

THE ERA OF NEGRITUDE. THE SHORT CENTURY, INDEPENDENCE  
AND LIBERATION MOVEMENTS IN AFRICA 1945-1994

# LA ERA DE LA NEGRITUD

ALANNA LOCKWARD

“De repente nos damos cuenta de que lo nuevo ya lo es desde hace tiempo. Esto explica que no existan disciplinas. No se puede hablar de una cosa sin referirse a otras, pero esto no es interdisciplinariedad, es más bien la imagen de un mundo global”

Yona Friedman

Frente a esta reflexión se instala como modelo un montaje complicado y exhaustivo de la modernidad en África. Entendiendo dicha modernidad como la sistematización, despliegue y utilización de estructuras, valores y formas de lo moderno en el continente.

Como metáfora de la liberación y contracanto a la metodología de la inamovilidad y demarcación de territorios tanto geográficos como culturales y disciplinares, Okwui Enwezor ha tejido con perspectiva de científico social y esteta de la Historia, un infinito telar multicolor, accesible y llamativo, aunque sin el menor tinte de efectismo. La narrativa lineal de cada elemento –fotografía artística, periodística-documental y de estudio; cine de ficción y de documento; escultura; pintura; dibujo; grabado; arquitectura; textiles; afiches; música; literatura y teatro– negocia con el resto su derecho a monopolizar el sentido en el espacio optimizado al máximo del Museo Villa Stuck de Munich.

Cada sala es un plató donde igual se presente la escena de un crimen (David Goldblatt, *No Rest Location*, fotografía en b/n, 1986), como se construye la utopía de una metrópoli fantástica (Bodys Isek Kingelez, *Stars Palme Bouyjeus*, 1989), o pedalea un individuo invisible con el asiento de su bicicleta frágilmente amarrado con una cuerda de yute (Kay Hassan, *Flight*, 1995). Y es en esta zona de confluencias, elaborada coreografía de la imagen y el pensamiento, donde al ritmo de una capacidad de síntesis monumental se inaugura una visión del siglo más corto y más sangriento de la Historia de Occidente. [1]

En el sótano, lo íntimo y lo social, la experiencia individual y la urbana, cimentan una arquitectura de los tiempos modernos africanos. El brevísimo espacio concentra hasta la sublimación cinco anti-leyes tácitas que rigen esta nueva mirada global sobre las últimas cinco décadas del continente. Reseñar su anti-estrategia, o parte de ella, permite una lectura más concentrada de la relación entre la omnipresencia del sentido y su iconografía, la cual introduce innumerables exégesis.

“We suddenly realise that the new has been new for quite some time. This accounts for the fact that there are no disciplines. It is impossible to speak of one thing without referring to others, but this is not an instance of the interdisciplinary; rather, it is the image of a global world.”

Yona Friedman

In the face of this reflection, a complicated and comprehensive framework of modernity becomes established as a model in Africa; this modernity being understood as the systematisation, deployment and use on the continent of structures, values and forms of the modern.

As a metaphor of liberation and counterpoint to the methodology based on the immovability and demarcation of both geographical and cultural and disciplinary territories, Okwui Enwezor has woven, from the standpoint of a social scientist and aesthete of history, an infinite, multicoloured fabric, accessible and striking, but without the slightest trace of sensationalism. The linear narrative of each element - artistic, documentary journalism and studio photography; science fiction and documentary films; sculpture; painting; drawing; engraving; architecture; textiles; *affiches*; music; literature and theatre - vies with the rest to establish its right to monopolise meaning in the optimised space of Munich's Villa Stuck Museum.

Each room is a set where it is just as easy to find the scene of a crime (David Goldblatt, *No Rest Location*, B/W photograph, 1986) as it is to watch the construction of the utopia of a fantastic metropolis (Bodys Isek Kingelez, *Stars Palm Bouyjeus*, 1989), or an invisible individual pedalling away with his bicycle saddle precariously tied up with a piece of jute rope (Kay Hassan, *Flight*, 1995). And it is in this area of convergence, with an elaborate choreography of image and thought, where a vision of the shortest and bloodiest century in the history of the West commences, steered by a monumental capacity for synthesis [1].

In the basement, the intimate and the social, the individual and the urban experience, underpin an architecture of modern African times. In the tiny space, five tacit anti-laws which govern this new, global approach to the continent's last



KAY HASSAN. *Flight*, 1995. Detalle instalación, dimensiones variables | Detail of the installation, variable dimensions  
Cortesía | Courtesy Villa Stuck Museum, Munich. Foto | Photo Werner Maschmann.

Las ampliaciones a color en gran formato de Zwelethu Mthethwa, retratos donde los individuos enfrentan la cámara con sus mejores ropas en un ángulo de su vivienda-refugio donde cada detalle parece exponer la dignidad como *modus operandi* de la sobrevivencia, tienen enfrente y al costado izquierdo los nitratos de la serie de David Goldblatt, *The Structure of Things Then*. Con lirismo documentan la brutalidad del desarraigo sistematizado por las Actas Territoriales del Apartheid, renunciando por completo al lugar común de la violencia policial, que hasta ahora han sido la referencia obligada sobre el tema. Las grandilocuentes fachadas

five decades are elevated to the heights of sublimity. A review of its anti-strategy, or part of it, will enable us to make a more thorough interpretation of the relationship between the omnipresence of meaning and its iconography, bringing in countless exegeses.

