

Vivencia de un cuerpo entramado. Lectura político-corporal de una afrodescendiente en la literatura chilena¹

Experience of a networked body. Political-corporal interpretation of an afro-descendent female in the chilean literature

Por Paulina Barrenechea Vergara

Universidad de Concepción, Chile

e-mail: ultrasol@gmail.com

Resumen

Entendiendo la literatura como performatividad de los cuerpos, proponemos una lectura político-corporal del personaje negro en la novela de Justo Abel Rosales, *La negra Rosalía y el Club de los picarones* (1896). Rosalía presta el cuerpo para una puesta en escena y se deja ocupar por los signos y las marcas de un cuerpo negado por un parnaso nacional que constantemente la vigila, como ciudadana, y la censura, como generadora de producción simbólica. La forma en que la literatura chilena rehúye trabajar al esclavo en contacto con expresiones artísticas como la danza y el canto significa entrar en el terreno de una identidad que es, precisamente, la alteridad que se quiere controlar y relegar; pero, también, queda en evidencia una problemática profunda con el cuerpo. Resulta interesante explorar las fisuras que se generan a partir del disciplinamiento de los cuerpos en el Chile de la conformación del estado-nación para, con ello, abrumadoramente y a través del rostro más olvidado, llegar a abrir aquellas zonas que nos explican nuestra crítica relación con él.

Palabras clave: Literatura chilena, estudios del cuerpo, estudios afrolatinoamericanos.

¹ Proyecto de Iniciación a la Investigación Fondecyt N.º11100182, “Polifonía y memoria: “Documento Baluarte” y presencia afrochilena en nuestra literatura”.

Abstract

An imbricated body experience. A corpo-political approach of afro in Chilean literature. Understanding literature as performativity of bodies, we propose a corpo-political approach of afro woman character in the novel *La negra Rosalía y el Club de los picarones* de Just Abel Rosales. Rosalía is the expression of body to let it take for the signs and marks of a denied presence of the nation who constantly monitored, as a citizen, and censorship, such as generating symbolic production. The way that Chilean literature avoid to work the slave in contact with the arts such as dance and music means to watch the identity that is precisely otherness to be relegated, but also remains a profound trouble with the body. It is interesting to explore the fissures that are generated from the disciplining of bodies in Chile to thereby to face the most forgotten presence, even open those areas which explain our critical relationship with our bodies.

Key words: Chilean literature, body studies, afrolatinoamerican studies.

Si hay una cualidad esencialmente humana, dice Baudrillard, es la de ««forzar al cuerpo a significar» (111). En efecto, nunca ha dejado de hacerlo. El hombre está constantemente convirtiéndose a sí mismo en símbolo para una serie de intercambios (Eliade en Porzecanski 16). En este proceso, la función de los sistemas simbólicos es el ocultamiento de la condición natural ya dada a través de un dispositivo por el cual el sujeto se hace objeto colectivo para sí y para los otros. Es decir, se trata de una dinámica de individuación, los seres vivos se producen continuamente a sí mismos (autopoiesis²) y el cuerpo se convierte en un nodo cambiante en la trama de

² Es decir, se trata de una dinámica que tiene relación con aquello que Humberto Maturana y Francisco Varela definen como la producción autopoietica (29).

la vida. Pero también existe una negociación de diferentes sentidos donde el cuerpo se transforma en objeto de regulaciones y de prácticas culturales. Entendido de esa forma, el cuerpo es siempre (para) otro en relaciones alternas. La comunidad pacta sobre él y le reconoce cuando se graba como recuerdo. «Esta dimensión de la memoria hace del cuerpo un aparato de inscripción que interioriza viejos castigos al momento de interactuar con los demás» (Sánchez 80).

Precisamente, el carácter vital que percibimos en dicha apreciación estuvo ausente y relegado de la concepción clásica, fruto del pensamiento cartesiano, que confina lo corporal a lo estrictamente biológico³. «El cuerpo que surge de este modo de experimentar y concebir el mundo es un cuerpo abstracto y desvitalizado, una cáscara mensurable, un arquetipo de “valores normales”, un conjunto de “aparatos”...» (Najmanovich; Lennie 4). Se trata de una visión mecanicista que reduce los cuerpos a autómatas desligados del psiquismo, de las emociones, del medio ambiente.

En la superación de la idea de cuerpo como algo “natural” y no problemático, coincidimos con Teresa Porzecanski cuando expone que “pensar lo sociocultural e histórico desde los cuerpos [...] abrió un abanico de perspectivas nuevas e insospechadas para disolver viejas dicotomías residuales, tales como “objetividad/subjetividad”, “mente/materia” e incluso otras provenientes de la filosofía o religión, tal como “alma/cuerpo” (15). Pensar lo literario desde ese *locus*, entonces, se convierte en una herramienta de lectura que permite situarnos sobre los límites fundantes⁴ de una experiencia narrativa (autor-personaje-lector) que tiende a los binarismos. En palabras de Denise Najmanovich, es el desafío de:

... generar nuevas articulaciones, de pensar los diversos paisajes vitales en los pueda habitar un sujeto encarnado, profundamente

³ En efecto, Descartes, en *Meditaciones metafísicas*, le fija en el término de res extensa, que agrupa a todo lo corpóreo incluidas las imágenes de ficción (Sánchez 77).

⁴ Dentro del pensamiento de la complejidad ya no se habla de barreras insuperables, sino de la conformación de una unidad compleja a partir del establecimiento de límites que denominamos como fundantes. Estos no son fijos. Son interfaces mediadoras que se caracterizan por una permeabilidad que permite la interconexión entre un adentro y un afuera (Najmanovich 4).

enraizado en su cultura, atravesado por múltiples encuentros (y desencuentros), altamente interactivo, sensible y emotivo, en permanente formación y transformación co-evolutiva con otros sujetos y con el medioambiente (7).

Entendiendo la literatura como performatividad de los cuerpos, proponemos una lectura político-corporal del personaje negro en la novela de Justo Abel Rosales, *La negra Rosalía y el Club de los picarones* (1896). Rosalía presta el cuerpo para una puesta en escena y se deja ocupar por los signos y las marcas de un cuerpo negado por un parnaso nacional que constantemente la vigila, como ciudadana, y la censura, como generadora de producción simbólica.

