

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)

Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta

Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi

Docentes Ayudantes de Primera:

Lic. Pablo Fasce

Lic. Agustín Díez Fischer

Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

**Una mirada a la América mestiza, negra e indígena
a través de tres obras de
Di Cavalcanti, Lam y Covarrubias**

Bustamante Duarte, Iván

Musacchio, Silvia

Pérez, María Isabel

Sculco, Claudia

Waingortin, Graciela

Segundo Cuatrimestre de 2017

Abstract

Se propone en este trabajo analizar las manifestaciones artísticas de tres pintores latinoamericanos, quienes desde diversas ópticas incorporan la representación de aquellos sujetos autóctonos ausentes en la pintura académica a partir de obras testigo. Miguel Covarrubias, Emiliano Di Cavalcanti y Wifredo Lam proceden de distintos países, con imaginarios sociales y culturales diferentes. Se intentó el cruce de la expresión visual de sus obras (*Mujer de Tehuantepec*, *Seresta*, *La mañana verde*) con el concepto de raza de Aníbal Quijano, el de etnia de Lorena Campo y el de mestizaje de Román Reyes.

Las expresiones plásticas examinadas a la luz de estos conceptos permiten concluir que no es posible considerar que todas las obras personifican negros, mestizos, mulatos o indios como expresiones reivindicatorias o denuncias del sometimiento de esos grupos sociales, aun cuando sí reflejan las búsquedas plásticas, sociales e intelectuales de sus autores y el grado de integración o extrañamiento entre artista y sujeto representado.

Palabras claves: Indigenismo – Etnia – Raza – Negritud – Otredad.

El otro como lo extraño, inmerso en la alteridad de lo exótico

Raza, negritud y mestizaje, conceptos que pueden aplicarse a las obras donde se trabajan distintas formas de representación de la cultura africana, mestiza o indígena en Latinoamérica. ¿Abordar las representaciones artísticas del excluido es denunciar el

sometimiento y la explotación de los pueblos colonizados, fomentar una reivindicación de identidad de grupos sociales determinados o perpetuar la supremacía de otros?

En este orden de cosas, algunos artistas exponen la opresión y sometimiento como un modo de visibilizar la marginación, mientras otros buscan exponer el sincretismo racial en América reflexionando sobre costumbres, culturas y modos de vida que favorecen la reivindicación étnica. Artífices como Emiliano Di Cavalcanti, luego de sus viajes a Europa, incorporaron negros y mulatos en sus obras, quizá a manera de revalorización de su origen racial. En este sentido, *Seresta [Serenata]*, con su imagen casi costumbrista permite indagar el grado de identificación del artista con lo representado.

Desde su mirada afrodescendiente Wifredo Lam nos ofrece un tratamiento diferente de la negritud. *La mañana verde* permite preguntarse si el artista percibe lo caribeño y la negritud como algo exótico, ajeno, alienado o simplemente como recurso para mostrar su visión de una tradición ancestral, por medio de los modos de representación pictórica europea que incorporara en su exilio.

Si Di Cavalcanti nos muestra la vida cotidiana de los morros cariocas y Lam nos ofrece la humanidad cubana imbricada en el paisaje, Miguel Covarrubias desde su polifacética actividad nos acerca a los habitantes originarios de América a partir de un enfoque casi arqueológico. *Mujer de Tehuantepec* es fruto de su admiración por ese arquetipo de mujer, exponente de una de las antiguas etnias mexicanas. Cabe analizar si su pintura es una reafirmación de lo mexicano o sólo una construcción del artista.

En el presenta análisis se tomaran los conceptos de raza desde el enfoque de Aníbal Quijano, el de etnia de Lorena Campo y el de mestizaje de Román Reyes. Las obras examinadas reflejan desde distintos grados de integración o extrañamiento entre artista y sujeto representado las búsquedas plásticas, sociales e intelectuales de los

autores que no necesariamente deben considerarse expresiones reivindicatorias o denuncias de sometimiento de los grupos sociales implicados.

Este recorrido acotado de obras, artistas y lugares genera algunos interrogantes que abrirán camino a la investigación: ¿Cómo se representan las distintas etnias existentes en las culturas populares americanas? ¿Hay una reivindicación o denuncia del sometimiento de los grupos sociales allí representados? La propuesta es adentrarse en las poéticas de estos tres artistas con la intención de deconstruir el término raza y pensarlo en relación con los conceptos de etnia y mestizaje.