The large-format enlargements in colour of Zwelethu Mthethwa, portraits in which individuals face the camera, dressed in their best clothes as they stand at the corner of their shelter-cum-home, where every single detail seems to reflect dignity as the *modus operandi* of survival, look across at the

de la Gereformeerde Kerk y la Dutch Reformed Church se confrontan con el paisaje desolado de un *township* bautizado por sus moradores como *No Rest Location*, parafraseando el original, *New Rest Location*, dado el acoso policial; hermanada esta imagen con la de la Apostolic Multiracial Church in Zion of South Africa, una tienda de campaña con un letrero que cabecea frágilmente sobre su esqueleto de palos y tela, y cuyo espacio no garantiza que puedan congregarse más de tres personas.

He aquí la ilustración de dos anti-reglas. La primera: No al espectáculo de víctima impotente; la segunda: No al distanciamiento entre la relación orgánica del individuo y su contenedor vivencial, y de este con la lectura antropológica de la realidad. La experiencia humana se calcula en metros ergonómicos.

A la izquierda de la entrada, la instalación de dos bicicletas de Kay Hassan (alemanas, tal vez deliberadamente) hablan sobre el viajero compulsivo. Ambas apuntan a direcciones contrarias. Mientras que el "montacargas" de una transporta una televisión, sobre la que reposa un abrigo rojo y negro amarrado con sogas, la segunda lleva una vetusta maleta marrón, una frazada debajo, coronando la carga un bulto de tela negra y un abrigo rojo. Además de los nortes diferentes, una está muy empolvada y la otra no. El polvo, tan sutil e imperceptible, se convierte en un código revelador. La connotación urbana del monitor alude a la migración urbana forzada. La bicicleta está casi limpia. La rural habla de un viaje más largo, el polvo lo anuncia y tienta a tocarlo para comprobar que no es un fallo de mantenimiento.

Detrás de la elocuente dramatización visual del éxodo, dos enormes impresiones a color (*Sin título*) de Zarina Bhimji, presentan una modernidad "universal" en las fachadas de dos amplias viviendas que igual podrían pertenecer a la memoria urbana de México D.F. o La Habana.

Inmediatamente a la izquierda, otra obra de gran formato de Sue Williamson, *For Thirty Years Next to His Heart*, 1990, aglutina 47 reproducciones en láser de documentos de identificación, parafernalia organizativa del Apartheid. Ella y el resto de sus colegas blancos boicotearon en 1979 —dos años después del asesinato del carismático Steve Biko— la representación internacional de Sudáfrica hasta que sus contrapartes negros tuviesen acceso equitativo a las instituciones artísticas del estado. Este arte de la resistencia, de las décadas del 70 y 80, sufrió una profunda transformación tras la caída del muro segregacionista en Sudáfrica. Mientras que algunos, al igual que Williamson, han mantenido sus filiaciones políticas, convencidos de que el artista debe comprometerse con su entorno social, otros tomaron el rumbo de la búsqueda interna, explorando narrativas personales, investigando la identidad y la conciencia de género, o experimentando el arte como legimitación de la individualidad.

La liberación trajo consecuencias similares en otros países como el Congo. El cuerpo idiomático de Bodys Isek Ingelez dispara la imaginación hacia diferentes vectores. Revive la nostalgia por lo que pudo haber sido el resultado de la independencia, —como telón de fondo el asesinato de Patricio Lumumba en 1961— a

