



*Dalla distruzione alla liberazione.
L'epopea della negritud in Changó, el gran
putas di Manuel Zapata Olivella*

di Irina Bajini

¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
de aquella tierra enorme, el apellido
sangriento y capturado, que pasó sobre el mar
entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?
¡Qué enigma entre las aguas!

(Nicolás Guillén)

Come ben ci ricorda Nicolás Guillén, la storia dei negri nelle Americhe prende l'avvio da una programmata cancellazione identitaria seguita da un'altrettanto programmata ridefinizione seriale.

Dalle navi pestilenti comandate da commercianti insigniti di *asiento* reale, sbarcavano nei porti d'Oltremare ombre – *bultos* – destinate a divenire *piezas*, nel senso di vere e proprie "pedine" dello scacchiere coloniale, e con tanto di inamovibile marchio di fabbrica: il cognome del primo padrone, che condannava alla catena perpetua dell'oblio le frammentarie geografie fisiche e familiari dei "pezzi" di ebano, spargendo calce sui campi della memoria.



Già all'origine, nelle *factorías* africane che fungevano da magazzini di raccolta, la mercanzia umana destinata alla traversata atlantica veniva a bella posta confusa per inibire la comunicazione e la solidarietà tribale, smembrando i nuclei familiari e cancellando le tracce dei luoghi di provenienza in una programmatica negazione di identificazione che aveva come obiettivo un più agevole controllo dell'ordine pubblico. Ancor prima dell'imbarco, dunque, iniziava per i futuri schiavi americani quel processo di alienazione culturale noto come "detrribalizzazione", che veniva completato nella miniera o nell'*ingenio* attraverso l'imposizione di una scansione del tempo non più basata sui ritmi della natura e con la costrizione a un'attività ripetitiva all'interno di un ciclo produttivo complesso e incomprensibile.

Se a ciò accostiamo l'immagine di emblematica plasticità rappresentata dal *bozal*, la ferrea museruola che serra la bocca ferina dell'anima morta e che veniva utilizzata per designare lo schiavo "fresco" di traversata ma già spossato dai castighi, del tutto sensato ci può sembrare ancora oggi il giudizio del rimpianto antropologo brasiliano Darcy Ribeiro, secondo il quale la detrribalizzazione del negro e la sua fusione coatta nelle società neoamericane non furono soltanto il più drammatico processo di deculturazione della storia dell'uomo, ma anche il più portentoso movimento di popolazione, tanto che quasi la metà della popolazione totale dei "Popoli Nuovi" dell'intero continente era, alla fine del XX secolo, negra e mulatta (Ribeiro 1996).

Il mio obiettivo non è qui entrare nel merito degli effetti cruciali di un commercio estremamente utile all'economia coloniale, con il suo corollario di tensioni e discriminazioni che condannavano gli schiavi a bestie da soma, paria privati di albero genealogico e destinati, anche una volta recuperata la libertà, alla più totale ignoranza ed emarginazione sociale, incapaci di adeguarsi alla vita moderna, rumorose comparse carnascialesche in tempo di pace e ottima *carne de cañón* in tempo di guerra. E non è neppure rimemorare la tenacia con la quale la voce e l'espressione socioculturale dei discendenti delle molte *naciones* frammentate e deportate dalla tratta lasciarono un'indissolubile impronta in seno alle società che lucravano dal loro lavoro schiavizzato. Questo è sicuramente ciò che nel corso del Novecento riuscirono a dimostrare Fernando Ortiz e la sua scuola, partendo dal presupposto che qualsiasi ipotesi di riattivazione culturale era passata e sarebbe dovuta necessariamente passare da una concreta ribellione: frequenti infatti, fin dal XVI secolo, erano state le resistenze, le rivolte, le fughe, il *cimarronaje*, degli schiavi africani dal Nord al Sudamerica. A chi restava nelle piantagioni e nelle miniere, agli impiegati nel servizio domestico e ai più fortunati che per motivi diversi raggiungevano pacificamente il traguardo della libertà dietro pagamento di un riscatto economico – mantenendosi nelle campagne o tentando il difficile inserimento nell'ambiente urbano – si aprivano alcune timide prospettive conviviali (le *cofradías* e i *cabildos*) offerte ipocritamente dal sistema coloniale certamente al fine di controllare meglio il comportamento dei singoli e contenere le energie vitali del gruppo (León 2001).