Raza, una categorización dada por la modernidad

Para Aníbal Quijano la idea de raza, en su sentido moderno, no existía antes del descubrimiento de América. Si bien su origen es incierto, lo importante es que sirvió de referencia para una clasificación fundada en supuestas estructuras biológicas diferenciales. La formación de relaciones sociales basadas en esta idea produjo en América identidades sociales históricamente nuevas: indios, negros y mestizos, redefiniendo otras tales como la de español y portugués, que luego se subsumieron en el europeo. Raza e identidad racial sirvieron como elementos de clasificación social básica de la población. En América, la idea de raza otorgó legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. De este modo se convirtió en el criterio fundamental para la distribución de la población en rangos, roles y lugares en la estructura de poder de la nueva sociedad: el modo básico de clasificación social universal (Quijano, 2000).

Actualmente se prefiere emplear el término etnia en lugar del desacreditado “raza”, más apropiado para aplicarse a las especies animales. Así, se define etnia como

la organización tradicional de identificación de un grupo, que se diferencia de otros compartiendo vínculos territoriales, culturales, fenotípicos, de valores, creencias, cultura y conciencia histórica. La etnia es dinámica y se va transformando con el tiempo (Campo, 2008).

Otro concepto es el de etnocentrismo, el cual permite considerar las prácticas de la propia cultura como el parámetro de lo correcto o incorrecto, juzgando las costumbres de los otros como negativas o inconcebibles. Todos los grupos humanos son etnocéntricos, como forma básica de diferenciación o alteridad, donde participa la idea de configuración de la identidad individual y social (Campo, 2008).

Al igual que con raza, el vocablo indígena se utiliza en reemplazo de indio, evitando la connotación peyorativa de esta palabra cuando es empleada por no indios. El Instituto Indigenista Interamericano define el indigenismo como una formulación política y una corriente ideológica, fundamentales ambas para muchos países de América, en términos de su viabilidad como naciones modernas, de realización de su proyecto nacional y de definición de su identidad. Los críticos del indigenismo lo consideran como un instrumento al servicio de los estados nacionales para destruir las micro-identidades de los pueblos indios e integrarlos en una cultura nacional homogénea (Reyes, 2009).

Por otro lado, el II Congreso Indigenista propone la autoidentificación como criterio fundamental de indianidad: el indio es el descendiente de los pueblos y naciones precolombinas con la misma conciencia de su condición humana. Lo indio es la expresión de una conciencia social vinculada con los sistemas de trabajo, la economía, el idioma propio y la tradición nacional de los pueblos o naciones aborígenes (Reyes, 2009).

Ya en México, luego de la revolución de 1910, se persiguió un ideal de nación mestiza, orgullosa de su herencia indígena como una nueva imagen nacional. Sin embargo, la condición subordinada de los indios continuó y se agudizó su pobreza y marginalidad, sin otra alternativa que el mestizaje como única vía de acceso formal a la categoría de ciudadano pleno, abandonando así su condición étnica (Reyes, 2009). El éxito y el reconocimiento del movimiento muralista intentó ser el trampolín para que la mirada internacional se posara en América Latina y en la problemática indigenista (Majluf, 1994).

Entre las décadas de 1910 y 1940 se sitúa la madurez del pensamiento indigenista. Cierta interés romántico y humanitario por los indios junto a una toma de conciencia del lugar y de su papel en la construcción de las identidades nacionales le otorgaron un nuevo impulso: se convirtió en un movimiento de protesta contra la injusticia que padecían los indios, con importantes manifestaciones en la artes y en la literatura. La presencia indígena pasó a ser una fuente de potencialidades, valores y estilos de vida que era imprescindible rescatar y vigorizar (Reyes, 2009).

En definitiva, en el arte, la representación del otro, del distinto, es el espejo donde se distinguen diferencias y similitudes. Es el lugar que permite mostrar lo autóctono, las raíces del universo local más allá de las formas plásticas precolombinas o populares es factible incorporar el lenguaje de la tradición figurativa europea o las nuevas tendencias expresivas aprendidas por los artistas fuera de su propio ámbito.

