto, se arma con un cuchillo y descontroladamente desafía a Pitico. Éste se retrae: “Mira, no voy a salarme por una tipa como tú. Estás prestada en esta tierra. Más tarde o más temprano llegará tu hora” (Hernández Espinosa 20). En seguida, seduce a

Yuyo quien está totalmente enamorado de ella. Lo reduce a un insecto el cual ella pisa, destruye su autoestima, lo insulta y parece prosperar en su crueldad al confrontar la agonía masculina. Yuyo no lo puede creer:

YUYO. [...] ¡Yo soy muy macho pa'que te burles de mí!

MARIA ANTONIA. ¡Y yo muy hembra! El hecho de que me haya acostado contigo no quiere decir que estemos.

YUYO. Entonces, ¿por qué lo hiciste?

MARIA ANTONIA. Me dio la gana.

(Hernández Espinosa 44)

Ella no le permite sus agresiones masculinas. Encuentra estrategias para contraponer su machismo con hembrismo extremo. Yuyo está desmoralizado, se emborracha y se ve llevado a abandonar su propia mujer, Matilde. Ésta, en su angustia, grita: “¡Obatalá, desbarata a esta mala mujer! Hazla arder en llanto; tuércele los caminos y que no tenga tranquilidad ni sosiego” (Hernández Espinosa 49). Matilde, Pitico y Yuyo son los victimados por la agresión de esta protagonista y los primeros dos, sin saberlo, en su miseria emocional, van prediciendo la mala fortuna y la tragedia final de aquella que los ha torturado tanto.

María Antonia vive su propia tortura de autoestima. Su visión de sí misma sufre los mismos prejuicios impuestos en la época sobre el cuerpo negro femenino y, de hecho, ella no consigue manifestar un orgullo de ser y la aceptación de su subjetividad. Insiste en ponerse en la categoría más baja de la femineidad. La atracción física que los hombres sienten por ella aumenta su convicción de su estado de desvaloración. Cuando Matilde llega en busca de Yuyo, su esposo, María Antonia asume el rol de la otra mujer y se autocondena: “Ella tiene razón: una puta no sabe ser mujer aunque quiera. No sabemos construir nada” (Hernández Espinosa 46). Al mismo tiempo que se condena a sí misma, exhibe la frustración de mujer bella que no se siente culpable de que los hombres la persigan como animales. “No tengo la culpa de que me siga como un perro. ¡Amárralo!” (Hernández Espinosa 47). Demuestra una crueldad brutal a las demás mujeres cuyos esposos las dejan por ella, al mismo tiempo que parece detestar las circunstancias generadas por la infidelidad de ellos y la promiscuidad personal. Es su forma de buscar lo que de hecho puede ser una imposibilidad – el amor perfecto-. El deseo de torturar a Julián de hecho no sirve de nada, a no ser para su propia destrucción psicológica.

Todo se encamina hacia el triángulo amoroso que llevará al final trágico, es decir, la relación Julián, María Antonia y Carlos. Julián es campeón de boxeo y conquistador. Le gusta María Antonia, pero no consigue dejar de enredarse con otras mujeres por gusto, como un buen macho y malandrín. La relación de ambos es de pasión compartida, como si fueran hechos uno para el otro. En esta relación se deshace el valor de María Antonia como mujer fuerte y condenada. Ella es totalmente victimizada por esta atracción fatal que siente por Julián. Pierde la lógica y pasa a mostrar todas las señales de una mujer agitada, emocionada, desesperada, desorientada y fuera de sí. Ella resiste su desprecio sin