Il luogo comune degli afrodiscendenti americani come innatamente propensi alla musica e alla danza iniziò a farsi strada durante il XIX secolo e derivava in parte dal fatto che i negri liberi, non potendo intraprendere la carriera ecclesiastica o svolgere professioni nobili, si dedicavano con soddisfazione alla pratica strumentale e compositiva, spesso associata a un lavoro manuale. In questo modo, almeno per una minoranza di artisti fortunati, il cielo plumbeo che gravava sull'“uomo nero” vittima dei pregiudizi e irrimediabilmente condannato all'invisibilità, cominciava a rischiararsi. Si pensi, sul finire dell'Ottocento, all'emblematico caso di Gabino Ezeiza, famoso *payador* argentino, e in generale alla situazione venutasi a creare nella “*más fiel isla de Cuba*”, dove la forte richiesta di musica da intrattenimento permetteva che le orchestre formate da musicisti negri introducessero un accento e una vitalità eterodossa ai brani ballabili di tradizione europea (Carpentier 1979). Anche questa potrebbe essere letta come una forma di resistenza, grazie alla quale il negro, da “*pieza*” ricominciava ad essere faticosamente “*persona*”¹.

Nella prima parte del '900, come ho già accennato, furono Fernando Ortiz e Alejo Carpentier, intellettuali di origine europea, a scoprire e a dare dignità alla terza radice d'America in area caraibica mettendo l'accento sulla funzione del *cimarronaje* non solo come resistenza politica al sistema coloniale ma come simbolica rinascita di un popolo vittima di una vera e propria Shoah². Essi furono da stimolo per alcuni autori rivoluzionari cubani degli anni '60 e '70, tra i quali Miguel Barnet (1967) e César Leante (1975).

Partendo dalla constatazione di Lourdes Martínez Echazábal che la cosiddetta letteratura afroispanoamericana è ancora oggi tra le meno visibili delle espressioni culturali periferiche (1989: 797) nonostante goda di “protezione” statunitense

¹ Anche Benítez Rojo ha sottolineato come per gli afrodiscendenti la musica sia stata fin dai tempi della colonia il mezzo di espressione più efficace e idoneo non solo per esprimersi ma per costruire e definire una propria identità, senza contare che la pratica della musica cosiddetta “popolare” ha sempre garantito uno spazio socioculturale condiviso, atto a contribuire alla diminuzione delle tensioni razziali e a indicare una strada per raggiungere un livello più alto di consolidazione nazionale (1988: 44). Dalla seconda metà del '900, invece, il ruolo della musica come veicolo di sensibilità negra e meticcica all'interno del mondo latinoamericano si è consolidata grazie all'industria del disco e al business dei concerti, che rischiano di essere al contempo una garanzia di visibilità e una minaccia alla libera e autentica espressione degli artisti. Dovendo fare i conti con le ferree leggi di un mercato indifferente a questioni etnoculturali, anche i musicisti latinoamericani sono fatalmente destinati a scendere a patti con i gusti del pubblico, a loro volta condizionati dal contesto economico e politico del paese di residenza (Bajini, 2011: 328).

² Alla luce di quanto appena detto dovrei, per coerenza, correggere il titolo del mio articolo sostituendo a “distruzione” il termine “olocausto” e a liberazione, per l'appunto, “rinascita”. A ciò fa riferimento anche Glissant, che distingue tra trasferimento (per esilio o dispersione), che prevede una pulsione al ritorno e trasbordo (la tratta), attraverso la quale una popolazione, in un altro luogo, diventa “un'altra cosa”. L'esodo degli ebrei dalla terra d'Egitto, invece, era stata un'esperienza collettiva in cui la comunità aveva mantenuto la propria essenza giudaica, senza trasformarsi in “un'altra cosa” (Glissant [1981] 2010: 28).