Este recorrido conceptual nos ayuda a estudiar los artistas seleccionados de un modo más teórico. Nuestra propuesta se centra en desgranar las obras y a partir de allí localizarlas dentro o fuera de los discursos críticos de estas nuevas clases sociales emergentes.

Hablar de Raza en la contemporaneidad es ya viejo y anquilosado, pero nos permite situarnos en la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica y nos allana el camino que nos acerca a nuevas conceptualizaciones, como la de etnia y mestizaje.

La investigación arqueológica como herramienta de análisis de la identidad

En *Mujer de Tehuantepec*¹ una figura femenina ocupa el eje central de la composición, caminando en un amplio espacio cuyo fondo es una construcción colonial; las columnas de la arquitectura en segundo plano dan ritmo y profundidad a la escena; la jarra en sus manos y la canasta sobre su cabeza simbolizan su identidad tehuana. La paleta de colores determina un fuerte contraste entre la predominancia de colores oscuros y saturados del personaje central y el luminoso escenario de tonos claros que la enmarca.

La mujer es el núcleo de la representación, el espacio que la circunda sólo da referencia a su presencia, ella domina con su actitud firme y severa el momento y el espacio -que se presume un mercado- centro de la actividad económica y comercial del lugar.

La acuarela puede inscribirse en la temática indigenista que buscaba fundamentar las particularidades de la identidad nacional en México “(...) donde el indigenismo fue apoyado desde el Estado hasta convertirlo en un discurso oficial (...)” (Majluf, 1994: 216). Esta obra fue realizada dentro del contexto de las investigaciones arqueológicas llevadas adelante por Covarrubias a partir de 1940 y promovidas desde el Instituto Indigenista Interamericano por dos ilustres indigenistas, Manuel Gamio y Juan Comas. Es de destacar que esta institución en ese momento se encontraba influida por

¹ Covarrubias, Miguel. 1945. *Mujer de Tehuantepec* (La Tehuana) 35.5 × 25.2 cm, Gouache y acuarela sobre papel, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

una visión romántica que veía en la cultura indígena un primitivismo sin contaminación, digno de ser rescatado y minuciosamente descripto (Medina, 1976: 14).

Miguel Covarrubias asumió la responsabilidad de esta descripción desde un nacionalismo proclamado pero destinado principalmente a un público norteamericano. Por esta razón, sus libros siempre se publicaron en inglés en Nueva York, ciudad donde habitaba desde los diecinueve años y “(...) donde ya para esta época tenía un nombre como caricaturista, dibujante y artista versátil (...)” (Medina, 1976: 17).

La acuarela en cuestión se puede analizar como un testimonio “arqueológico”, asimilable a los dibujos realizados en el mismo periodo de piezas cerámicas y hallazgos documentales de su trabajo junto a Manuel Gamio. Tanto es así que esta pintura está muy emparentada morfológicamente con la obra elegida por Covarrubias para la portada del libro *México South: The Isthmus of Tehuantepec* publicado en Nueva York (Covarrubias, 1946), donde aparece la misma mujer en otro escenario.

Es necesario reflexionar ahora sobre el simbolismo de la mujer tehuana en el pensamiento de la sociedad mexicana. Tal como se cita en la ficha de obra del MALBA, este motivo de representación ya había sido utilizado en las primeras décadas del siglo XX en muchas oportunidades por otros artistas mexicanos como “(...) símbolo de la mexicanidad (...)” (Vilela, 2016). La memoria social albergaba el recuerdo del carácter indómito e independiente de estas mujeres que las llevó a enfrentarse a los oficiales españoles durante la rebelión de 1660² (Campbell y Green, 1999).