poder resistirlo como lo haría un hombre: “Yo no soy tu esclava” (Hernández Espinosa 94); “Yo no soy ninguna puta de San Isidro” (Hernández Espinosa 95). Sus palabras revelan su espíritu fuerte mientras sus emociones la tienen atrapada, incapaz. No existe sin él y acaba debilitada, destrozada por su incapacidad de mantenerlo a su lado. Su momento más duro es cuando se da cuenta de que él ha decidido irse para seguir la carrera de boxeo: “No, mi negro, no te vayas. Haré lo que quieres. Tú eres mi macho, mi dueño. Yo soy tu esclava” (Hernández Espinosa 97). El efecto debilitante sobre ella confirma el lugar especial que ocupa Julián en su corazón. Parece necesitar su elogio para existir, al mismo tiempo le insulta y el personaje machista la desprecia. Julián se manifiesta en asociación con Shangó, orisha (deidad yoruba) de la danza, el fuego, los truenos, los rayos, la justicia y la virilidad. El espíritu agresivo, la arrogancia y la fuerza física visibles en Julián lo convierten en el símbolo de hijo de Shangó, situación que hace de esta pareja una réplica de la relación apasionada entre Shangó y Oshún, fuente de algunos mitos, cuentos y oríkis afrocubanos muy populares.⁴

Por otro lado, Carlos, un estudiante, se enamora de María Antonia cuando la ve: “He visto tu cara en el fondo del río. Te he hablado, te he visto en flor. En un árbol seco una vez escribí tu nombre: María Antonia” (Hernández Espinosa 65). La naturaleza romántica de esta relación se opone a la tensión que marcan los encuentros entre Julián y María Antonia. Aquí, el encuentro de los dos es especial, como si se conocieran desde hace mucho tiempo; se comunican francamente:

Madrina me crió. Arañé las paredes mientras ella desde afuera rezaba por mí a la Caridad del Cobre. Me despojaron, pero el mal se escondió muy dentro. Un babalao le dijo que Oshún era dueña de mi cabeza, que tuviera cuidado si no quería perderme. [...] Fui hija de Oshún, pero la gente empezó a mirarme atravesado. Mi alegría molestaba. Me denunciaba. Los bares cerraban sus puertas; las mujeres tiraban agua a la calle y hacían limpieza a sus maridos (Hernández Espinosa 68).

Los dos hacen el amor, sin embargo, él no posee su corazón. Su acción de hundir el cuchillo en su sexo es un acto simbólico en reconocimiento a la atracción fatal que ella produce pero no necesariamente controla. Esta parte final de la obra se enfoca en lo físico, muy diferente de la parte inicial donde se observan los esfuerzos rituales para evitar un resultado negativo. Al mismo tiempo, esta diferencia se asemeja al formato tradicional de los mitos afrocubanos que comprueban la manipulación de los dioses del destino y la acción del ser humano. El desarrollo de la acción trae a la superficie el rol sexual-espiritual de Oshún y parece sugerir el camino autodestructivo inevitable de esta protagonista voluble.

La obra parece proyectar varias imágenes de la mujer afrocubana que se engranan con un simbolismo espiritual – María Antonia (Oshún), la Madrina (Yemayá), Camuchela (Oyá)-. En María Antonia tenemos a la negra sensual, traviesa, descontrolada y abusada. A la Madrina le cabe el rol de la portadora espiritual de las tradiciones religiosas de su comunidad. La asociación que se