La forma en que la literatura chilena rehúye trabajar al esclavo en contacto con expresiones artísticas como la danza y el canto⁵ significa entrar en el terreno de una identidad que es, precisamente, la alteridad que se quiere controlar y relegar; pero, también, queda en evidencia una problemática profunda con el cuerpo (Barrenechea 245). Resulta interesante explorar las fisuras que se generan a partir del disciplinamiento de los cuerpos en el Chile de la conformación del estado-nación para, con ello, abrumadoramente y a través del rostro más olvidado, llegar a abrir aquellas zonas que nos explican nuestra crítica relación con él.

Si bien la corporalidad es espacio de autonomía, esto no implica independencia absoluta. Usamos como lineamientos teóricos las herramientas de lectura que nos ofrece la sociología del cuerpo de Pierre Bourdieu, pero insertas las mismas en una dinámica vincular, con la conciencia de que el cuerpo no es un mero recipiente sino que está entramado con/en el medio, que no existe independiente de las experiencias y creencias.

⁵ En el trabajo de tesis doctoral, “La figuración del negro en la literatura colonial chilena. María Antonia Palacios, esclava y músico: La traza de un rostro borrado por/para la literatura chilena”, realizamos una panorámica sobre la forma en que el personaje negro es construido en la historia de la literatura chilena.

Siento y luego existo. El cuerpo en la cosmovisión negroafricana

El hecho de que todo transite por el cuerpo implica la existencia de una gramática y de un léxico [...]. Del mismo modo que con el lenguaje hablado, este es un campo abierto en el que abundan sombras y luces, así como una pluralidad de lecturas

Kasanda

David Le Breton, en *Antropología del cuerpo y modernidad*, expone que en el interior de cada sociedad «hay una visión de mundo y un saber particular sobre el cuerpo: sus constituyentes, sus usos, sus correspondencias» (en Kasanda 590). La perspectiva integradora y politeísta de la cosmovisión negroafricana posee una idea del cuerpo donde se complementan, a través de la energía generativa de la fuerza vital, tanto espíritu como materia, lo visible y lo invisible, los hombres y los dioses.

Sin embargo, la concepción del mundo en su doble realidad, la visible y la no visible, no son excluyentes. No hay antagonismo sino complicidad. Esto es importante cuando reconocemos al cuerpo en analogía con el mundo. Precisamente, el pensamiento religioso africano figura el cuerpo como un universo en pequeño.

Le Breton, al respecto, ilustra convenientemente este punto al decir que «las materias primas que componen el espesor del hombre son las mismas que dan consistencia al cosmos, a la naturaleza» (en Kasanda 598). Intrínseca hay allí una noción de continuidad, de multiplicidad de conexiones e identidades que no se refieren a una realidad unívoca sino más bien a una cadena que une los unos a los otros, «los dioses a los seres humanos pasando por la mediación de los antepasados y la complicidad de la naturaleza» (Kasanda 593). El negroafricano tradicional no distingue lo biológico de lo espiritual, es decir, en el cuerpo subsiste un dinamismo vital entre ambos espacios.

Lo anterior es relevante en la medida en que nos ayuda a entender por qué el proceso educativo africano focaliza en la sensibilidad y en la apertura hacia la fuerza vital que debe habitar, natural y cómodamente, en el cuerpo. No se trata de una modalidad trivial, sino que apunta a una densidad estructurante. Tener un cuerpo significa vivenciarlo, siguiendo al poeta Leopold Senghor, como se vive de la tierra, con ella y en ella. Por su parte, Albert Kasanda, en su artículo “Elocuencia y magia en el cuerpo.

Un enfoque negroafricano”, explica que a diferencia del desprecio por el cuerpo y sus manifestaciones emocionales y físicas del pensamiento occidental, el pensamiento religioso africano «hace del sentir el momento fundador del ser» (Kasanda 602). Es decir, Siento, luego existo. Bajo esa égida, claramente ninguna emoción es neutra y tanto la risa como la ira, por ejemplo, forman parte de una clave de conocimiento que se manifiesta a través del cuerpo y sus ritmos.

Son estas razones las que han llevado a relacionar al africano con un malentendido exceso de emocionalidad. Lo mismo podemos decir con respecto a la valoración del ritmo como inherente a él, incluso, desde el nacimiento. La realidad es que el ritmo, entendido como vibración del cuerpo, funciona como un regulador de las disposiciones hacia los otros y tiene un carácter fundamentalmente generativo y creador⁶.

Cualquier desequilibrio económico, sociopolítico, religioso o de salud rompe la armonía y el ritmo del mundo. Es el cuerpo el que debe rehabilitar dicha armonía perdida a través, por ejemplo, de la repetición (netamente como proceso existencial y no como copia de lo idéntico) de un encanto, la danza o el sonido de los tambores.

El poeta senegalés Leopold Senghor explica que el ritmo se expresa con líneas, colores, formas y superficies en la pintura y arquitectura, con acentos en la poesía y la música, y con movimientos en la danza: «Es el ritmo el que le da a la palabra la plenitud eficaz [...] es la palabra de Dios, es decir, la palabra rítmica, la que creó el mundo» (en Jahn 227). El ritmo de la palabra

⁶ Sin embargo, no es una posesión exclusiva del negroafricano. Albert Kasanda explica que el ritmo «no tiene color ni patria, no es más brasileño que africano, más europeo que asiático. Es cuestión de cultura y de educación, de sensibilidad y apertura» (602).

y de los tambores, en conjunto, confluyen en el denominado ritmo cruzado, es decir, una sucesión de acentos y combinaciones rítmicas que «pertenecen a la cultura africana y no aparecen en la música occidental» (Jahn 229).

No extraña, a la luz de lo expuesto, por qué la historia de la literatura hispanoamericana encuentra, en la relación de los africanos y afroamericanos con la música, la danza y el canto, una fuente vital de rasgos caracterizadores del personaje negro⁷. Jean Pierre Tardieu, en *Del diablo mandinga al muntu mesiánico. El negro en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, expone algo que nos interesa. Si bien el ritmo es transversal en la cultura africana, en América adquiere otras dimensiones⁸ (109). Como modo de ser, se convierte

⁷ La literatura del Siglo de Oro español, al respecto, nos entrega ejemplos paradigmáticos de esta relación. Frida Weber de Kurlat, en su artículo “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: Tradición y creación”, señala sobre el personaje femenino presente en la obra del español:

que hacía alarde de hidalguía en su tierra de origen, que se creía hermosa y capaz de despertar amores; se mencionaban lugares de África, patria del personaje, y una y otra vez se ponían de relieve el gusto y habilidad para el canto y el baile; hay cierta procacidad de lenguaje, sobre todo en relación con lo erótico, y abundantes motes de los otros personajes por el color de la tez y la condición esclava (Weber de Kurlat 1).

