

Magnólia Brasil
Barbosa do
Nascimento


*Cuba, Brasil y
Mozambique: «toda la
sangre formando un
río»*

*[...] ao olhar-nos podemos descobrir —com sobressalto e
prazer— que nosso rosto e nossa identidade são também,
e ao mesmo tempo, a identidade e o rosto do outro.¹*

CORNEIO POLAR

*Nenhuma força, por mais repressiva ou violenta que seja,
logra impedir que os povos pautem as suas ações pela
fidelidade ou busca da sua identidade étnica e cultural.
Ciosamente constroem e partilham a sua consciência nacional:
que sendo um inesgotável rio é também o ponto de
encontro da comunidade, radicados que permanecem os seus
membros a uma origem e história comuns.²*

MANUEL FERREIRA

 a reflexión propuesta por Cornejo Polar (2000: 84), uno de los epígrafes de este ensayo, le viene bien a la lectura de tres poetas latinoamericanos y africanos: el cubano Nicolás Guillén, el brasileño Solano Trindade y el africano: José Craveirinha, de Mozambique. Subrayadas, desveladas, repetidas en el canto poético, las «identidades em espelho», en las palabras de Laura Padilha (2001: 1) se reafirman, se acentúan y ganan fuerza en los versos y en los silencios de la poesía de Guillén, Solano y Craveirinha. La voz poética teje líricamente lo

¹ «Al mirarnos podemos descubrir —con susto y placer— que nuestra cara y nuestra identidad son también, y a un tiempo, la identidad y la cara del otro.» *(Todas las traducciones de fragmentos en portugués al español son de la autora.)*

² «Ninguna fuerza, aunque muy represiva o violenta, logra impedir que los pueblos orienten sus acciones por la fidelidad o búsqueda de su identidad étnica y cultural. Cuidadosamente construyen y comparten su conciencia nacional: por ser un inagotable río es también el punto de encuentro de la comunidad, radicados que permanecen sus miembros a un origen e historia comunes.»

que pudiera considerarse una ilustración también para el epígrafe tomado a Manuel Ferreira, mientras tematiza procesos históricos arraigados a la base de las diferencias sociales, culturales, literarias de la sociedad latinoamericana y también africana. Esos poetas, cuyos heredados nombres blancos se empeñan en borrarles parte de su origen, tratan de echarle luz a una raíz históricamente oscurecida. Con su obra le van infundiendo trazos al «rostro desierto», a «la presencia en blanco» de la historia a que se refiere Octavio Paz, una forma de resistencia de los latinoamericanos (y de los africanos) a la simplificación ideológica, a sus afirmaciones y negaciones perentorias. En «Una literatura de convergencias», Paz afirma que la literatura de América Latina no es un arte de certezas, sino de exploración, no es una poesía que señala, traza un camino, sino que lo busca. Un arte y una poesía que dibujan el signo avistado en el cielo por la humanidad desde el comienzo de los tiempos: un punto de interrogación. Las manos que trazan ese signo pueden ser latinoamericanas, mas su significado es universal (1991, p.180). La resonancia de varias culturas, de varias historias en América y en Africa crea espacios de producción de discursos así originados y coincidentes en la evocación plural de los ancestros por medio de voces entrelazadas en versos de dolor y también de esperanza. En ellos se lee otra gran aspiración, un compromiso con la conquista de la libertad.

Entiendo las razones que hacen del poeta cubano Nicolás Guillén, cuyo centenario celebramos este 2002, el poeta-símbolo en el horizonte estético-ideológico de la generación del 50, en África. Algunos de sus poemas figuran en publicaciones de la Casa dos Estudantes do Imperio, en Lisboa; además, se le dedica la primera antología: *Poesia negra de expressão portuguesa*, organizada, en 1953, por el santomense Francisco José Tenreiro y por el angolano Mário Pinto de Andrade. Dice allí: «Dedica-se este caderno a Nicolás Guillén, a voz mais alta da negritude de expressão hispano-americana» (1982: 53). En el ensayo: *África, América e Brasil: a reconversão literária de mitos*, Padilha glosa esa expresión y añade: «voz insubordinada, sempre a gritar contra os agentes da subalternidade e da opressão, dentro e fora de seu país».³ (2001: 5)

³ «[...] voz insubordinada siempre a gritar contra los agentes de la subalternidad y de la opresión, dentro y fuera de su país.»