propone aquí con la orisha Oyá pasa por la manifestación en Cumachela de una personalidad impetuosa que se mueve como el viento con movimientos y emociones inestables. Es una presencia fuerte, sentimentalmente lúgubre, muy preocupada por el destino humano y la muerte. La locura y la fealdad se manifiestan en Camuchela; de hecho ésta parece representar la muerte, la tragedia social y todo lo que es rechazado socialmente. A pesar de esto, ella sigue existiendo, se perpetúa, ofrece cierto equilibrio lógico en una atmósfera cargada de emoción e imprevisibilidad, pero a su manera. Es un personaje cuya locura parece ser el resultado del abuso y del trauma. A su modo extraño, Cumachela es la conciencia de la comunidad, con la obligación de llamar la atención a sus debilidades sin poder interferir directamente en la acción o influir en el destino individual. En aparición y disposición es la contraparte de la protagonista: vieja, fea, sucia y loca, pero una locura que confunde por su racionalidad anormal y su astucia. Simbólicamente, trae en el cuerpo la incertidumbre, la oscuridad y la muerte. Es portadora de predicciones filtradas por su inestabilidad mental y, por lo tanto, sin impacto sobre quienes predice. Provoca una irritación general entre los que toleran su presencia y sus comentarios enigmáticos. Se manifiesta en un código, en un diálogo indirecto que es difícil de descifrar. Su personalidad resiste la lógica, es misteriosa por no revelar de manera directa su identidad, su origen ni su familia. Hace difícil una interpretación de su verdadero propósito en un medio tan lleno de emociones y tensiones. Parece omnipresente, es omnisciente en su manera de saber las debilidades de todos los demás. Su discurso está lleno de sutilezas a la vez que revela su comprensión profunda de las acciones inadecuadas del ser humano. Se posiciona como juez de las acciones inútiles: “Los hombres corren detrás de los hombres hasta perderse en sus propios secretos” (Hernández Espinosa 62). Su profundo conocimiento no viene acompañado del poder de cambiar el destino trágico de la humanidad.

Cumachela aparece al lado de María Antonia en los momentos cuando ésta se encuentra vulnerable, insegura, frustrada, pero no necesariamente en un rol de apaciguadora sino de antagonista, molestándola aún más, provocándola con sus comentarios oscuros y complejos, difíciles de interpretar. En cada escena se transforma, haciéndose parte del subconsciente de la persona o del espacio que escoge ocupar. María Antonia la tolera pero a la vez la detesta quizás por su incapacidad de leerla. Cumachela la sigue, mejor, la persigue. María Antonia la rechaza pero sin poder controlarla; de hecho, hay momentos cuando parecen ser la misma persona, dicen la misma cosa, piensan de la misma manera, se necesitan sin comprender por qué. Por un lado, manifiesta una empatía, pero por otro una repulsión en la medida en que aprecia su locura a la vez que detesta su astucia brutal. Son la misma mujer, enloquecidas por su destino, malentendidas, capaces de mucha violencia y necesitadas de cariño. En el Cuadro Onceno, después del envenenamiento de Julián, María Antonia y Cumachela se funden, reunidas por su forma de caminar con la muerte. Son la misma voz y aunque María Antonia intenta evitarla no lo consigue: “MARIA ANTONIA. Vete al infierno, vieja bruja. CUMACHELA. No importa [...] Esta noche, antes de que la luna pierda, bailaré contigo” (Hernández Espinosa 104). Este personaje ofrece

otra perspectiva de María Antonia, una representación de la decadencia que la espera. Las dos se sobreponen como si compartieran la misma alma, la misma angustia. Como indica Pogolotti, en nada se aproxima Cumachela a los intereses de los orishas que simbolizan la protección. Cumachela “se convertirá en sombra y contrafigura de María Antonia. Entre grises y negros, por la miseria extrema y el descalabro físico del personaje, contrasta con la brillantez desafiante de la hija de Oshún, ya herida de muerte, al borde de la caída” (Pogolotti 26). Es, sin duda, la representación de la indignidad absoluta. Su conformismo a su condición personal de ruina es responsable de su manera dogmática, cínica y dura. Para ella no hay alivio de la pesadilla que es su vida y en este sentido su futilidad existencial corresponde a la condición emocional y desesperada en la cual María Antonia se encuentra.

Las iyalochas pronuncian “La alegría está vestida de mala influencia” (Hernández Espinosa 57), su forma de confirmar el estado asombroso de la comunidad afrocubana. La condición psicológica destrozada de María Antonia y la sabiduría de las santeras comportan un análisis cultural que permite a la figura femenina en la obra ser la verdadera reveladora de la condición popular, la voz del pueblo. Emergen como las protectoras de la herencia, en su manera de dirigirse a los problemas no sólo de la mujer sino de los negros marginados en el espacio urbano. Traen el mensaje que el peso de la carencia económica debilita, promueven la añoranza por valores y principios materialistas y violentos, como por ejemplo la adoración de ídolos, en este caso, atletas (el boxeo), frutos de la influencia norteamericana e incapaces de asegurar su bienestar a largo plazo. Pueblo sin educación, acaba por tomar decisiones que irrevocablemente conducen a la destrucción del alma de la comunidad. De cierto modo, el discurso desde las santeras parece criticar el capitalismo, su imposición y manera de estimular la violencia y el desarraigo en una comunidad ya tan desequilibrada y perdida. Las santeras reconocen el mal camino que toman e intentan imponer la voluntad de los dioses para protegerlos pero no consiguen superar el deseo humano.