(Kutzinski 1966: 164), non stupisce che soltanto a partire dalla seconda metà del secolo scorso l'epopea della tratta e del riscatto dello schiavo negro siano state risemantizzate letterariamente da scrittori afrodiscendenti, e si sia dunque configurata la possibilità di una letteratura veramente *negra* in cui l'artista afrodiscendente è in condizione di rappresentare se stesso e la propria esperienza attraverso un chiaro impegno di autoaffermazione scevro da concessioni esotiste o ingenuità negriste (Bajini, 2011: 326).

Fu certamente dall'Ecuador che iniziò il cammino verso una narrativa realista di denuncia e protesta condotto da Adalberto Ortiz e Nelson Estupiñán Bass. Come scrive Franklin Miranda

La irrupción de estos escritores afroecuatorianos, entonces [Juyungo di Ortiz venne pubblicato nel 1943 e *Cuando los guayacanes florecían* de Estupiñán nel 1954], viene a darle a la novela ecuatoriana no solo la frescura de un tipo de escritura distinto, sino además la posibilidad de redefinir la idea de identidad nacional ya que despoja al gripo étnico-social afrodiscendiente de los estereotipos y modelos externos creados por el pensamiento occidental de la hegemonía blanca-mestiza. Y es que la búsqueda del Grupo de Guayaquil no era únicamente de índole literaria, sabían y querían demostrar que la identidad del hombre costeño, y por ampliación del ecuatoriano, estaba ligada a ese encuentro no siempre armónico de distintas culturas en una misma geografía y bajo una misma historia de opresión. Una interacción social donde el mestizo: mezcla de indio, cholo, negro y blanco (Mestizaje cultural más que racial), tenía también un papel por redefinirse. (Miranda 2005: 63)

Tuttavia è in Colombia che negli anni '80 del secolo scorso si arrivò, con *Changó, el gran putas* di Manuel Zapata Olivella, a dipingere un monumentale affresco dell'apocalissi dello schiavo nelle Americhe nella sua accezione di *apocatàstasi*, ossia di ritorno del mondo alla sua primitiva perfezione secondo la profezia di Changó, re degli *orichas*.

Questa la maledizione dell'adirata divinità con cui si apre il romanzo:

En barcos de muerte
esclavos sin sombras,
zombis
ausentes de si mismos
confundidos con el asno
el estiércol
hambrientos
sumisos
colgados
irredentos
cazados



por los caminos
polvorientos
por las islas y las costas
los ríos, las selvas, los montes y los mares,
sin barro donde medir su huella
ni techo donde madurar su sueño
de otras razas separados,
proscritos en América
la tierra del martirio. (Zapata Olivella 1983: 67).

E a cui segue la profezia:

Pero América
matriz del indio,
vientre virgen violado siete veces por la Loba
fecundada por el Muntu
con su sangre
sudores
y sus gritos
parirá un niño
hijo negro
hijo blanco
hijo indio
mitad tierra
mitad árbol
mitad leña
mitad fuego
por sí mismo redimido. (Zapata Olivella 1983: 68).