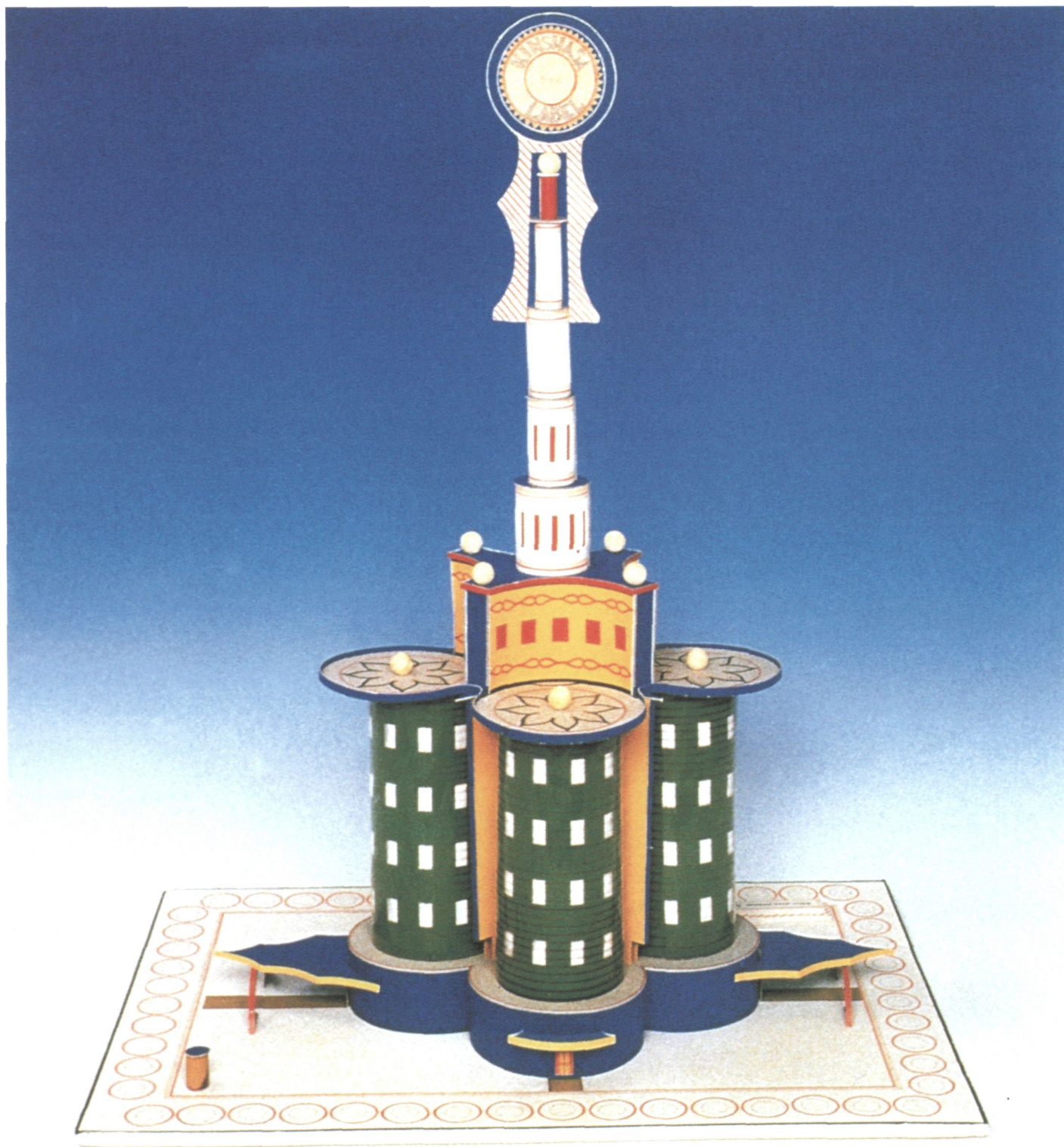
nitrate belonging to David Goldblatt's series, *The structure of things then*, situated on the left-hand side. In a lyrical manner, they document the brutality of the systematised uprooting practised under the Territorial Apartheid Acts, with the absolute relinquishment of the commonplace of police violence, which, until now, has constituted the mandatory reference to the issue. The ostentatious facades of the Gereformeerde Kerk and the Dutch Reformed Church stand in contrast to the desolate scenery of a township christened by its inhabitants with the name, *No Rest Location*, an adaptation of the original *New Rest Location*, in reference to police harassment. This image is paired with one of the Apostolic Multiracial Church in Zion of South Africa, a tent with a sign rocking tenuously to and fro on a framework of rods and material harbouring a space which gives no assurance that more than three people can congregate there.

Here we have the illustration of two anti-rules. The first, no to the spectacle of the helpless victim; the second, no to the distancing between the organic relationship of the individual and his existential container; and of the latter with the anthropological reading of reality. Human experience is calculated in terms of ergonomic metres.

To the left of the entrance, Kay Hassan's installation of two bicycles (of German origin, perhaps purposely) speak of the compulsive traveller. The two bicycles point in opposite directions. While the "service lift" of one transports a television, on which a red and black overcoat tied with a hangman's rope is resting, the second carries an old brown suitcase with a blanket beneath it and the entire cargo is crowned with a bundle of black material and a red overcoat. Apart from the difference in direction, one bicycle is covered in dust while the other is not. The dust, so subtle and imperceptible, becomes a revealing code. The urban connotation of the monitor is a reference to obligatory urban migration. The bicycle is quite clean. The rural one speaks of a longer journey: the dust reflects this and tempts the viewer to touch it to make sure that it is not the result of negligent maintenance.

Behind the eloquent, visual dramatisation of the exodus, two huge colour prints (*Untitled*) by Zarina Bhimji present a form of "universal" modernity on the facades of two spacious residences which could just as easily belong to the urban memory of Mexico D.F. or Havana.