El éxito de este personaje fabricado por Hernández Espinosa se debe a las contradicciones internas. Su inserción en el medio cultural prerrevolucionario sirve de impulso para trabajar este ámbito afrocubano marginado y olvidado en el discurso de la nación de la época. De repente, los excluidos de la época batistiana surgen para ocupar el centro de la atención y de manera eficaz y brillante en la figura estéticamente más polémica de la tradición literaria. La belleza, la paranoia, la inestabilidad y el idealismo que ella demuestra, de hecho corresponden al alma del pueblo que inmediatamente se asocia tanto con ella como con los demás integrantes de la escena.

En la historia de la literatura cubana, este personaje establece cierta continuidad con las otras mulatas que la anteceden, invenciones algo racistas y clasistas de los novelistas y poetas del Romanticismo y Realismo cubanos. Hernández Espinosa garantiza la continuidad de los rasgos de su sensualismo y belleza irresistible, las dos cualidades necesarias para construir un personaje voluble, apasionado y violento. Al mismo tiempo, María Antonia hace lo que sus antecesores literarios nunca hicieron, pronuncia, se expresa de manera fuerte y segura,

tiene consciencia de sus fallas y de sus desgracias. No tiene miedo de condenar el sexismo y el racismo de su sociedad. Aspira a lo mejor para la mujer común y ataca al hombre negro por su ignorancia de la condición afrofemenina. La imperfección personal del personaje es visible en su idealismo extremo. Con ella es todo o nada, lo que en este caso sería un mal necesario para el efecto dramático final de esta tragedia.

No hay duda de que la trama la convierte en símbolo de la liberación femenina, un hecho confirmado en la decisión final de mantenerse firme en su dignidad y no comprometer su búsqueda de la relación perfecta entre hombre y mujer. Al mismo tiempo, que la distancia de sus antecesoras mulatas como construcción estética no se presenta como sujeto radicalmente diferente de las anteriores, principalmente en lo que se refiere al rol de la mujer negra en la sociedad cubana. En este sentido, Hernández Espinosa la construye estrictamente dentro de las esferas tradicionalmente percibidas como los lugares de la mujer y de éstas difícilmente sale, ya que no hay nada más para ella en la esfera social más amplia. El lugar de la obra en el período inicial del proceso revolucionario (1967) implica cierta imposibilidad de ofrecer un personaje radicalmente opuesto a la tradición literaria venerada ya que todavía este proceso no había transcurrido. En otras palabras, visualizarla como la Mujer Nueva (al lado del Hombre Nuevo, expresión reformista del momento) es una declaración difícil de aceptar; de manera limitada perdura como símbolo de la transformación del país con el advenimiento de la revolución de Castro. El problema sigue siendo el nuevo papel de prostituta que tuvo que asumir. González indica que se utiliza:

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 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... La mulata poscolonial reacciona al paternalismo que la rodea, pero sólo actúa al ofrecerse como víctima de sacrificio. (González 554-555)

Al mismo tiempo, es importante mencionar como un paso adelante su espíritu de resistencia, su rechazo del conformismo, su insistencia en desafiar la autoridad y su expresión abierta contra la condición socioeconómica de la comunidad. Este discurso se le atribuye a ella, hecho que la restaura y la proyecta como figura representativa de la comunidad negra.