Frida Kahlo y Diego Rivera, entre otros, recurrieron a la iconografía de la mujer tehuana en búsqueda de la identidad perdida, contraponiendo la imagen de mujer

² En el sur de México, los indígenas de Oaxaca guardaron celosamente sus casi autónomas comunidades a lo largo del periodo colonial, levantándose contra los abusos de los corregidores y los sacerdotes. En 1660, más de veinte ciudades se revelaron, protestando; los campesinos mataron a los oficiales reales y saquearon los cofres. A menudo, las mujeres ocupaban puestos de liderazgo en los tumultos o dirigían los ataques. Eran capaces de proteger sus propios intereses y simultáneamente levantar a comunidades enteras para emprender acciones (Cockcroft, 2001).

independiente y hermosa del matriarcado zapoteca al patriarcal dominio colonial, típica mirada etnocéntrica, aun cuando “(...) apuntalaron la política indigenista del régimen posrevolucionario (...) que glorificaba el viejo pasado indígena al tiempo que mantenía a los indígenas "reales" aislados del poder político y económico (...)” (Campbell y Green, 1999: 103).

En esta obra Covarrubias deja de lado todo exotismo para enfatizar los valores simbólicos que la sociedad le atribuía a las mujeres de esta etnia. El personaje de la acuarela carga sobre su cabeza una gran canasta de mimbre, repleta de hojas de plátano, exhibiendo de esta manera su dominio del mercado y su independencia comercial. No estamos frente a la escenificación de una tarjeta postal, sino que vemos a la mujer inserta en su rutina de trabajo, que le confiere cierto poder. En su libro Covarrubias describe una sociedad donde son las mujeres las que dominan “(...) ya sea porque los hombres están trabajando en el campo o en la ciudad, desde el amanecer hasta la puesta del sol Tehuantepec se convierte en un mundo de mujeres (...)” (Covarrubias, 1946: 274).

El costumbrismo como reconocimiento de la identidad social

*Seresta*³ es una obra de Emiliano Di Cavalcanti en la que se representan tres personajes distribuidos en forma triangular. La imagen nos muestra a un hombre tocando una pequeña guitarra, una mujer sentada y otro personaje cuyo género no es fácilmente identificable. Sus rasgos faciales pueden ser asimilados a individuos de origen afro: labios prominentes, nariz ancha y cabellos rizados. Di Cavalcanti solía

³ Di Cavalcanti, Emiliano. C 1930. 43,9 x 33,9, Gouache, pastel tiza, tinta y grafito sobre papel. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

frecuentar los barrios de Río de Janeiro para retratar en pintura la vida de los sectores populares.

Esta obra nos enfrenta al concepto de etnia por el cual los rasgos físicos son interpretados como diferencia biológica y ponen a los personajes como otro racial; sus costumbres culturales son observadas desde una distinción etnocéntrica. Podría encuadrarse en la interpretación de raza de Aníbal Quijano y su posible origen como referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistados y conquistadores.

La conformación de los personajes -figuras robustas, abocetadas, ubicadas en una composición clara- permite pensar una conexión con el muralismo mexicano, movimiento pictórico que, como mencionamos anteriormente, había tomado importancia en Latinoamérica en ese entonces (Majluf, 1994). La temática que trabaja el pintor puede ser asociada al proceso de visibilización de las comunidades afroamericanas en el Brasil: los protagonistas de la obra son hombres y mujeres descendientes de africanos, habitantes de los morros y pertenecientes a los estratos bajos. El artista usa lenguajes pictóricos asimilables a la búsqueda expresiva de Cezanne: cuerpos a los que les otorga volumen con el uso del claroscuro.

Si bien dentro del movimiento moderno donde se ubica este trabajo, la introducción de estos nuevos sujetos sociales fue una forma de lucha⁴, en la obra de Di Cavalcanti los personajes representados no se asumen como héroes o sujetos exaltados. Por el contrario, su imagen no se aleja de lo romántico y endulzado de la figura del negro: un negro exótico, pintoresco, capturado en su tiempo de ocio y diversión sin que se transparenten las desigualdades sociales y procesos de lucha. Esta ambivalencia en la que se desplaza la obra genera algunos interrogantes desde la concepción de un otro: ¿se

⁴ Estos procesos tienen relación con los que tuvieron lugar en París de la mano de Aimé Césaire y los estudiantes afro que estaban en Francia, quienes trabajaron con el concepto de negritud dándole un sentido propio. Con la necesidad de brindarle entidad a estas nuevas etnias que emergían y tomaban voz antes, durante y después de los procesos independentistas ligados a los países de África.

puede pintar a los negros con otro lenguaje que no sea el creado por los mismos negros?
¿Qué mirada tiene el blanco de los negros que habitan en su mismo territorio?