Scritto da un eclettico autore di nicchia e di culto, medico, narratore, antropologo, animatore culturale e carismatico rappresentante della negritud militante negli anni '70, *Changó, el gran putas* riassume una storia di cinquecento anni di esilio forzato attraverso la figura centrale e onnipresente del re degli *orichas*, signore del fuoco, della guerra e della danza. Se da un lato questo romanzo può essere definito come una saga dei negri in America, o meglio ancora di tutti gli umiliati e offesi del continente, dall'altro è legittimo definirlo un'epopea, in quanto narra la storia leggendaria di una razza e di un popolo, includendo personaggi storici e mitologici, e attribuendo qualità reali e meravigliose ad ognuno di essi. Così facendo gli *orichas* (e gli *ancestros* africanos, ossia i morti in costante comunicazione con i vivi) incontrano figure come Simón Bolívar, Benkos Biojo, Toussaint L'Ouverture, Henri Christophe o Malcolm X, mandati sulla terra con la missione di liberare il popolo dalla schiavitù. Per questo la narrazione si sviluppa da un tempo mitico, il passato leggendario degli dei, a un tempo storico, l'epoca della *trata*, fino ad arrivare alle lotte libertarie del XX secolo,



mentre la struttura interna risponde a una complessa concezione del tempo ciclico, che a guisa di spirale costruisce una realtà trascendente e immutabile (la realtà mitica) in cui vengono meno le categorie spazio-temporali (Aguiar 2004). Il finale del romanzo, tuttavia, sgombra il campo da qualsiasi sospetto che quella di Zapata Olivella sia da intendersi come opera religioso-spiritualista o messianica. In ogni *hombre* c'è un *dios* come in ogni *oricha* un *mntu*, termine che non designa soltanto l'*hombre*, ma anche i defunti, gli animali, le piante, i minerali e gli oggetti del mondo; forti di questa ritrovata armonia non si tratta di far ritorno nella terra promessa, si chiami essa Etiopia, Nigeria o Guinea, ma di intraprendere una lotta di liberazione continentale, perché ogni negro che discenda da una *pieza* marcata a fuoco dalla schiavitù ha il doppio destino di essere americano e rivoluzionario. Changó, che come Jehová all'inizio della narrazione aveva scagliato il proprio anatema contro l'arroganza e l'irriverenza del *mntu* condannandolo al già citato esodo biblico, nel ricevere Malcom X nella Mansión de los Muertos grida: "¡Demoráis en alcanzar vuestra libertad!" (Zapata Olivella 1983: 644), mentre Legba, "el abridor de caminos" che favorisce la comunicazione tra il *mntu* e il cielo, conclude: "Difuntos que podéis mirar de cerca las sombras de los ancestros (...) Ya es hora de que comprendáis que el tiempo para los vivos no es inagotable!" (Zapata Olivella 1983: 645).

L'interesse principale del capolavoro di Zapata Olivella, dunque, va bene al di là del tema della *trata* e della schiavitù, che per la verità, a partire da *Roots* (1976) dell'afroamericano Alex Haley, è stato in diversi casi assunto, anche in America Latina, come ingrediente stuzzicante nella confezione di drammoni storici che possono contare su un folto gruppo di affezionati al genere. Non a caso l'astuta Isabel Allende ha pubblicato nel 2009 *La isla bajo el mar*, che racconta di una schiava mulatta venduta bambina a un ricco latifondista di Saint-Domingue, fra i misteri del vudù e la leggenda di un'isola sotto il mare, in Guinea, dove vivrebbero i morti.

Dal conformismo generale e dalla tentazione di cavalcare un sottogenere fortunato si sottraggono almeno due romanzi spesso e giustamente citati dalla critica, *Malambo* di Lucía Charún Illescas (tra l'altro il primo romanzo scritto da un'autrice afrodiscendente) e *Crónica de músicos y diablos* di Gregorio Martínez (in cui il racconto surreale delle allegre tournée di una famiglia di musicisti negri della costa peruviana agli inizi del '900 si alterna alla storia settecentesca di un *palenque* di *cimarrones*), ma soprattutto il quarto romanzo del colombiano Roberto Burgos Cantor.

La ceiba de la memoria, pubblicata nel 2007 e premio Casa de las Américas, è infatti un impegnato dialogo con i grandi autori della tradizione negrista colombiana, da Candelario Obeso allo stesso Zapata Olivella e tesse una narrazione polifonica ambientata nel Vicereame di Granada che è al contempo un riconoscimento del contributo negro alla conformazione della cultura contemporanea americana.