Bogo en la poesía de las aguas que fluyen las unas en las otras mientras vuelco mi mirada lectora sobre Nicolás Guillén, Solano Trindade y José Craveirinha. Poetas que tatúan en la piel de sus poemas una herencia ancestral de la que no quieren o no pueden olvidarse, algo como un compromiso «mais direto com o mundo de suas diversas tradições»,⁴ de que nos habla el ganense Anthony Appiah (1997: 47). Los ecos africanos y afroamericanos que de allí escurren me invitan a deslizarse por el rumor danzante, inquieto, ágil, irrigador, vital, de esas aguas que ondulan al golpe seco del tambor de Mozambique, de José Craveirinha, «só tambor gritando na noite quente dos trópicos»⁵ (1982: 123), por los tambores, atabales, gongués y agogós que cadencian el bautismo del alma brasileña de Solano Trindade: «Na minh´alma ficou / o samba / o batuque / o bamboleio / e o desejo de libertação»⁶ (1981: 32,) poeta fallecido en 1978, por el *son* cubano de Guillén, en la estela del diálogo poético que irriga extenso valle con la canción de la fuerza y de la vida, mientras fertiliza las márgenes con gotas generosas de la autoafirmación y definición: «Sóngoro, cosongo / songo be; / sóngoro, cosongo / de mamey; songoro, la negra / baila bien; [...]» (1976: 42)

Vislumbro en la «fraternidade de las palavras» de Craveirinha, la intersección de la obra de los tres poetas, pues «as palavras mesmo extrañas / se têm música verdadeira/ só precisam de quem as toque / ao mesmo ritmo para serem / todas irmãs» (:151).⁷ Como Nicolás Guillén y José Craveirinha, el brasileño Solano Trindade parte de lo que es su condición propia para ampliar el alcance de su universo poético y cantar el alma que es suya, «do Congo, do Níger, da Guiné, / da África enfim / a alma da América / a alma Universal» (:28). El cubano Guillén, a partir del desdoblamiento lírico del cuestionamiento de su nombre blanco, se da cuenta de que el nombre propio se disuelve en la multitud que lucha por la justicia y por la libertad, que su nombre ya no es únicamente suyo, es suyo y de otros, «mi nombre interminable, / hecho de interminables nombres; / el

⁴ «más directo con el mundo de sus diversas tradiciones».

⁵ «tan solo el tambor gritando en la noche cálida de los trópicos».

⁶ «En mi alma se quedó el *samba* / el *batuque* / el bamboleio / y el deseo de liberación».

⁷ «las palabras aunque raras / si tienen música verdadera / sólo necesitan quien las toque / al mismo ritmo / para ser todas hermanas».

nombre mío, ajeno / libre y mío, / ajeno y vuestro, / ajeno y libre como el aire» (1974: 399), una confirmación a la fraternidad del verso de Craveirinha.

De la obra de esos tres poetas irradia la necesidad de escribir su lugar, su experiencia, la memoria colectiva «tal cual es», americanizar el castellano, africanizar y/o ponerle un acento brasileño al portugués, con léxico y sintaxis propios que no «europeícen» la cara, pero subrayen el trazo de lo que llama Guillén «el perfil definitivo», marca de la diferencia, elemento que no permite engaños. Guillén canta «La canción del bongó», Craveirinha canta *Karingana ua karingana*, el «érase una vez...» africano; mientras tanto, Solano «tece um poema simple como a própria vida»⁸ para proclamar voz y fuerza de la cultura ancestral: «Sou negro / meus avós foram queimados pelo sol da África»⁹ (:32); con idéntica fuerza proclama Guillén: «Traemos el humo en la mañana. [...] y el espíritu limpio. Traemos nuestro rasgo al perfil definitivo de América» (t. I: 115).

En su quehacer, los poetas llevan al pueblo de que forman parte el testimonio de una situación de injusticia y contradicciones, denuncian, mientras tejen otra historia, la protagonizada por ellos mismos con aquellos nombres blancos olvidados de los ancestros africanos, costumbres blanqueadas por la colonización, dignidad destrozada por la opresión y el sufrimiento.