El paisaje y la mítica original

En *La mañana verde*⁵, una figura antropomorfa se ubica en el centro de la composición, parece femenina por la voluptuosidad de sus formas y una posible maternidad sugerida por su vientre y la redondez de sus pechos. Sus mirada dirigida firmemente hacia un más allá la aleja del espectador, quien es convocado por las dos máscaras apoyadas sobre sus piernas a modo de rodillas. Estas máscaras, empleadas en festividades y acontecimientos importantes -nacimientos, funerales, matrimonios, sequías, epidemias- podrían evocar la dualidad de la cosmovisión indígena o ceremonial Yoruba. El personaje principal probablemente sea un ser mitológico: dos enormes alas salen de su espalda desplegándose a ambos lados del lienzo, una mano rojiza a la izquierda del observador sostiene hojas que podrían ser lengua de fuego -en el culto Yoruba indica a Oya, la amante dilecta del dios Chango-. Esta mano enigmática y angulosa se apoya en una hoja de papel. El ser alado culmina en dos "patas" trabajadas verticalmente que dialogan con las cañas laterales: los pies son presentados como pezuñas de caballo, rememorando así la leyenda Yoruba que indica que los Orishas, deidades que habitaban en los cielos, vendrían a vivir en la tierra transportados sobre caballos.

A ambos lados del personaje central se divisan cañas que insinúan de manera sintética la frondosa selva tropical como elemento corpóreo con entidad y valoración propia. Estas cañas de azúcar, de trazos firmes y formas geometrizadas, establecen una

⁵ Lam, Wifredo. 1943. 186,5 x 124 cm. Óleo sobre papel montado sobre tela. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

marcada verticalidad rivalizando con las curvas del cuerpo femenino, acentuando su sensualidad y movimiento. Sobre la cabeza del ser alado se vislumbran pequeñas cabezas, las cuales podrían asimilarse a distintas deidades del panteón Yoruba, quizá dioses Elegua protectores. En la esquina inferior izquierda se observa un cuenco con frutos y maíz, en plano rebatido, símbolo de la abundancia prometida por los dioses. Lam realizó *La mañana verde* en una paleta dominada por una limitada gama cromática (azules, verdes, amarillos) con algunos acentos rojos. El negro define los contornos y ayuda al pintor en la creación de volúmenes. Los distintos tonos de azul transmiten serenidad a la obra.

El artista escogió para sí el universo simbólico de su madrina Antoñica Wilson, que dirigía la secta lucumí en Sagua La Grande: es por ella que conoce el Santoral Yoruba. En este sentido, la obra muestra una atmósfera donde indistintamente se mezcla lo humano, lo vegetal y lo divino, trilogía que llevó a Alejo Carpentier a considerar el trabajo de Lam como algo profundamente atado al suelo de Cuba (Mosquera, 1992). Lam reúne con fuerza todo lo mágico, lo misterioso y lo místico del ambiente cubano, con su panteón de dioses de los santuarios afrocubanos, divinidades negras y ancestrales que le permiten abordar su arte desde adentro, desde su cultura, desde su raza, desde su negritud (Birkenmaier, 2003).

Para Fernando Ortiz, en *La mañana verde*, como en toda su obra, Wifredo Lam muestra su mundo negroide y mulato: aquí está él mismo y todo su entorno, no hay exotismo, hay afrocubanismo adquiriendo una nueva expresión (Ortiz, 1950). El artista incluyó símbolos de creencias religiosas de su origen afrocubano con una identificación cultural del grupo propia del concepto de etnia (Campo, 2008).

Conclusión

Luego del análisis de las obras, se puede concluir, que no siempre que se representan temas que retratan a sujetos sociales emergentes, los discursos a los cuales aluden los artistas promueven la reivindicación de estas clases sociales. Tal es el caso de los artistas analizados, ellos en su repertorio no plantean una mirada crítica o reivindicatoria de estas etnias. El contenido de lo representado es novedoso, pero no escapa de ser trabajado con cierto tinte romántico, edulcorado y exótico.