Immediately to the left, another large-format, this time by Sue Williamson, *For thirty years next to his heart* (1990), brings together 47 laser reproductions of identity papers, the organisational paraphernalia of apartheid. In 1979, two years after the assassination of the charismatic Steve Biko, the artist and her white colleagues boycotted the international representation of South Africa until their black opposite numbers were allowed equitable access to the state's artistic institutions. This art of resistance, peculiar to the seventies and eighties,



BODYS ISEK KINGELEZ. *Kinshasa Label*, 1989. Técnica mixta | Mixed media. 90 x 49 x 69,5 cm.  
Colección de Bruno van Lierde | Bruno van Lierde Collection, Bruselas. Cortesía | Courtesy Villa Stuck Museum, Munich.

la vez que recrea el optimismo consumista decadente de estos tiempos en una protoarquitectura fantástica donde el sincretismo entre lo musulmán, lo europeo y lo hollywoodiense, ironiza al *kitsch* como metáfora de la utopía. En su síntesis alucinada se entrecruzan claramente ambas opciones del artista contemporáneo africano: sin abandonar su cordón socio-histórico reposiciona su

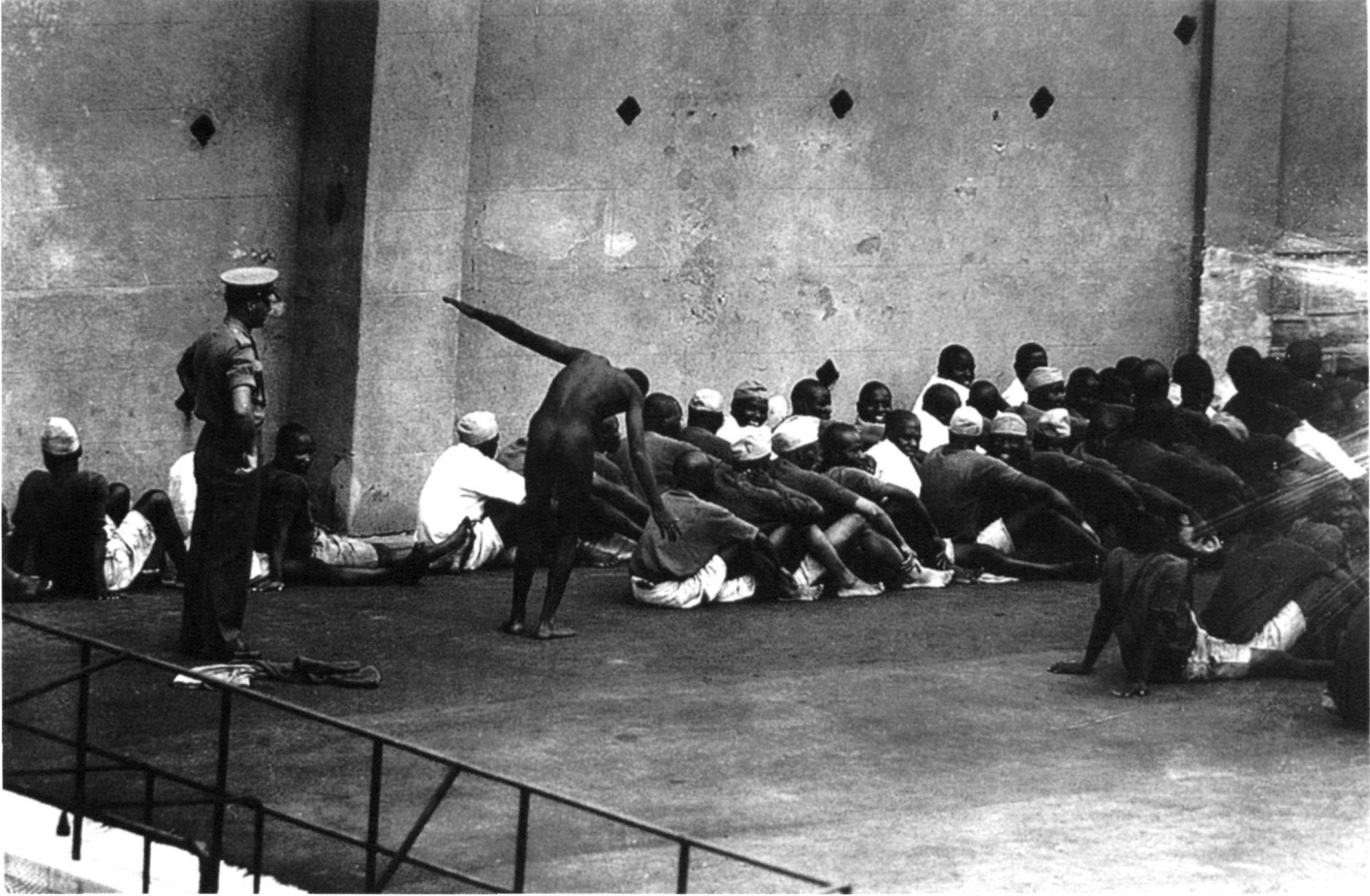
underwent profound change after the fall of the segregationist wall in South Africa. While some, like Williamson, have remained true to their political ideas, with the conviction that the artist should be committed to his social environment, others have pursued the path of the inner search, exploring personal

The Short Century. Soldado subiendo una escalera. Imperial War Museum, London Photographic Collection.





The Short Century. Elecciones en Kenia, Nekuru polling station, 1963. Public Record Office Image Library.



The Short Century. Prisión central de Johannesburgo, 1954. Foto | Photo Bob Gosani.

quimera alimentada por visiones íntimas. La individualidad no es negociable.