Ligado al ritmo, el dialecto africano es una de las fuentes generadoras de ciertas respuestas literarias que reducen al esclavo a un habla deformada cuyo fin es la comicidad y el exotismo. La denominada “habla de negro” o “hablar guineo” es una de las características más importantes en la creación del personaje en el teatro del Siglo de Oro. Por su parte, la insistencia en explotar literariamente la relación del africano con las manifestaciones musicales alcanza su máxima expresión en los autores de entremeses y comedias. A partir del Entremés famoso del Negrito hablador (1644) de Luis de Benavente, la literatura del Siglo de Oro no deja de usar ese recurso como intermedio burlesco en sus comedias (Tardieu 109). Algo similar ocurre con el “baile de negros” o “zarambeques” de los entremeses como el Entremés de los negros de Santo Tomé, por ejemplo.

⁸ La forma en que los grupos africanos en América preservan la filosofía de su religión es por medio de la acción sincrética de adaptar a la simbología católica sus propias identidades espirituales (Mallorca 18); sin embargo, no se trata esta de una medida desesperada, forzada ni destructiva. Entendamos el sincrétismo religioso como una continuidad donde no existe la pérdida de contenido religioso alguno. El carácter sagrado y compromiso ritual activado en las matrices ceremoniales realizadas por los esclavos en las condiciones extremas de cautiverio o, luego, por ejemplo, en la primera casa de candomblé fundada por princesas yorubas en territorio americano, es exactamente el mismo que se revela en territorio negroafricano y en libertad.

en el rehabilitador de la armonía que el africano ve alterada con los avatares de la esclavitud. Dicho carácter renovador del ritmo es interpretado por el pensamiento occidental a su manera y, luego, por la literatura como una forma de resistencia. Por ello, el canto y el baile pierden su carácter inicial para convertirse en herramientas de sobrevivencia y seducción, en el caso del baile.

En Chile, el discurso de la conquista⁹ nos entrega las primeras visiones sobre la afición de los esclavos africanos por la música y el baile. Alonso González de Nájera, en *Desengaño y Reparación de la Guerra del Reino de Chile*, comenta así las aptitudes de los africanos:

Son dóciles y ingeniosos amigos de aprender habilidades. Inclínados a cantar, y entre ellos se hallan muy buenos tonos bajos, y a tocar instrumentos alegres, como sonajas, tamboriles y flautas, y aficionadísimos a guitarras, pues aún en sus tierras las hacen, aunque de extraña forma y manera de tocarles, fuera del uso de todo instrumento (266).

El jesuita Alonso de Ovalle, en su *Histórica Relación del Reino de Chile*, confirma lo anterior cuando describe la participación de la cofradía de los negros como «...la más numerosa de disciplinantes, de todas las demás, la otra sale de Santo Domingo, y es de morenos, y [...] llevan insignias muy devotas y todas con muy buena música...» (De Ovalle 166). Lo que en un primer momento es la incompreensión –Concolorcorvo se refiere a la música de los negros bozales como un aúllo¹⁰ y el Virrey de Buenos Aires Juan José

⁹ Los documentos fundamentales del discurso de la conquista hacen evidente la lógica colonizadora que inventa la identidad del otro; pero, también, la forma en que esta continúa siendo leída y utilizada por los historiadores y escritores que aceptan y perpetúan las representaciones reductoras del negro. El rostro demonizado, cosificado e infantilizado, resulta ser la forma que toma el miedo hacia una alteridad que sugiere ver lo que no queremos. Por ello es esencial inventarlo, reducirlo, hacerlo digerible. Más tarde, la nueva novela histórica, en su afán por recuperar lo cotidiano de las fuentes de la historia, aborda las figuras de carne y hueso, las voces silenciadas; pero, aparentemente, no realiza ningún esfuerzo por hacer más sutil la contundente carga negativizadora que recae sobre el negro y/o afrodescendiente. Así como se lee se sigue escribiendo.

¹⁰ Para el occidental, sin el conocimiento del pensamiento africano, los tambores representan sólo un bullicio insoportable. Quizás por ello los europeos ven permanentemente la indecencia en la libertad gestual de las danzas africanas que son imprescindibles para activar el orden del mundo.

de Vértiz, el año 1770, habla de las consecuencias de los «bayles indecentes que al toque de su tambor acostumbran los negros» (Triana y Antorveza 83)– pronto se convierte en una representación que calza perfectamente con las intenciones literarias ligadas al costumbrismo o a conseguir un ambiente exótico.

Sin embargo, estas expresiones (ejes importantes, ya sea de reducción o no del negro en el discurso de la conquista) no se profundizan en la literatura del siglo XIX y de principios del XX. Se sugieren algunas expresiones artísticas, pero sin ir más allá¹¹. Apenas el personaje negro, trazado y complejizado dentro de una narración, se define en relación a aquello que más lo acerca a su cosmovisión: la música, la danza, el ritmo. La forma en que se rehúye trabajar literariamente al esclavo en contacto con dichas expresiones en la literatura chilena, creemos, no es fortuita. Habita allí una problemática profunda con el cuerpo, en palabras de Cecilia Sánchez, desde su “sinuosa y accidentada piel política” (2005:80). Hacia ese espacio deseamos ir cuando nos proponemos realizar una lectura política-corporal del personaje negro en la obra de Justo Abel Rosales. Veamos.

Escenas y estrategias de un cuerpo entramado.

Soy la negra Rosalía y conmigo no
hay puertas cerradas, ni corazones
endurecidos, ni ordenanza militar...

Justo Abel Rosales

A partir y por la independencia de Chile comienza la construcción de un cuerpo nacional acordado que niega las minorías sexuales, étnicas y de género. Los ejes aglutinadores son la lengua y el progreso. El país comienza una carrera hacia una conciencia intelectual con claras intenciones enunciativas

¹¹ Veamos algunos ejemplos extraídos de la novela histórica *La sombra del corregidor* de Sady Zañartu: «...percibíase claramente el ruido de las cadenas de los presidiarios, el chasquido del látigo de los sobrestantes y el quejumbroso canto del negro bozal...» (242), «...su especialidad consistía en soplar a dos carrillos el fuego de los braseros, las manos de tapamiento, durante cuya operación exhalaba un quejido lento y musical» (50), «los cantares de los negros, las tonadas de las mulatas, daban al patio asoleado hervir de rebujña...» (50).

de identidad y de establecimiento de territorios propios. La Generación del 1842, que se propone “ilustrar al pueblo” por medio de la literatura, sabe que su ejercicio escritural no es para todos sino para una especie de otros “yos” (élite) subjetivos instauradores, no sólo de una narrativa, sino de unos modelos culturales determinados. La forma en que se construye el cuerpo de la nación política es la misma en que se edifica la nación literaria.