Alcuni anni fa Carlos Pacheco notava come tra le ricorrenze del romanzo storico ispanoamericano contemporaneo vi fossero la frammentarietà e la limitazione della prospettiva assunte dai narratori con l'obiettivo di infrangere la convenzione, unite alla



rappresentazione metafinzionale dei processi di accesso e scrittura della Storia per questionare la legittimità e le sicurezze della verità storica (2001: 214-216).

La ceiba de la memoria, costruita a partire da prospettivismi, frammentazioni e incertezze, rientra perfettamente in questa categoria. Roberto Burgos Cantor affronta le problematiche della memoria storica in rapporto alla scrittura stabilendo vincoli inediti tra il XX secolo e il XVII secolo, ossia gettando un ponte tra il dolore della schiavitù coloniale e l'orrore novecentesco per antonomasia, lo sterminio degli ebrei, che si allarga fino alla violenza in Colombia. Anche in questo caso, dunque, l'autore non si limita a ricostruire le dinamiche della schiavitù in un particolare luogo d'America, Cartagena de Indias, dando al contempo finalmente voce ai soggetti più reietti e dimenticati della storia moderna³, ma trova nella ceiba il punto di confluenza delle diverse dimensioni spazio-temporali presenti nella narrazione. Metafora della memoria, questo albero, presente sia in Africa che in buona parte del continente americano, dal momento che nelle tradizioni di entrambi i contesti viene considerato "sacro" e "divino", all'interno del romanzo funge da catalizzatore di elementi culturali yoruba, bantù e precolombiani. Dai rami della ceiba, perciò, sgorgano naturalmente i racconti che danno vita a un'esperienza temporale come transito simultaneo tra passato, presente e futuro.

L'efficace immagine della ceiba come *mntu* di tradizioni spirituali e culturali diverse, mi spinge a ricordare un altro libro imperniato attorno a un albero sacro, *Biblia de guarango* (2001) dell'afroperuviano Gregorio Martínez, ma soprattutto mi proietta verso una raccolta di racconti peruviani pubblicata nel 2003. Il loro autore è Cronwell Jara, indigenista, ma recano un titolo inequivocabilmente negrista: *Babá Osaim, cimarrón*.

Il filosofo messicano Leopoldo Zea nel 1974 aveva stabilito tra indigenismo e negritud una distinzione di fondo: mentre in Africa la negritud era nata dallo stesso individuo che pativa una discriminazione e una dominazione da parte del bianco, l'indigenismo era sorto in America Latina sia dai non indigeni sia da coloro che avevano smesso di considerarsi tali perché coscienti di far parte di una comunità nazionale. Alla luce di questa definizione, dunque, si potrebbe affermare la strettissima attinenza della negritud letteraria ispanoamericana con l'indigenismo, in quanto essa

³ "Gritar. Gritar hasta traspasar el silencio. Gritar para que los que se quedaron sepan, por los cuatro vientos, la dirección de donde estoy, perdido. Gritar. Gritar en mi lengua para desenterrarla. Gritar y que mi voz sacuda el árbol fértil de las palabras, mis palabras. Que vuelvan a volar y se suelten del peso de la montaña de las palabras que nos imponen y nos sepultan y nos despojan. Muerte en vida que inicia su destrucción cuando nos toman prisioneros por sorpresa, cazados sin batalla, con engaños y cobardía y nos arrojan en la tumba de madera que no encuentra cueva ni fuego en los abismos del mar. Tumba que da tumbos y cruje con los golpes del agua. Que se llena de gemidos y suspiros del pánico. Sin saber adónde, ni por qué, apretados, sufrimos el miedo de morir de miedo, el miedo de morir de mareo, el miedo de morir de hambre, el miedo de morir devorados por los blancos. Tumba que ni siquiera tiene el abrigo de nuestra tierra, la sustancia de los otros muertos que son nuestros muertos.", esclama Benkos Biohó, una delle voci narranti del romanzo (Burgos Cantor 2004: 45).