Dos de sus lúdicas maquetas, tan intrincadas como transparentes en su capacidad de comunicar, funcionan como pórtico en el estrecho pasillo cuyo perímetro lateral son sendas vitrinas con proyectos arquitectónicos y documentos sobre la planificación urbana en diferentes puntos del continente. En el centro de una de ellas, el sillón de bicicleta mencionado más arriba.

La emotividad del poeta caribeño, Aimé Césaire, prefigura las claves de la edificación africana en la modernidad :

“Mi negritud no es una torre ni una catedral  
Siembra sus raíces en la roja carne de la tierra  
Siembra sus raíces en la carne ardiente del cielo  
Rompe la opaca postración con su paciencia erguida”. [2]

Los sueños y las aspiraciones nacionalistas de los líderes africanos, alimentados por las voces de sus gentes, se tradujeron en un lenguaje arquitectónico contradictorio. Un ejemplo es el Arco de la Independencia de Ghana comisionado por su flamante Primer Ministro, Kwame Nkrumah, clara adaptación del arco de triunfo romano que impone cuestionarse la crisis de memoria e identidad que provoca. Sin embargo, partiendo de la crítica sartreana a la poesía de la Negritud, pudiera argumentarse que los códigos coloniales han sido revertidos por la mirada del sujeto domesticado para fundamentar su disidencia. Lo que no implica dejar de lado la posibilidad de que cierto ingrediente de complejo de inferioridad pudo haber influido en la decisión de Nkrumah, expone Nnamdi Elleh, para luego añadir: “Algunos arquitectos de África del Norte, como Hassan Fathy, han adaptado la herencia islámica, en cambio sus colegas del Oeste, Este y Sur, en lugar de explorar cómo los precedentes de la arquitectura tradicional africana pueden ser aplicados a las necesidades contemporáneas, reproducen formalmente lo europeo” [3].

He aquí la tercera anti-regla: no a la acriticidad de un revisionismo etnocéntrico, no al olvido de compartir cuotas de responsabilidad.

Como resultado de lo expuesto por Elleh, la arquitectura de África ha sido desterrada histórica, teórica y visualmente de los estudios occidentales. Omisión que transmite el falso mensaje de que la misma no pertenece a la experiencia de la modernidad, aún cuando muchos arquitectos contemporáneos, como Femi Majekodunmi y Oliver-Clément Cacoub han desarrollado proyectos importantes en otras latitudes.

Un modelo de Yona Friedman, *Bridge City*, 1963, al fondo del pasillo, desafía los patrones característicos del colonialismo. Como referencia de proyectos discriminantes perdura el “Obus” tunecino de Le Corbusier, cuyo objetivo era separar la parte colonizada de la nativa. La ciudad espacial también se ha soñado en las dunas del Sahara.

A espaldas del conciso corredor arquitectónico, iniciando la interacción citada entre las fotografías de Mthetwa y Goldblatt, el cortometraje *Borom Sarret*, 1963, (primero del género en ser fi-

narratives, investigating identity and the awareness of genre, or experimenting with art as the legitimisation of individuality.

Liberation brought similar consequences in other countries, such as the Congo. The idiomatic corpus of Bodys Isek Ingelez sends the imagination flying in different directions. It revives the nostalgia for what might have been achieved by independence – with the assassination of Patricio Lumumba in 1961 as the backdrop – while re-creating the decadent, consumerist optimism of the time in a fantastic proto-architecture where syncretism between the Moslem, the European and the Hollywood phenomenon ironises kitsch as a metaphor of utopia. In its hallucinated synthesis, the two options of the contemporary African artist are clearly intermingled: without forsaking his socio-historical links, he repositions his chimera, feeding it with his innermost visions. *Individuality is not negotiable.*

Two of his playful scale models, as intricate as they are transparent in their ability to communicate, act as a portico on the narrow corridor, on either side of which stand showcases containing architectural projects and city-planning documents referring to different places on the planet. In the centre of one of them is the bicycle saddle of which we spoke earlier.

The emotiveness of Caribbean poet Aimé Césaire prefigures the foundations of the African construction of modernity:

“My negritude is neither tower nor cathedral  
it takes root in the red flesh of the soil  
it takes root in the ardent flesh of the sky  
it breaks through the opaque prostration with its upright  
patience” [2].

The nationalist dreams and aspirations of African leaders, urged on by the voices of their peoples, translated into a contradictory architectural language. An instance of this is to be found in Ghana’s Arch of Independence, commissioned by the country’s flamboyant prime minister, Kwame Nkrumah, and an evident adaptation of the Roman triumphal arch, which forces one to question the crisis of memory and identity it causes. However, on the basis of Sartre’s criticism of the poetry of negritude, it could be argued that colonial codes have been reverted by the approach of the domesticated subject in his effort to lay the foundations of his dissidence. As Nnamdi Elleh states, this does not mean the exclusion of the possibility that a bit of an inferiority complex may have influenced Nkrumah’s decision. Elleh goes on to say: “Certain North African architects, like Hassan Fathy, have adapted Islamic precedents, but African architects in West, East and South Africa, instead of exploring how precedents in traditional African architecture can be applied to contemporary needs, are reproducing European inspired forms [3].”