Se escudan en la naturaleza para superar una civilización degradada que les niega la identidad, ironizan la supuesta supremacía del blanco opresor, reafirman creencias y símbolos. Craveirinha, «No coração do homem», vê que «a vida era um grande terreno / de capim fresco e de chuva e sol / dando um sentido às folhas dos cajueiros / e acariciando os trêmulos seios / ao pelar do milho»¹⁰ (:91). Se vale de la araña y de un lagarto de Mozambique, el «galagala», en el poema «Esperança»: «No canhoeiro / um galagala hesita a cabeça azul. // Nos roxos / sôtão do crepúsculo / a aranha vai fiando / sua capulana teia. // E nós // Ah, nós esperamos / na euforia das costas suadas /

⁸ «teje un poema simple como la vida misma».

⁹ «Soy negro / mis abuelos fueron quemados por el sol de África».

¹⁰ «En el corazón del hombre / la vida era un gran terreno, de pasto fresco y de lluvia y sol / dando un sentido a las hojas de los *cajueiros* / y acariciando los trémulos senos / al moler el maíz».

que o sol do vexame acumulado deflagre»¹¹ (:31). O lagarto de Guillén é a propia Illa de Cuba, «un largo lagarto verde / con ojos de piedra y agua» (t. II: 8).

Con Solano, Nicolás Guillén marca la presencia de la naturaleza en las palmeras cubanas y brasileñas, a mover los verdes brazos de la esperanza. «Até as palmeiras têm amor à liberdade»,¹² canta Solano Trindade, mientras fustiga: «os civilizados têm arma e dinheiro, / mas eu os faço correr»¹³ (:22-23). La libertad es un bien precioso que el mismo oro no compra, como se escucha(lee) en Guillén: «cómprense un güiro, / pero a mí, no / pero a mí, no» (:200). Usa su «voz como un metal recién pulido» (:397) para exhibir, orgulloso, su escudo: Mirad mi escudo: tiene un baobab, tiene un rinoceronte y una lanza» (:397). En el poema-elegía «El apellido», problematiza el apagamiento de su origen africano:

*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?
Ah, no podéis recordarlo!
Lo habéis disuelto en tinta inmemorial (:396-397).*

En la denuncia contra «los cuadrimanos de la tinta y el papel», Guillén señala, con el dedo de su poesía, otra marca identificadora: la oralidad ancestral, la misma que subyace en el título de una de sus obras: «Songoro Cosongo», y en el poema de Craveirinha: «Karingana ua karingana». Los valores periféricos emergen desde los márgenes en la asunción orgullosa de patrones que subvierten el canon. Así se da en la historia contada y en la historia cantada cuyos héroes son los seres de un cotidiano rudo y común, son mineros, prostitutas, *joões e marías*, rumberas, *mamanas*, taitas y dones, borrachos, mendigos, mulatas, negros bembones, noctámbulos, puros seres humanos.

¹¹ «En el *canhoiro* / un *galagala* hesita / la cabeza azul. / En los morados / desvanes del crepúsculo / la araña va hilando su tela. // ¿Y nosotros? / Ah, nosotros esperamos / en la euforia de la espalda mojada / que el sol de la vergüenza acumulada deflagre».

¹² «hasta las palmeras sienten amor por la libertad».

¹³ «los civilizados tienen arma y dinero, / pero yo los hago correr».

En la interpelación poética sobre las complejas relaciones origen/poder, etnia/poder, pobreza/poder los poetas de África y de América, Craveirinha, Solano y Guillén optan por la contramano de un discurso canonizado, por la necesidad de subversión de reglas para alcanzar la expresión de conciencia, de comprensión/construcción de la identidad.

Eita negro!

—*Quem foi que disse
que a gente não é gente
Quem foi esse demente,
se tem olhos não vê!*¹⁴ (:30), cuestiona Solano.