è espressione sia di autori bianchi filonegristi sia di scrittori afrodiscendenti necessariamente identificati con la loro nazione o patria. Basterebbe ripensare a *Matalaché* di Enrique López Albújar, che si inserisce nel solco dell'indigenismo ma è normalmente considerato come il primo romanzo negrista della letteratura ispanoamericana, oppure agli esordi palesemente indigenisti di Manuel Zapata Olivella, che pubblicò il suo romanzo giovanile, *Tierra mojada*, con il plauso e l'introduzione di Ciro Alegría.

Nessuna contraddizione, dunque, nelle pagine ironiche, garbate, ispirate, poeticissime di Cronwell Jara, in cui si alternano storie di schiavi nell'orrore della *travesía* (uno fra tutti il delicato "Mono de madera", in cui un povero ragazzo malato viene gettato agonizzante dalla nave e l'amuleto che portava al collo, a forma di scimmia, "con la brisa y el soplo de la luna pareció que retornaba a casa" (Jara 2003: 271) a deliziose rivisitazioni cannibalesche ("La cena, homenaje a un extirpador"), in cui gli indios, sapendo che a fray Vicente piaceva molto l'oro, "le sacaron limpiamente los ojos con unas cañitas y se los reemplazaron con dos lindos chorros de oro hirviente. Dadivoso gesto de los curacas. Y hasta se creyó, por los gestos del padre, que el buen ministro cristiano chilló de gusto" (Jara 2003: 340).

Difficile è inoltre sottrarsi alla tentazione di citare un Don Chisciotte negro congo innamorato di una Dulcinea "llena de tatuajes en sus senos sueltos y de huesillos en sus trenzas" (Jara 2003: 257), una sfida all'ultimo sangue tra Gesucristo e Babalú Ayé, forse il più originale esempio di dibattito teologico della storia della letteratura ispanoamericana, un'india costretta ad infliggere alla propria padrona (una certa Rosa di Lima) le più efferate torture permettendole così di unirsi quotidianamente in "sagrada unión de santísimo matrimonio" con Nostro Signore. E *dulcis in fundo*, un San Martín de Porres (figlio di schiava panamegna e di governatore spagnolo) convinto cristiano perennemente protetto, ma anche turbato e disturbato, dagli *orichas* del coté materno (Jara 2003: 199-214).

Credo che questi esempi possano bastare per farci intuire o sperare che si stia, almeno in Perù, superando la fase, pur legittima e necessaria, del lamento letterario per la ferita storica della *trata* e l'impegno rivendicativo volto a una definizione di diaspora africana come *genocidios*, per una generale revisione, più disincantata e laica, dei miti identitari nazionali che in realtà coinvolgono tutti, bianchi e cholos, negri e indigeni. L'artista che cito di seguito conferma appieno questa tendenza.

Se dall'apocalissi ero doverosamente partita, con *Apocalipsis* di Mónica Carrillo, componimento contenuto in *Unícroma*, raccolta uscita nel 2007, credo di poter concludere, notando come, almeno nell'ambito di una produzione poetica così apertamente e sperimentalmente trasgressiva (la Carrillo è una giovane afrolimegna che compone attingendo a canti africani, al reggae, al reggaeton e al rap) il divorzio da un consolatorio e pacificatore sogno di ritorno alla terra promessa, così come da un progetto rivoluzionario ispirato agli ideali marxisti, si sia definitivamente consumato.



yo quiero ser libre de cualquier precepto
(...)
hablar del ghetto
o de mis amores
o de la esclavitud
(...)
por eso recito
por eso fabrico
por eso estímulo
a mi nación interna
a mi África perdida
a mi indígena escondida
y a mi blanca sometida. (Carrillo 2007: 47).