Si bien hoy, podemos resemantizar el contenido de las obras y darles una mirada crítica y revitalizadora, en su momento para los artistas estos temas significaron la posibilidad de acceso a nuevos repertorios iconográficos. Repertorios que toman pregnancia en la mirada popular consolidando a las obras como referentes que van a ser tomados por el estado como herramienta creadora o impulsora de una identidad nacional. Nuestros artistas muestran a individuos y personas que quizá conformaban, las mayorías en los territorios que los alojan, de un modo en el que antes no habían sido tratados, incluyéndolos en este marco social y plástico que no había sido ocupado por ellos.

Los artistas considerados nos presentan, desde lenguajes diversos, la descripción de particularidades culturales, conceptos sociales, creencias y costumbres que son los valores identitarios que conforman, tal como lo expresa Campo, los vínculos que determinan la identificación del grupo social.

Lam adentrándose en sus memorias para retratar su pasado negro, buscaba desde los pliegues de su obra deconstruir la imagen eurocéntrica de exotismo y otredad, aun cuando siguió transitando los lindes de lo aceptado por los parámetros estéticos establecidos por el arte europeo. Covarrubias, en cambio, expresó plásticamente las observaciones de su estudio antropológico con una mirada cuasi científica y una grafía

romántica y convencional. Por último, Di Cavalcanti retrató desde los morros a ese Brasil negro y olvidado por los artistas, poniendo de manifiesto con un lenguaje dinámico y claro la vigencia identitaria de su música y costumbres.

La representación de negros, mestizos e indios no se hace con un lenguaje particular, sino desde una reapropiación y utilización de movimientos y técnicas europeas, superando lo precolombino y cimentando una nueva mirada de los pueblos americanos. En la construcción artística de estos nuevos sujetos sociales, se observa la intención de poner en imagen el pensamiento crítico de la época.

Surge así, como reflexión final que no es necesario concebir un nuevo lenguaje para reflejar a ese otro conjugado en clave de negritud y mestizaje dado que puede hacerse con las herramientas existentes.

Bibliografía

Birkenmaier, Anke.

2003. "Alejo Carpentier and Wifredo Lam". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 32, no. 205-213.

Campbell, Howard; Green, Susanne.

1999. "Historia de las presentaciones de la mujer zapoteca del istmo de Tehuantepec". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. V, número 9, junio 1999. Universidad de Colima, México.

Campo A., A. Lorena.

2008. *Diccionario básico de antropología*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Cockcroft, James D.

2001. *La esperanza de México: un encuentro con la política y la historia*. México: Siglo XXI.

Covarrubias, Miguel.

1946. *México South: The Isthmus of Tehuantepec*. New York: Alfred A. Knopf.

Cubas Hernández, Pedro Alexander.

2009. “Brasil y Cuba (1920-1940): la representación del mestizaje en el vanguardismo pictórico” en “ANPUH - XXV SIMPOSIO NACIONAL DE HISTORIA”. Fortaleza.

Fernández Martínez, Mirta.

2013. “Aimé Césaire: un negro universal” en *Revista Comunicación*. Año 34, vol. 22, N°1. Instituto Tecnológico de Costa Rica.

Majluf, Natalia.

1994. “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa” en Curiel, Gustavo; González Mello, Renato y Gutiérrez Haces, Juana (comp.) *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas. Tomo II*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Medina, Andrés.

1976 “Miguel Covarrubias y el romanticismo en la antropología”. *Revista Nuestra Antropología*, abril, año/vol. I, número 004. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Medina, Álvaro.

1985. “Wifredo Lam: de París a Marsella y La Habana y de Picasso y Bretón a Chango”, en *Arte Sur*, No 2, Buenos Aires 1er trimestre de 1985, pp. 3-17.

Mosquera, Gerardo.

1992. “Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla”, en, *Wifredo Lam*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 21-24.

Quijano, Aníbal.

2000 “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en Lander, Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Ortíz, Fernando.

1950. *Lam y su obra a través de significados críticos*. La Habana: Cuadernos de Arte 1. Publicaciones del Ministerio de Educación.

Reyes, Román.

2009. *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico-social*. Madrid: Editorial Plaza y Valdés.

Villela, Khristaan.

2016. “Mujer de Tehuantepec-1945” Ficha Técnica de la obra. MALBA. Disponible en: <http://www.malba.org.ar/coleccion-online/alfabetico/C/?idobra=2001.53> (ultimo acceso: 22-10-2017).