En Cuba protesta Guillén, buscando despertar la conciencia dominada, oprimida, adormecida, expresada por la metáfora del ciego: «Ayer vi a un hombre mirando, / mirando el sol que salía; el hombre estaba muy serio porque el hombre no veía. Ay, los ciegos viven sin ver / cuando sale el sol, / cuando sale el sol, / cuando sale el sol» (p. 169). Son versos que parecen (con)mover a las personas, despertándolas para otra realidad, no más corte opresor de la caña, no más «sudor y látigo», no más la realidad acompasada del «trem sujo da Leopoldina / parece dizer / tem gente com fome / tem gente com fome / tem gente com fome»¹⁵ (:34). Es como afirma Benjamin Abdala: «a consciência crítica emerge e se sobrepõe ao objeto, incorporando mimeticamente o ritmo do comboio (trem), de Craveirinha:¹⁶ “E quando / comboio de magaíza deitou fumo e arrancou / nos êmbolos a voz do xipano rezou: João-Tavasse-foi-nas-minas / João-Tavasse-foi-nas-minas / João-Tavasse-foi-nas-minas”.» (:98)

La desarticulación de las normas lingüísticas del portugués y del español, la incorporación de léxico y sintaxis africanos, cubanos y brasileños, el eco de lo coloquial y mucho más, traen lingüísticamente a la escena una ruptura. Es allí que la poesía de los tres poetas gana fuerza y se afirma. El efecto sonoro se ajusta al ritmo del «son» cubano, de los tambores brasileños, cubanos y africanos. Se ignora la opresión de la estética blanca

¹⁴ «Epa negro! ¿quién te dijo que nosotros no somos gente? ¿quién fue ese demente? Si tiene ojos no ve».

¹⁵ «Tren sucio de la Leopoldina parece decir: hay gente con hambre, hay gente con hambre, hay gente con hambre...»

¹⁶ «la conciencia crítica emerge y se sobrepone al objeto, incorporando miméticamente el ritmo del convoy (tren) , de Craveirinha».

al desarticularse el modelo impuesto; los nuevos acordes poéticos revierten, con la novedad de su línea melódica, los patrones estéticos del hemisferio norte sustituidos por las nuevas formas y ritmos de los ancestros africanos rescatados:

Nicolás Guillén:

*Yoruba soy, lloro en yoruba
Lucumí.
Como soy un yoruba de Cuba,
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,
que suba el alegre llanto yoruba
Que sale de mí. (1982: 55)*

José Craveirinha:

*Eu !
Só tambor rebentando o silêncio amargo da
[Mafalala
Só tambor velho de sangrar no batuque do meu povo
Só tambor perdido na escuridão da noite perdida.
.
Só tambor ecoando como a canção da força e da
[vida
só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque! (1977: 181-2)*

Solano Trindade:

*—Que foi que fizeste mano
pra tanto falar assim?
—Plantei os canaviais do nordeste

—Basta, mano,
Para eu não chorar, [...] (1981: 30)*

Craveirinha se agarra a la oposición: *yo x ellos*, se escuda en su africanidad. Como Nicolás Guillén, reconoce el origen ibérico, pero aclara:

*Oh, Pai:
juro que em mim ficaram laivos
do luso-arábico Aljezur da tua infância
mas amar por amar só amo
e somente posso e devo amar
esta minha bela e única nação do Mundo*

*onde minha mãe nasceu e me gerou
e contigo comungou a terra, meu Pai [...]»¹⁷ (:108).*

Es diversa la manera de que se vale Guillén para expresar su relación con la «sombra» europea y africana en su sangre cubana: «Sombras que sólo yo veo / me escoltan mis dos abuelos». En Guillén, Don Federico e Taita Facundo corren unidos por sus venas:

*Yo los junto.
Federico! Facundo!
Los dos se abrazan.
Los dos suspiran*

*.
los dos del mismo tamaño [...] (1974: 138).*

De esa manera supera Guillén la diferencia étnica, se enorgullece de su historia compartida, de la doble vertiente blanco y negra de su origen, consciente de que, en Cuba, «quien por fuera no es noche, / por dentro ya oscureció» (1974, p. 87). El dibujo poético-geográfico de los tres poetas se ancla firmemente en el orgullo de la tierra, en el autoconocimiento, en modelos propios. Craveirinha, no acepta la marca blanca de los «deuses de cabelos lisos»,¹⁸ colonizadores de la «Mãe África». Exalta, en contrapartida, los «belos e curtos cabelos crespos»,¹⁹ y las manos, son «mãos de bronze»²⁰ que