Notas

- 1 Un discurso hecho en la concentración de apoyo a la reforma agraria. Güines, 29 de marzo de 1959. Fidel Castro, "No hay nada más absurdo ni más criminal que la

- discriminación racial,” http://www.granma.cubaweb.cu/secciones/fidel_en_1959/art-054.html Accessed October 11, 2011. Ver también Gott (172-175) y Pérez Jr. (243).
- 2 Tal campaña tiene un lugar destacado en los estudios históricos sobre los éxitos y fracasos de la Revolución Cubana. Ver Gott (188-189), Smorkaloff (90-96), Pérez Jr. (272-275).
- 3 Ver Orozco y Bolívar (511-512), Añez (61-71) y Barnet (194-95).
- 4 Ver Barnet (91-92) y Orozco y Bolívar (514-515).

Bibliografía

- Añez, Tabaré Güerere. *Las diosas negras. La Santería en femenino*. Caracas, Venezuela: Alfadil Ediciones, 1995. Impreso.
- Barnet, Miguel. “La Regla de Ocha. The Religious System of Santería.” *Sacred Possessions. Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. Margarite Fernández Olmos and Lizabeth Paravisini-Gebert. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 1999. 79-100.
- Castillo, Luciano. “El teatro cubano en el cine: una película sin telón final. Monólogo en proscenio.” www.teatroenmiami.net/biblioteca/teatro-cubano-cine.pdf. Web. 18 de abril de 2010.
- González, Flora M. “De lo invisible a lo espectacular en la creación de la mulata en la cultura cubana: Cecilia Valdés y María Antonia.” *Revista Iberoamericana*, LXIV, 184-185 (julio-diciembre 1998): 545-557. Impresa.
- Gott, Richard. *Cuba. A New History*. New Haven and London: Yale University Press, 2004. Impreso.
- Hernández Espinosa, Eugenio. *María Antonia*. Ciudad de la Habana: Letras Cubanas, 1979. Impreso.
- Huidobro, Matías Montes. *Cuba detrás del telón II. El teatro cubano entre la estética y el compromiso (1962-1969)*. Miami, FL: Ediciones Universal, 2008. Impreso.
- Martiatu, Inés María. “Inés María Martiatu, sobre afrolatinas y afrocubanas.” <http://inesmartiatu.blogspot.com>. Web. 15 de junio de 2010.
- Martiatu Terry, Inés María. “Reflexiones en los cuarenta años de María Antonia.” *Una pasión compartida: María Antonia*. Inés María Martiatu, selección y prólogo. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 2004. 5-17. Impreso.
- Morúa Delgado, Martín. *Sofía*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972. Impreso.
- Olmos, Margarite and Lizabeth Paravisini-Gebert. *Sacred Possessions. Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 1999. 79-100. Impreso.
- Orozco, Román y Natalia Bolívar. *Cubasanta. Comunistas, santeros y cristianos en la isla de Fidel Castro*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 1998. Impreso.
- Pérez, Jr. Louis A. *Cuba Between Reform and Revolution*. 3rd Edition. New York, Oxford: Oxford University Press, 2006. Impreso.

- Pogolotti, Graziela. "El silencio de los excluidos." *Una pasión compartida: María Antonia*. Selección y prólogo Inés María Martiatu. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 2004. 21-30. Impreso.
- Smorkaloff, Pamela Maria. *Readers and Writers in Cuba. A Social History of Print Culture, 1830s-1990s*. New York and London: Gardand, 1997. Impreso.
- Soloni, Félix. *Mersé*. Havana: Editorial Soloni, 1926. Impreso.
- Suárez y Romero, Anselmo. *Francisco*. La Habana: Instituto del Libro, 1970. Impreso.
- Tanco y Bosmoniel, Félix. "Petrona y Rosalia." *Cuentos cubanos del siglo XIX. Antología*. Sel. y prólogo Salvador Bueno. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975. 103-31. Impreso.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o la loma del ángel. Tomo 1 y 2*. New York: ANAYA, 1971. Impreso.
- Zambrana, Antonio. *El negro Francisco*. Ciudad de la Habana: Letras Cubanas, 1978. Impreso.