La reconstitución histórica impulsada, especialmente, por los escritores del último tercio del siglo XIX como Alberto Blest Gana o Liborio Briebe, centran su interés en la Guerra del Pacífico y en el devenir de la Independencia como espacios desde donde enfrentar un proceso de transformación que deja atrás las dinámicas coloniales y asume los desafíos de la burguesía emergente.

Precisamente, la novela histórica *La negra Rosalía y el Club de los picarones* (1896), de Justo Abel Rosales, aborda el segundo de estos dos ejes. Según Ramón Ricardo Bravo, en palabras preliminares al libro *La chimba antigua. Historia de la Cañadilla*, Rosales:

...fue un modesto empleado de la Biblioteca Nacional en cuya labor burocrática y como quien ejercita un pasatiempo, desempolvó archivos y deletreó viejos infolios de cuyas páginas amarfiladas por el tiempo surgieron personajes (que) como *Los Amores del Diablo en Alhue*, siendo producto de un expediente de nuestros Tribunales de Justicia [...] De ese tono y del mismo autor es esa otra novela histórica o historia novelesca: *La negra Rosalía o El club de los picarones* (11).

La obra es escrita por el genealogista en medio de su más entronizada prédica revolucionaria. Como activo partidario de Balmaceda sufre con las persecuciones y su vida se transforma en un constante transitar por la miseria. A partir de su cuerpo individual, sometido a los padecimientos de una malograda salud y a los aún más dolorosos de la escritura, logra instalar en el cuerpo social un diálogo alrededor de otro cuerpo fisurado. Entendemos que los discursos sociales atraviesan, también, el cuerpo del escritor que al nombrar lo innombrable, «conjura el deseo mediante el juego de la palabra» (González en Porzecanski 30).

La presente obra ha sido escrita en virtud de datos y noticias recogidas desde el año 1889. Comprende la historia de muchas aventuras enteramente verídicas y desconocidas hasta ahora y narra sucesos de la historia nacional en el período en que empezaron las disidencias armadas entre liberales y conservadores [...] La negra Rosalía fue un personaje conocidísimo en Santiago, desde el palacio a la choza, como lo fueron también por diversos rumbos el zambo Peluca y la Antonina Tapia y sus once mil sobrinas” (Rosales 11).

Lima, como primer espacio de acción, es el centro de las actividades del ejército libertador, «los chilenos estaban allí como en casa propia» (Rosales 23). Allí, a orillas del Rímac donde una vendedora atrae a un gran número de clientes, «no tanto por la buena calidad de su mercadería, cuanto porque su conversación era chistosísima, atrayente y muy amable» (23). Enfoquemos, entonces, la mirada en la negra Rosalía. Hagamos un *zoom in* hacia su cuerpo. Observemos. Lo que podemos ver en su rostro es la forma en que, efectivamente, es construido el personaje negro en la literatura hispanoamericana.

Junto con el color y la fuerza inusual atribuida al personaje africano, «...la negra era forzada y tan ágil para freír buñuelos como para dar un soberbio bofetón» (Rosales 29), se hace evidente la insistencia en figurar su boca y labios: «era de cabeza grande, ojos negros y redondos, pómulos salientes, labios morados y gruesos...» (Rosales 29). Según Tardieu, existen dos reacciones opuestas en dicha focalización (2001:34). La primera busca animalizar al personaje y, la segunda, causar asombro y temor. La reiterada alusión a la boca de las negras y mulatas no es más que la exacerbación de una valoración negativa que las sitúan estrechamente ligadas al placer como seres diabólicos, salvajes y eróticos. En efecto, la demonización, «esta negra es el mismo diablo» (26) la cosificación, «—Aguárdese usted, mi cabito contestó alegre aquella— si yo no soy señora, míreme bien mi cara» (32), y la animalización, «era una caturra humana» (24), fijan su rostro y su cuerpo.

La fragmentación del cuerpo de Rosalía, focalizado y fijado en sus partes, es ineludible en tanto nos permite acceder, descifrar y controlar la realidad que emana de él como entidad narrada. Sin embargo, ese abordaje, incuestionable, obedece a la tradición de nuestro pensamiento moderno que nace de una estética dicotómica y que, según Denise Najmanovich, además

de ser excluyente, hace imposible «pensar los vínculos, la afectación mutua, los intercambios» (15). Visto de esa manera, la negra Rosalía, hasta el momento, posee un cuerpo, pero no lo vivencia. Por ello resulta necesario pensar el cuerpo desde una dinámica vincular que lo reconoce como enlazado a nuestras vivencias:

se gesta en la biología, se desarrolla en el intercambio permanente de materia y energía con su medioambiente, se forja en los encuentros afectivos con nuestros congéneres y otros seres, crece en un mundo de sentido, (y) adquiere los hábitos de los juegos relacionales de nuestra peculiar cultura (Najmanovich 6).

Laura Scarano cita a Michel de Certeau cuando dice que el cuerpo predica sin hablar y al moverse muestra aquello que lo habita (43). Intentemos, entonces, no fijarlo. Hagamos un *zoom out* y dejemos que el cuerpo de Rosalía Hermosilla avance como una película. Sigamos a Arnaud Guigué cuando expone que el cine es, por sobre todo, una experiencia de vida que es capaz de mostrarnos las conductas humanas situadas en el cruce del cuerpo y del alma (en Morin 266). En ese sentido, la acción o movimiento de Rosalía la definen en tanto cuerpo mecánico dotado de fuerza, y la conducta, como un todo imposible de fragmentar en términos de materia o espíritu, en tanto cuerpo habitado por un sentido que lo trasciende.