Here we have the third rule: no to the non-critical approach of ethnocentric revisionism, no to forgetting to share areas of responsibility.

nanciado por el Ministerio Francés de Cooperación, y premiado en el Festival de Cine de Tours) del pionero Ousmane Sembéne, presenta las vicisitudes de un vendedor ambulante en Dakar. La ciudad segregada, aún después de la independencia, con su modernidad de bloques de apartamentos, es enfocada por el lente real socialista de Sembéne, reflejo de su formación en los Estudios Gorky de la antigua Unión Soviética.

Organizar en 1.000 metros cuadrados de exhibición 550 objetos de filiación múltiple fue tarea de la firma neoyorkina kOnyk architecture (Craig Konyk, director, James Tichenor, director del proyecto, Christian Reinhard y Artur Bürgel). La infraestructura consiste en paneles de plástico blanco prefabricados en Estados Unidos, cuyo ensamblaje tomó unas dos semanas. La continuidad de los paneles facilita la visibilidad de 22 monitores, aislando a la vez que integrándolos a los demás componentes.

En el resto de las salas se proyectan varias producciones filmicas, algunas sin audio, otras con audifonos, unas cuantas a muy bajo volumen y otras tantas subtituladas. La excepción era el módulo de William Kentridge en la segunda planta: una cámara oscura con su emblemático filme *Ubu Tells de Truth*, 1997. La combinación de sus dibujos y títeres indaga la cultura de la violencia, interrogando con su parodia el drama escenificado durante las audiencias de la Comisión de Reconciliación y Verdad en Sudáfrica.

En las dolorosas sátiras de Kentridge se esboza una cuestión nodal de esta biografía crítica del continente; a saber: el examen de los vínculos entre los movimientos de independencia y las luchas por liberación como métodos para lograr tanto la autonomía como la conciencia de identidad cultural. En un primer nivel, dichos movimientos formaron parte de dos programas políticos distintos, explica Okwui Enwezor. Por un lado utilizaron estrategias de no-violencia, como fue el caso de Ghana (antiguamente Costa de Oro), cuyos líderes se valieron de plataformas editoriales, discursos, campañas, huelgas y actividades sindicales, para dislocar la maquinaria económica colonial y minar su autoridad legal. No obstante, esta táctica pacífica no estuvo exenta de brotes violentos, como fue el caso de la insurrección Mau Mau de Kenya, en 1952, cuya ecuación final dejó un saldo de 50.000 bajas locales frente a tan sólo 20 británicas. En la vía contraria, las luchas armadas de Argelia, Mozambique, Angola y Zimbabue, fueron el último recurso frente a la intrasigencia colonial que rechazó la negociación.

Con la independencia de Ghana en 1957, una poderosa fuerza psicológica e ideológica permitió el evento político más importante de 1960: Nkrumah declaró la década de independencia durante el Primer Congreso de Todos los Africanos en Acra, 1958. Dos años después, 17 países la obtuvieron, y no sólo eso sino que también fueron admitidos masivamente en la Naciones Unidas, que lo consagró como el año del continente.

Tanto la ideología de la Negritud, como el Panafricanismo, inspiraron esta década emancipatoria. La primera –gestada en París bajo el amparo de la literatura del martiniqueño Aimé Césaire, del senegalés Leopold Sédar Senghor, quien fue su primer presidente y gobernó entre 1961-1980 y de Léon Damas, de la

As a result of the situation described by Elleh, Africa's architecture has been banished historically, theoretically and visually from Western studies. This omission conveys the false message that it does not belong to the experience of modernity, despite the fact that many contemporary architects, such as Femi Majekodunmi and Oliver-Clément Cacoub, have executed major projects in other areas.

At the end of the corridor, a model by Yona Friedman, *Bridge City* (1963), defies the patterns characteristic of colonialism. As a permanent reference to discriminatory projects stands Le Corbusier's Tunisian "howitzer", whose aim was to separate the colonised part from the native one. The spatial city was also dreamt up amid the dunes of the Sahara Desert.