Pur scetticamente lontana dall'utopia apocatastàsica di Manuel Zapata Olivella, infatti, questa artista urbana proclama il desiderio e il diritto di dare voce a donne e uomini segregati e condannati a un esilio permanente, al di fuori di bandiere e ideologie. E credo, in conclusione, che su questa linea la letteratura afroispanoamericana contemporanea possa e debba muoversi se vuole uscire dal ghetto, seppure dorato, dell'accademia nordamericana, proponendosi come discorso e stimolo da e per tutte le periferie del mondo.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilar M., 2004, "*Changó, el gran putas* o la tormentosa espiral del Muntu en América", in *Estudios de Literatura Colombiana*, gennaio-giugno.
- Bajini I., 2011, "Oltre i Caraibi: l'opera 'al nero' dalla tratta al *reggaeton*", in *Itinerari di cultura ispanoamericana*, UTET, Torino, pp. 325-341.
- Barnet M., 1967, *Cimarrón: historia de un esclavo*, Editorial Gente Nueva.
- Benitez Rojo A., 1988, "Música y nación. El rol, de la música negra y mulata en la construcción de la nación cubana moderna", in *Encuentro de la cultura cubana*, 8-9, pp. 43-54.
- Burgos Cantor R., 2004, *La ceiba de la memoria*, Planeta, Bogotá.
- Carpentier A., 1979, *La música en Cuba*, Letras Cubanas, La Habana.
- Carrillo M., 2007, *Unícroma*, Ediciones El Santo Oficio, Lima.
- Glissant É., 1996, *Introductions à la poétique du divers*, Gallimard, Parigi.
- Glissant É., [1981] *Le Discours antillais* (trad. sp. 2010, *El discurso antillano*, Editorial Casa de las Américas, L'Avana).
- Jara Jiménez C., 2003, *Baba Osaim, cimarrón*, Editorial San Marcos, Lima.



Kutzinski V. M., 1996, "Afro-hispanic American literature", in González Echevarría R., Pupo-Walker E. (a cura di) *The Cambridge History of Latin American Literature*, vol. 2: *The Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 164-194.

Leante C., 1975, *Los guerrilleros negros*, UNEAC.

León A., 2001, *Tras las huellas de las civilizaciones negras en Cuba*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana.

Martínez Echazábal L., 1989, "La crítica frente a la narrativa afrohispanoamericana: introducción a algunos problemas", in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanoamericanistas*, pp. 795-799.

Pacheco C., 2001, "La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica", *ESTUDIOS. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 9, 18, luglio-dicembre, pp. 205-224.

Ribeiro D., 1996 *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. 2° ed., Companhia das Letras, São Paulo.

Zapata Olivella M., [1983], *Changó, el gran putas*, Biblioteca de Cultura Afrocolombiana, Ministerio de Cultura de Colombia, <http://www.banrepultural.org/sites/default/files/88094/03-Manuel_Zapata_Chango_el_gran_putas.pdf> (10/05/2012).

Zea L. 1974 "Negritud e indigenismo", in *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*, Editorial Joaquín Mortiz, México, pp. 57-76.

Irina Bajini è ricercatore confermato e professore aggregato di Letterature Ispanoamericane e Culture Ispanofone all'Università degli Studi di Milano, oltre che traduttrice letteraria e membro del Comitato Scientifico della rivista elettronica *Altre Modernità*. Le sue linee di lavoro, inizialmente concentrate sulla relazione tra musica e letteratura e su diversi aspetti linguistico-culturali cubani (*Tutto nel mondo è burla*. *Melomanía y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*, 2009) si sono estese alla letteratura peruviana, argentina e afroamericana, con specifica attenzione alla teoria del discorso politico ("Para una aproximación a la (r)evolución del discurso político latinoamericano desde Fidel Castro hasta Rafael Correa" 2010) e agli studi di genere (*La Isla de las mujeres. Recorridos literarios femeninos de la Independencia al Período Especial*, 2012).

irina.bajini@unimi.it