Cuando se presenta ante Rosalía el general San Martín, esta se cuadra como militar y le ofrece un gloriado y una copa de pisco. «Esta debe ser una famosa negra que dicen fabrica unos picarones como no se hacen en muchas partes», dice San Martín (1978:26). Quiere saber más y ante la insinuación de su origen limeño, Rosalía contesta:

... mi general dijo la alegre mujer; yo no soy de esta tierra, porque nací en aquel país de limpio cielo, de lindo sol, en cuyos campos tapizados de flores y de sembrados canta el jilguerito y el zorzal, la tenca y el tordo, la diuquita y el chincolito...

Una carcajada resonó entre aquellos militares; pero la lengua aquella estaba con cuerda para hablar más, y continuó risueña con mímica graciosísima.

Soy de aquel hermoso valle que riega el Aconcagua y en donde hoy luce orgulloso el tricolor con estos colores.

Y mostraba su traje con ademán cómico (Rosales 26-27).

Primero, el tono humorístico y la ridiculización del habla son respuestas literarias a la realidad de la esclavitud de los negros representados como seres donosos y cándidos. En la historia de la literatura chilena es usual encontrar alusiones donde el personaje blanco está «riendo las bufonadas de algún negro chuscarrón...» (De Aravena 35). Sin embargo, la realidad es que mostrar al negro como propenso a la risa fácil nace de un enfrentamiento a las formas de ridiculización que, a la inversa, este hace del mundo blanco.

En efecto, Rosalía, irónicamente, se cuadra como militar frente a la autoridad con tal de obtener una buena venta. El afrodescendiente, esclavo o libre, emplea los recursos de la ironía y la burla hacia una cultura ajena que pretende, por todos los medios, asimilarlo y suprimirlo. Dicha conducta está camuflada, precisamente, por una serie de otras dinámicas que permiten que la ironía no sea recibida como tal.

Segundo, los ademanes cómicos, la “mímica graciosísima”, siguiendo a Bourdieu, son signos que son leídos, más bien, como “indicadores de una fisonomía “moral” socialmente caracterizada es decir, como estados de espíritu “vulgares” o “distinguidos” (1986:185). Esto nos lleva a un espacio de interés para nuestro escrito. Rosalía, como afrodescendiente libre, se mueve en los intersticios de una sociedad¹² que, a partir del siglo XVI, la considera opuesta a las ideas cristianas que enfatizan, por ejemplo, la dicotomía entre cuerpo y espíritu.

Esto ocurre, especialmente, en lo que se refiere a la función del cuerpo: «aquellas mujeres de movimientos considerados lascivos contrastaban de manera notoria con las formas y reglas morales de España que recomendaban la mesura y la discreción» (Velázquez 234). En dicho contexto, la alegría excesiva, la verborrea, «no necesitó más la negra para que se le desatara la lengua y se volviera una máquina parlante» (Rosales 26), y los movimientos desmesurados, vienen a afirmar la construcción llena de prejuicios e incomprensión del afrodescendiente que se reproduce a través de la literatura.

La puesta en escena del cuerpo de Rosalía es entendida, a partir de ello, como una construcción social de una identidad que, relacionada con la

¹² El afrodescendiente libre se narra como un personaje del “entre” que, efectivamente, deambula como mestizo, se confunde con los indígenas o queda situado en los intersticios de la sociedad sin pertenecer a ninguna de ellas.

auto-percepción del propio cuerpo, se presenta como “estrategia dramatórgica” expresada, por ejemplo, en su imagen corporal (Porzecanski 23).

La negra vestía entonces, una pollera y chaqueta blanca, con delantal azul, y una gran corbata o algo parecido de color lacre que le envolvía el cuello y caía formando cordón por el pecho hasta la cintura. Un gran moño adornaba su cabeza, en cuya parte posterior se levantaba rica peineta que le sujetaba sus cabellos, gruesos como crines de macho cuyano: además, tenía flores en abundancia en el peinado, al lado del corazón y en la mesa que servía de mostrador (Rosales 25).

Pareciera que la vestimenta es un disfraz para invisibilizar, socialmente, el cuerpo. Dice Carolina González, en “Identidad y percepción social del cuerpo”, que más que invisibilidad lo que se consigue es una expresión «no medida de la torpeza en un espacio donde el disfrute queda subsumido ante la dolorosa expresión de la insatisfacción y el desencuentro» (en Porzecanski 26). Esto tiene sentido, pues a partir del 1800, en Latinoamérica, hubo un aflojamiento en el vestuario de repliegues barroco para dar paso a uno de corte simple y que resaltaba las formas del cuerpo.

La abundancia en la vestimenta y peinado de Rosalía parece ser coherente con su situación de liminalidad donde como afrodescendiente debe dejar de ser para convertirse en *otro*. En este caso, como comerciante y parte activa del engranaje socioeconómico de una ciudad, se oculta su cuerpo reconocido como corrupto y lascivo. Pese a ello, no debemos olvidar que la vestimenta, la orfebrería y la ornamentación corporal, también, forma parte de toda una herencia cultural que la mujer africana prolonga a través de su cuerpo. En ese sentido, el vestuario es, también, un cuerpo sobre el propio que se vivencia entramado por las circunstancias sociales y morales de la sociedad del siglo XIX, y, al mismo tiempo, de su identidad femenina en estrecha unión con la cosmovisión africana.

“¡Cómo! le dijo el coronel Las Heras. ¿Sois chilena?
...Cómo no, pues, por la gracia de Dios y la buena ocurrencia
de mis padres...”

[...]

Y dijo esto con tal salero, que San Martín se rió de buena gana, él que no reía casi nunca.

(Rosales 26-27).

En efecto, Rosalía es chilena. En general, no se conocen muchos textos de ficción protagonizados por un afrodescendiente esclavo o libre, menos por una mujer negra. Sin embargo, los hay¹³. Este uno de ellos, y del mismo autor, *Los amores del diablo en Alhué*, donde la esclava Petronila Rojas genera gran parte de la acción. Inusual es, también, encontrar un personaje afrodescendiente que se defina como chilena como es el caso de Rosalía. Esto reviste importancia, no tanto por la novedad sino porque el personaje negro, en su corporalidad, es más bien hablado que hablante y el acto de nombrarse se convierte en una conducta verbal transgresora dentro de la tradición cosificadora del afrodescendiente en la historia de la literatura hispanoamericana.