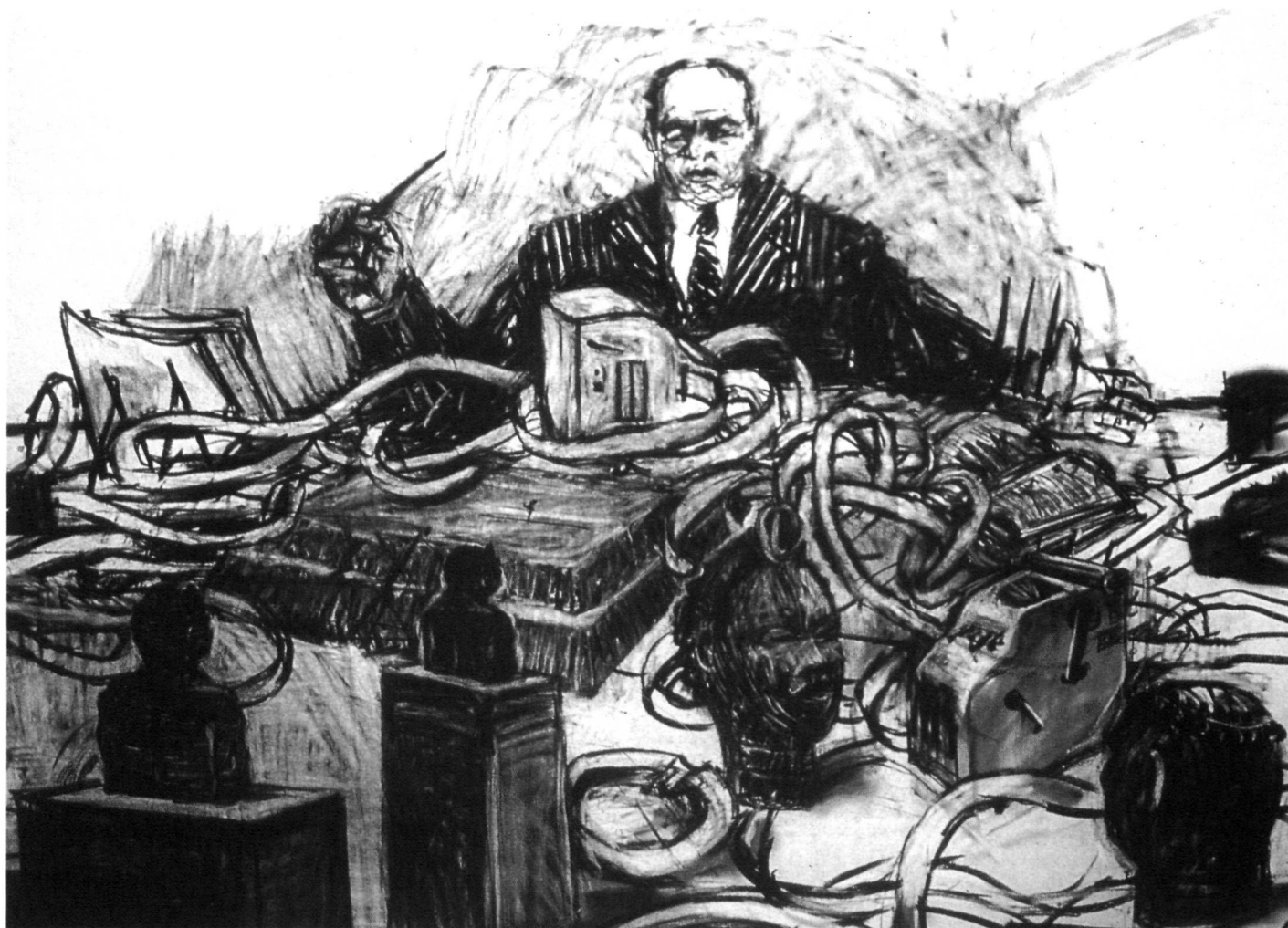
To the back of the concise architectural corridor, commencing the aforementioned interaction between the photographs of Mthetwa and Goldblatt, pioneer Ousmane Sembéne's short titled *Borom Street* (1963) (the first in this genre to be financed by the French Ministry of Co-operation and a prize-winner at the Tours Film Festival) tells of the ups and downs of a street seller in Dakar. The city, still segregated after independence, with its modern blocks and apartments, is captured by Sembéne's truthful, socialist lens, a reflection of the training he received at the Gorky Studios in the former Soviet Union.

The organisation of 550 objects of varying affiliation into an area of 1,000 m<sup>2</sup> was the task of the New York firm, kOnyk Architecture (director, Craig Konyk, project manager, James Tichenor, Christian Reinhard and Arthur Bürgel). The infrastructure, which took two weeks to assemble, consists of white plastic panels, prefabricated in the United States. The continuity of the panels facilitates the visibility of 22 monitors, with the twofold effect of isolating them from the other components while producing their integration.

In the rest of the rooms, a number of film productions are projected, some without audio, others with headphones, some at an extremely low volume and others with subtitles. The exception was the module by William Kentridge, located on the second floor: a camera obscura in which his emblematic film, *Ubu tells the truth* (1997), is shown. The combination of his drawings and puppets explores the culture of violence, while its parody asks questions of the drama staged during the hearings of the Commission of Reconciliation and Truth in South Africa.

In Kentridge's painful satires, a central issue of this critical biography of the continent is outlined, namely: the examination of the links between independence movements and struggles for liberation as methods to attain both autonomy and awareness of cultural identity. Initially, these movements formed part of two different political programmes, as Okwui Enwezor explains. On the one hand, strategies of non-violence were used, as was the case of Ghana (formerly the Gold Coast), whose leaders availed themselves of editorial platforms, speeches, campaigns, strikes





WILLIAM KENTRIDGE. Dibujo de "Mine", 1991. Carboncillo sobre papel | Charcoal on paper. 120 x 150 cm. The Goodman Gallery, Johannesburgo. Cortesía | Courtesy Villa Stuck Museum, Munich.