*florescem lânguidamente na velha
e nervosa cadência marinheira
do cais onde meus avós negros
embarcaram para hemisférios de escravidão»²¹ (:73)*

Por otra parte, el madrigal guilleniano registra: «De tus manos gotean / las uñas, en un manojo de diez uvas moradas» (p. 121). Tal como el poeta de Mozambique, Guillén se enorgullece, él

¹⁷ «Oh, Padre: te juro que en mí se quedaron restos del lusoarábigo *Aljezur* de tu infancia pero amar sólo amo y sólo puedo amar a esta mi bella y única nación del Mundo donde mi madre nació y me gestó y contigo comulgó la tierra, mi Padre».

¹⁸ «dioses de cabellos lisos».

¹⁹ «bellos y cortos cabellos crespos».

²⁰ «manos de bronce».

²¹ «florecen lânguidamente en la vieja y nerviosa cadencia marina del muelle donde mis abuelos embarcaron para hemisferios de esclavitud».

también, de su cabeza rizada, marca del origen negro: «Te debo el cuerpo oscuro, / las piernas ágiles y la cabeza crespas» (:94).

El plantador de caña del nordeste de Brasil, los trabajadores del puerto, en Cuba, los mineros de Mozambique protagonizan una historia que se va contando poéticamente: «Karingana ua karingana». El hilo que se desovilla de los poemas de Guillén, Craveirinha y Solano expone una historia sufrida, dolida, llanto y dolor resultante de años de absurda oclusión y silencio. Sin embargo, esos no son los únicos ingredientes del hilo de ese tejido: hay también color, ritmo, sabor, alegría, movimiento, esperanza. Canta Guillén:

*Ay nega,
si tú supiera
anoche te vi pasá
y no quise que me viera (:104).*

Se encanta Solano: «Ela é negra —que graça esplêndida no seu colorido»²² (:10). El ritmo seco del tambor de Craveirinha acompasa la danza de la *marrabenta*, ritmo y canción del folklore del sur de Mozambique:

*Marrabenta
sem a espora do calcanhar da besta
do medo a cavalo em nós.
Sia-Vuma!²³ (:167)*

Colorido, «son» y ritmo son usados con propiedad para inquietar y(o) desacomodar, en evidente provocación; si los versos celebran pueblo y tierra, azotan impiadosa y líricamente toda forma de opresión impuesta a las gentes de esas tierras a lo largo de su historia. En la poesía guilleniana, palabra, danza y música se enlazan y, tal como en la poesía africana tradicional, se integran:

*Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo
repica el negro bien negro:
congo solongo del Songo
baila Yambó sobre un pie.*

²² «Ella es negra —qué gracia estupenda en su colorido».

²³ «*Marrabenta* —sin la espuela del talón de la bestia del miedo a caballo en nosotros— Sia-Vuma (amén)».

Mamatomba
serembe cuserembá. (:122)

En Solano Trindade, canto, ritmo, música, el *samba*, el *maracatu* se hacen presentes para llevar al pueblo amargado un mensaje solidario de fe, la seguridad de que la libertad es más fuerte que todas las fuerzas, la conciencia plena de que el tiempo de la opresión pasará pero su poema será cantado a través de los siglos:

[...] *minha musa*
esclarece as consciências,
*Zumbi foi libertado*²⁴ (:28).

En ese movimiento de integración, de fusión poética, Nicolás Guillén, Solano Trindade e José Craveirinha rescatan al hombre integrado a su tierra y a su pueblo, en una nueva expresión estética, buena ilustración para la afirmación de Padilha, en el ensayo anteriormente referido, en relación con la expresión de poetas africanos: «É uma forma também de encontrar outros modelos estético-ideológicos fora do eixo da Europa, descolonizando-se, assim, os até então vigentes»²⁵ (2001: 8). Para la autora, «retraça-se o mapa simbólico das identidades, criando-se, no dizer de Anthony Smith, “uma mitologia e um simbolismo coerentes” con “uma comunidade de história e de cultura”».²⁶ (1997: p. 61) Salta al oído que en esa poesía la voz del margen (la negra y tantas otras) se eleva contundente, recortando el dibujo de su cara, como «el rostro cubano», de Guillén. Ese canto nuevo se eleva, anuncia una nueva humanidad. En él la vida retumba, ecoa, resuena marcado por aquellos instrumentos ancestrales, en el *frevo*, en el son, en la *marrabenta*, en el *samba*, en el *maracatu*, trazando —y trazando con sangre, llanto, amor, guitarra, fiesta, dolor, alegría, poesía— una visión socio-histórica de Cuba, Mozambique y Brasil.