En este primer momento, Rosalía se mueve dando una serie de pistas al lector/interlocutor para lograr desenvoltura en el manejo de los códigos sociales. Primero, a través de la palabra, se muestra conforme a su origen, «Mi general, ruego a su señoría que me haga el favor de pasar a ver a su negra que aquí lo aguarda...» (Rosales 25) y, por medio del gesto, manifiesta cierta naturalidad en relación al propio cuerpo «por más que mi cara nada tenga de hermosa; pero tengo un pecho noble y un corazón grande y bueno», (Rosales 3), siendo los desaciertos ocasionales disueltos mediante la comicidad.

¹³ Podemos consignar las siguientes obras de la literatura chilena que tienen como protagonistas a personajes negros. La leyenda en verso de Salvador Sanfuentes, *El bandido* (1846), construye el rostro “bárbaro” de quien hace resistencia desde el cimarronaje y busca la libertad en la marginalidad como alternativa a la opresión. La novela histórica, *El Mulato Riquelme*, de Fernando Santiván, donde se construye un personaje que nos muestra (y a la vez silencia) el ascenso social que se realiza por medio del ocultamiento del propio ser. La opción, aquí, no es la huida sino la educación.

En un espacio ajeno, Lima, pero donde hay una mayor población afrodescendiente, Rosalía logra insertarse en un escenario social que le permite cierta solvencia en tanto, siguiendo a Bourdieu, no hay tanta desproporción entre el cuerpo soñado y el *looking-glass self* de la mirada de los otros (Bourdieu 187). Lo anterior cambia radicalmente cuando la negra regresa a su país natal el año 1823. Luego de contraer nupcias¹⁴ con el criollo peruano Pedro Olivos, ambos deciden volver a Chile con el ejército. A partir de su llegada a Santiago, el personaje de Rosalía comienza, progresivamente, a modificar su comportamiento. Observemos.

Ya en Chile, el año 1828, junto a su hermana Jacoba y su esposo, se trasladan desde San Pablo hacia la esquina de Santo Domingo con Teatinos: «Era una esquina de pobre apariencia, pero que en su tiempo pasaba por casa de persona acomodada. Basta con decir que tenía mojinetes, lo cual era distinción de nobleza» (1978:30). Es en dicha dependencia donde instalan un cada vez más próspero negocio de picarones «y otras mixturas» (Rosales 30). Como ya tienen una clientela asegurada en el elemento militar venido del Perú, la negra se esmera en darse a conocer en Santiago de diversas maneras.

Con espíritu emprendedor compra los mejores insumos para destacarse entre los demás comerciantes, envía regalos a las principales familias y personaliza sus bebidas con nombres especiales: «La fama de esos dulces trajo a la esquina de la negra una corriente abundante y diaria de parroquianos y parroquianas de las mejores familias de Santiago, no menos que del pueblo trabajador» (Rosales 35). Rosalía tiene así un papel activo en el desarrollo del Chile republicano a través de su trabajo.

Mientras tanto, el país sufre «trastornos inmensos en el espacio de más de treinta años; cayó Pinto, después subió a la presidencia Prieto, después Bulnes, después Montt, y la negra firme en su esquina, oyendo todo, sabiendo todo» (Rosales 35). En dicho proceso, conceptos como nación, patria,

¹⁴ El matrimonio interracial, que desde el inicio de la conquista se legisla y penaliza duramente, es una dinámica aceptada y que va en aumento (así como la población mulata) a partir, especialmente, del siglo XVIII. Dicha unión es el primer nivel desde donde la negra comienza a insertarse y participar del proceso de formación de Chile como nación.

república y ciudadano se convierten en elementos básicos de un lenguaje que se resignifica dentro de los discursos políticos en pos de una serie de cambios y luchas por imponer proyectos con que asentar el poder dentro de la etapa fundante de Chile. En ese sentido, la noción de ciudadano alude a múltiples significados que remiten a una identidad nueva: «americana, nacional, patriótica» (Oieni 94). Individuos liberados que forman un cuerpo que comienza a generar las reglas de un orden social. Dice Rosalía a Don Pedrito:

...ahora en Chile todo el mundo está mezclado en política, ricos y pobres. Tanto da que se junten en una pieza como en otra, porque de todas maneras hablarán de política.

Esa es la verdad, como que aquí están ahora unos pobres diablos tratando gravemente sobre política del día, como si fueran hombres de Gobierno. Hoy se mezcla la política hasta con los picarones (Rosales 72).

Sin embargo, la idea de ciudadano como individuo, según Vicente Oieni, es inseparable del plural pueblo soberano (95). Se produce una ineludible tensión donde la tradición medieval sobre los derechos del pueblo se entrelaza con los del pensamiento revolucionario francés. De este último se origina la idea del virtuosismo del ciudadano¹⁵ que ya no es estrictamente religioso sino que tiene que ver con los nuevos valores modernos, es decir, la libertad, progreso, el amor y la defensa de la patria (Oieni 96) propugnados por la élite: «...estos asimilan a través del proceso de socialización códigos de diferencia que son incorporados como hábitos» (Bourdieu en Oieni 92).

Una tarde estaba don Pedrito arreglando las mesas y asientos de los saloncitos, cuando un desconocido llega y entra al saloncito reservado a particulares.

[...]

¿Será don Diego Portales...? interrumpió

¹⁵ El ciudadano virtuoso es la imagen del patriota y del soldado que, precisamente, ejercen y movilizan sus virtudes no sólo en los cuarteles sino, también, en las plazas, las pulperías, las tertulias, entre otras.

Rosalía en actitud **pensativa**.

¡Caballito! dijo bulliciosamente don Pedrito dando un pequeño brinco.

Entonces cosas nuevas tenemos, porque dónde está ese amito expuso la negra algún salpicón se forma.

[...]

Aguarde, don Pedrito; voy a ver manera de conocerlos.

No, Rosalía, no haga tal cosa [...]

Todo es cuestión de **astucia**, espéreme aquí, don Pedrito.

(Rosales 39-40).

Rosalía se acerca al salón y simula que un perro la ha mordido. Al instante salen los parroquianos para ver qué sucede. La negra, de ese modo, confirma que se trata de Diego Portales y se informa de que el grupo allí presente tomará dicho salón del negocio como club. Hay dos asuntos que nos interesan en el fragmento reseñado más arriba. Primero, si bien la negra no está del todo de acuerdo con dicha intervención de su propiedad, como parte del engranaje político-económico de la nación en formación su conducta tiene en la idea del progreso¹⁶ su exaltación:

«...Lo que nos importa es tener buenos parroquianos y vender pronto, bueno y barato, sin que nos importen revoluciones», dice la negra ante el temor de su marido (Rosales 47). Pero al mismo tiempo, su conducta abierta hacia el devenir político de la nación es coherente con el sentimiento que debe alcanzar un ciudadano virtuoso en tanto enarbola patriotismo y generosidad que comprometen no sólo intereses materiales sino que también la propia vida (Oieni 104): «Podía tramarse otra conspiración y entonces corría peligro el negocio y sus dueños» (Rosales 72).

¹⁶ Sin embargo, más adelante, le expresa sus preocupaciones a Portales: «Mi amito le dijo; no me convienen estas cosas de armas y de soldados. Mi negocio peligr...» (Rosales 48). Están en riesgo su patrimonio económico y, junto con ello, su movilidad social.

En otro nivel, Rosalía ya no se define desde una corporalidad que nos da claves de su actuar, sino desde rasgos netamente relacionados con el raciocinio y la reflexión que controla sus pasiones. Estas tienen un sentido positivo cuando se cobijan en la razón y se ajustan a una función instrumental. Dicha apreciación, que nace del discurso cartesiano, tiene su corolario en la virtud de la templanza como base de la libertad y de todo ciudadano que se precie de tal. La actitud pensativa de la negra, el actuar con “astucia”, nos da cuenta de esa dimensión. Efectivamente, luego de su retorno a Chile, Rosalía, progresivamente, deja atrás las conductas intempestivas. Por ejemplo, en otra escena, Diego Portales, por azar, alcanza a escuchar a un parroquiano del negocio payando en su contra, lo que provoca su ira y las ansias de enfrentarlo, pero, «la negra y el amigo lo rodearon para calmarlo y para hacerle oír diversas razones de prudencia y decoro» (Rosales 83).

Moderación y prudencia tienen que ver con el control sobre uno mismo, especialmente, en el espacio de la corporalidad. A mediados del siglo XIX, «el control cultivado del cuerpo y sus impulsos naturales se presenta como la base de la civilidad» (Quintero 404). Consecuencia de ello es el nacimiento de las diferentes normas de etiquetización tanto en el Caribe hispano como en América Latina. En nuestro territorio, la más popular de las formas de domesticación del cuerpo es el *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño (1853) donde se plantea que la civilidad presta «encantos» a la virtud y a la sabiduría (35). Desde una clara perspectiva masculina, se plantea una restricción excesiva en las conductas, especialmente, de la mujer.

El movimiento y la proximidad corporal, como actos públicos, son preocupaciones centrales que denotan gusto y moralidad: «Jamás nos acerquemos tanto a la persona con quien hablamos, que llegue a percibir nuestro aliento» (Carreño 50). Al respecto, cuando la negra Rosalía está aún en Lima, «los soldados prorrumpan en aplausos estruendosos y algunos llegaban a abrazar a esa oradora de lengua siempre inquieta» (Rosales 24). Posteriormente, en su negocio santiaguino, su conducta se presenta siempre gobernada por el recato y el orden: «¡Calle Don Pedrito!– dijo Rosalía quitándole la mano con la suya» (103); «Rosalía procuró calmar a los pendencieros...» (Rosales 89). Dentro de esta dinámica se regula, también, la forma de hablar:

La palabra debe ir acompañada de una gesticulación inteligente y propia, y de ciertos movimientos del cuerpo que son tan naturales

y expresivos, cuanto que de ellos representan siempre una misma idea, sea cual fuere el idioma que se hable. Pero téngase presente que la exageración en este punto es altamente ridícula, y que en especial los movimientos de las manos, cuando *esceden* los límites de la moderación y la naturalidad, comunican a la persona un aire tosco y enfadoso (Carreño 84).

En el transcurso de la narración, la que solía ser una «máquina parlante» acompañada de mímicas y ademanes cómicos (Rosales 26) cede el paso a la ciudadana de palabras precisas y gestualidad prácticamente ausente: «¡Amito, un poco de silencio!– dijo la negra» (57); «hubiera querido reírse con todas sus ganas acostumbradas; pero quedó inmóvil y seria» (68). Sin duda, es la internalización de una imagen social presentada a través de apariencias y «toda una serie de movimientos en el escenario social» (González en Porzecanski 25). La vivencia de alienación del cuerpo Bourdieu la describe como mirarse con los ojos de los *otros*, «vigilándose, corrigiéndose, reprimiéndose» (Bourdieu 187). Ahora bien, la postura del cuerpo evidencia la relación frente a la autoridad. Dicha postura corporal de sumisión pone en escena una timidez paradigmática y retroalimenta tanto la percepción del otro como de sí mismo. Sin embargo, dentro de este espacio, la corporalidad de la negra Rosalía invoca una nueva tensión.

Negrita, ¿qué te ha sucedido? [...]
Un perro intruso que me dio un pequeño mordizco...
pero no es nada... no se incomoden amitos.
¿Les sirvo unos picaroncitos sin miel?
Son especiales para el ponche con nieve...
Bueno, negra, trae esos picarones.
[...]
Mi amito Don Diego dijo la negra pida lo que
necesite.
[...]
Mi amito, está en su casa dijo Rosalía retirándose
(Rosales 41).

Rosalía, que «al revés de las demás negras [...] ostentaba cierto orgullo» (Rosales 23), nunca revela una postura física de sumisión hacia quienes considera autoridad. Pese a ello, el lenguaje es una acción performativa y

en el plano de la enunciación, siguiendo a Ricoeur, una acción. En efecto, el discurso de la mente viene acompasado por el discurso silente del cuerpo (en Begué 116). En este caso, por medio de la palabra, la negra configura una postura que podríamos denominar como hipercorrecta frente a la elite. Siempre se emplaza dentro de la relación esclavo-amor (ella es libre) que tensiona al discurso de su cuerpo: «La negra salió de la pieza [...] con trancos acompasados y hablando fuerte» (Rosales 40). Dicha resistencia, transversal a toda la novela, se resuelve por medio de la risa que: «devuelve al sujeto, liberado de la sujeción de la mirada cosificante del otro, el placer de la vivencia única de su propio cuerpo» (González en Porzecanski 26). Son, precisamente, los episodios de risa desenfadada las únicas alusiones a una corporalidad cada vez más ausente en Rosalía: «Y como era inútil enojarse con ese hombrecito, rompió aquella en estruendosas carcajadas» (Rosales 61).