Pienso que los tres poetas: Guillén, Solano y Craveirinha, con su obra, confirman los epígrafes de este ensayo. Hijos de África y América, sujetos de una historia semejante, se entrelazan en el ejercicio de la memoria y rescate de su origen. Blanden su

²⁴ «Mi musa aclara las conciencias: Zumbi fue libertado».

²⁵ «Es una manera de encontrar otros modelos estético-ideológicos fuera del eje de Europa descolonizándose, así, los que vigoraban hasta entonces».

²⁶ «Para la autora se retraza el mapa simbólico de las identidades creándose como dice Anthony Smith, una mitología y un simbolismo coherentes con una comunidad de historia y cultura».

arma, la palabra poética y rellenan con ella el hueco del silencio histórico a que estaban condenados desde siempre. Concluyo afirmando que no por casualidad se eleva de la obra de Nicolás Guillén, José Craveirinha y Solano Trindade el canto que se hermana al de su pueblo, camino elegido para el encuentro con «el pueblo de todas partes» (:200), y con la vida adornada por «bandeiras coloridas» (:42) para celebrar «uma festa interior voltada para o grande Amanhã»,²⁷ de que trata Solano Trindade. Sólo nos resta repetir, con José Craveirinha: «Sia-Vuma», o sea, amén.

Bibliografia

- ABDALA, BENJAMIN Jr.: «Antônio Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade – O sonho (diurno) de uma poética popular», *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, pp. 77-86.
- APPIAH H., KWAME ANTHONY: *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*, Contraponto, Rio de Janeiro, 1997.
- BOSI, ALFREDO: *O ser e o tempo da poesia*, Cultrix, São Paulo, 1995.
- BUENO, RAÚL: «Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina», en MAZZOTI, J. ANTONIO y U. JUAN CEVALLOS (organizadores): *Asedios a la heterogeneidad cultural: Homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Asociación Internacional de Peruanistas, Philadelphia, 1996.
- CRAVEIRINHA, JOSÉ: *Karingana ua karingana*, Edições 70, Lisboa, 1982.
- FERNANDES DA SILVEIRA, JORGE: «José Craveirinha, Impoética Poesia», *Anais do I Encontro De Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Repensando a Africanidade*, pp. 185-194, EDUFF, Niterói, 1995.
- GUILLEN, NICOLÁS: *Obra poética: 1920-1972*, 2 tt., Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1974.
- PADILHA, LAURA: *África, América e Brasil: a reconversão literária de mitos*, Academia da Latinidade, Editora Universitária Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 2001.
- PAZ, OCTAVIO: *Convergências. Ensaio sobre arte e literatura*, Rocco, Rio de Janeiro, 1991.

²⁷ «banderines coloridos [...] una fiesta interior vuelta para el gran Mañana».

- POLAR, ANTONIO CORNEIO: *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*, org. Mario J. Valdés, Editora da UFMG, Belo Horizonte, 2000.
- REIS, LIVIA: «Tranculturação e transculturação narrativa», in EURÍDICE FIGUEIREDO (org.): *Conceitos identitários e relações literárias interamericanos* (em fase de organização).
- SMITH, ANTHONY D.: *A identidade nacional*, Gradiva, Lisboa, 1997.
- TENREIRO, FRANCISCO y MARIO PINTO DE ANDRADE: *Poesia negra de expressão portuguesa*, Africa, Lisboa, 1982.
- TRINDADE, SOLANO: *Cantares ao meu povo*, Brasiliense, São Paulo, 1981.
- ZEVALLS, JUAN: «Teoría poscolonial y literatura latinoamericana: entrevista con Sara Castro-Clarén», *Revista Iberoamericana de Literatura, Crítica Cultural y Teoría Literaria Latinoamericana*, LXII (176-177); III, Pittsburg, jul-dic., 1996 ●