La risa¹⁷, como única manifestación de conexión vital, es la fuerza rehabilitadora que permite al cuerpo de Rosalía preservar la armonía con/en su entorno dentro de una experiencia narrativa que va, paulatinamente, silenciándolo. La puesta en escena de la vivencia corporal es reemplazada por las características que definen a un ciudadano virtuoso en tanto cuerpo bifurcado de su medioambiente. Dentro de esa dinámica, el ritmo, la danza y la música, quedan relegados. No existe ninguna alusión, dentro de los diferentes contextos festivos dentro de la novela, en que ella sea delineada (construida) a partir de aquello que es la forma más categórica de estereotipia del personaje negro. El cruce fronterizo desde Lima a Santiago se presenta como decisivo en ese tránsito, como si, en efecto, la geografía acallara su cuerpo que le convierte en el particularísimo personaje negro “a la chilena”, el esclavo silente que caracteriza a nuestra literatura. Esto no es fortuito.

El cuerpo está permanentemente asido por un pacto de derechos y de obligaciones que lo convierten en un ente producido por las prácticas sociales que «imprimen en él promesas morales que le confeccionan una

¹⁷ Sin embargo, esta es un comportamiento ambiguo, que bien puede manifestar alegría como ironía, tanto satisfacción como cólera (Kasanda 602). Por ello, a lo largo de este ejercicio de escritura, insistimos en abordar la corporalidad de Rosalía inserta en una dinámica vincular con/en su entorno.

memoria» (Sánchez 80). Como sujeto liminal, el afrodescendiente carga con las huellas de la educación de los cuerpos en el Chile colonial y republicano, y estas, a su vez, quedan inscritas en su/nuestra memoria corporal generando ciertas fisuras en la relación que trazamos con la vivencia de cuerpo. Los cuerpos inmóviles resaltan, precisamente, la duplicidad del alma/cuerpo que esbozan los paradigmas occidentales del saber. Esto es, aún en la actualidad, una problemática irresuelta en tanto no seamos capaces de percibir nuestra corporalidad como un sistema vinculado a nuestras experiencias y creencias, «en un ambiente poblado de otros seres y entidades con los que estamos profundamente entramados» (Najmanovich 5).

En ese contexto, la lectura del cuerpo de Rosalía nos regresa, indefectiblemente, a nuestro propio cuerpo. La negra se mira con nuestros ojos, lectores coloniales que frente a la experiencia narrativa construimos un cuerpo escindido ocultando las marcas de aquello que no queremos ver. Cuerpo historizado es el portador de una serie de signos de violencia que se leen como cicatrices y que evocan eventos silenciados, acontecimientos de los cuales participamos como lectores-demandantes, esperando que nos sea restituido algo que sentimos nos pertenece.

Fuentes de consulta:

- Baudrillard, Jean. *De la Seducción*. Barcelona, España, Planeta: Agostini, 1993.
- Barrenechea, Paulina. “La figuración del negro en la literatura colonial chilena.
- María Antonia Palacios, esclava y músico: La traza de un rostro borrado por/para la literatura chilena”. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción, 2007.
- Begué, Marie-France. *Paul Ricoeur: la poética del sí-mismo*. Buenos Aires:

- Biblos, 2003.
- Bourdieu, Pierre. “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo”, en *Materiales de sociología crítica*, C. Wright, Mills (edit). Madrid: Eds. de la Piqueta, 1986.
- Bravo, Ramón. *La chimba antigua. Historia de la Cañadilla*. Santiago de Chile: Difusión, 1948.
- Carreño, Manuel Antonio. *Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras*. Valparaíso: Imprenta El Mercurio, 1863.
- González De Nájera, Alonso. *Desengaño y reparo de la Guerra del Reino de Chile*, Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1889.
- Jahn, Janheinz. *Muntu: Las culturas neoafricanas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Kasanda, Albert. “Elocuencia y magia del cuerpo. Un enfoque negroafricano”. Distrito Federal, México, Estudios de Asia y África, COLMEX, pp. 589-616, 2003.
- Mallorca, Gladys. *Más allá de la frontera. El misterio religioso africano*. Buenos Aires: Editorial Clepsidra, 1993.
- Maturana, Humberto; Varela, Francisco. *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago de Chile: Universitaria, 1984
- Najmanovich, Denise; Vera, Lennie. “Pasos hacia un pensamiento complejo en salud”. Disponible en: http://www.denisenajmanovich.com.ar/htmls/0303_textos.php
- Najmanovich, Denise. *Mirar con nuevos ojos. Nuevos paradigmas en la ciencia y Pensamiento Complejo*. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- _____. “Del Cuerpo-Máquina al Cuerpo Entramado”. Buenos Aires: Campo Grupal N.º 30, Diciembre 2001.
- Oieni, Vicente. “Imaginar al ciudadano virtuoso. Introducción del concepto del ciudadano en el proceso de emancipación en el Río de la Plata”, en *Calidoscopio Latinoamericano. Imágenes históricas para un debate vigente*, Ansaldi, Waldo (coord.), Buenos Aires: EMECE, 2006.
- Ovalle, Alonso de. *Histórica relación del Reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús :a Nuestro Señor Jesucristo, Dios-hombre y a la Santísima Virgen y Madre María, Señora del cielo y de la tierra y a los santos José, Joaquín, Ana, sus padres y abuelos*. Santiago de Chile: Instituto de Literatura

- Chilena, 1969.
- Porzecanski, Teresa (comp). *El cuerpo y sus espejos*. Montevideo: Planeta, 2008.
- Rosales, Justo Abel. *La negra Rosalía o el club de los picarones*. Santiago de Chile: Nacimiento, 1978.
- Sánchez, Cecilia (edit). *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2005.
- Scarano, Laura. *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Triana y Antorveza, Humberto. *Léxico Documentado para la Historia del negro en América (siglos XV-XIX)*. Santafé: Instituto Caro y Cuervo, 1997.
- Velázquez Gutiérrez, María Elisa. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. Ciudad de México D. F.: UNAM, 2006.
- Morin, Edgar (edit). *El desafío del siglo XXI: unir los conocimientos. La Paz: Plural Editores, 2000*.
- Weber de Kurlat, Frida. “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación”. *AIH*. Actas II, Universidad de Buenos Aires, 1965.
- Zañartu, Sady. *La sombra del corregidor. Novela de los tiempos coloniales*. Santiago: Editorial Nacimiento, 1927.
- Tardieu, Jean Pierre. *Del diablo mandinga al Muntu mesiánico. El negro en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Editorial Pliegos, 2001.