Guyana Francesa— se enmarcó en la Europa facista de 1934. El Panafricanismo tiene su génesis en la posguerra. Durante el Congreso de Manchester de 1945, soldados africanos y caribeños, junto con estudiantes y líderes sindicales, exigieron, entre otras reivindicaciones, la independencia y el derecho a la autodeterminación de África y las colonias británicas del Caribe. De ahí que la Negritud sea considerada como un fenómeno francófono, mientras que el Panafricanismo levantó más simpatías entre los artistas y estudiantes anglófonos. El pan-arabismo de Gamal Abder Nasser tuvo su esfera de impacto correspondiente en el Magreb.

Como apología de la comunión afrocaribeña, a la izquierda de la entrada al módulo de Kentridge, la obra de un antillano —el tercero, junto con Césaire y Fanon incluido en la exposición— *Lumumba, Death of a Prophet*, 1992, del realizador haitiano, Raoul Peck.

Sobre la parte trasera exterior del módulo de tela negra, la instalación fotográfica de Santu Mofokeng proyecta el archivo recuperado de familias urbanas de Sudáfrica, *Black Photo Album/Look at Me 1890-1950*. Las estampas individuales reclaman un imaginario irreseñado cuya relación histórica con la memoria

and trade union action to un hinge the colonial economic machinery and undermine its legal authority. Nevertheless, this peaceful tactic was not exempt from outbursts of violence, such as the Mau Mau insurrection in Kenya in 1952, with 50,000 local casualties as against a mere 20 on the British side. On the other hand, in Algeria, Mozambique, Angola and Zimbabwe, armed struggle was the last resort used to oppose the colonial intransigence which rejected the possibility of negotiation.

With the independence of Ghana in 1957, a powerful psychological and ideological force paved the way for the most important political event of 1960: Nkrumah declared the decade of independence during the First All-African Congress, held in Acra in 1958. Two years later, not only would 17 countries attain this but they would also be admitted en bloc into the United Nations, thus making 1960 into a year of special significance for the continent.

Both the ideology of negritude and Pan-Africanism were sources of inspiration for this decade of emancipation. The former, nourished in Paris through the literature of Martinican

social se reescribe a través de la recuperación documental. La influencia de Goldblatt se hace palpable en esta perspectiva donde se organizan los vínculos entre la fotografía y la identidad. La obra, aún en proceso, se sitúa más allá de la simple conmemoración a través de los retoques y el copiado. En lugar de presentarla como un paraíso extraviado de la Historia negra, Mofokeng se cuestiona las motivaciones que llevaron a los individuos a retratarse y documentarse, se pregunta cómo se ve a sí mismo el sujeto colonizado y cuáles son sus patrones de identificación. En la vestimenta, la postura solemne y el entorno cuasi-victoriano de los fondos, se encuentra la clave a estas mismas interrogantes que el artista deja abiertas a la interpretación, aunque en algunas de sus diferentes formas de instalarla, como la versión en el Villa Stuck, utilice textos intercalados entre las imágenes. Los mismos pertenecen a extractos de entrevistas y comentarios de/sobre los retratados o sus herederos. [4]

La cuarta anti-regla se encumbra en esta pieza: No a los atajos fáciles, no a las respuestas unívocas. O como escribe Enwezor: "Que África haya sido el escenario de aspectos importantes de las políticas y sociedades de la posguerra, y que los mismos hayan tenido un impacto crucial en la identidad, modernidad, libertad, subjetividad, ética y cultura, no puede ser debatido más. La pregunta más prominente de esta exhibición es: "Qué es africano y qué es África para nosotros?" Ésta, por supuesto, es una pregunta que ni la filosofía ni la metafísica pueden contestar. Sea suficiente decir que *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* representa una África de la imaginación, tanto como la enfoca en el contexto de sus vivencias y realidades". [5]

Aimé Césaire, of Senegalese Léopold Sédar Senghor, who became his country's first president, governing from 1961 to 1980, and of León Damas, from French Guyana, went back to the fascist Europe of 1934. Pan-Africanism came into being during the post-war period. During the Manchester Congress of 1945, African and Caribbean soldiers, alongside students and trade union leaders, demanded, amongst other things, independence and the right to self-determination of Africa and Britain's colonies in the Caribbean. Hence negritude would be a phenomenon associated with French-speakers, whereas Pan-Africanism aroused more sympathy among English-speaking artists and students. The Pan-Arabism of Gamal Abder Nasser found its own sphere of influence in the Maghreb.

By way of a eulogy of Afro-Caribbean communion, to the left of the entrance to Kentridge's module is found the work of an Antilles artist – the third to be included in the exhibition, together with Césaire and Fanon – *Lumumba, death of a prophet* (1992) by Haitian producer Raoul Peck.

Outside the black-cloth module, at the back, the photographic installation by Santu Mofokeng projects the recovered archive of South African urban families, *Black photo album/Look at me 1890-1950*. The individual prints point to an unconstrained imagination whose historical relationship with social memory is rewritten through the retrieval of the documents. Goldblatt's influence is noticeable in this perspective where the links between photography and identity are arranged. The work, still in progress, goes beyond simple commemoration by means of touching up and copying. Instead of presenting it



GEORGES ADÉAGBO.  
De | From *Colonialization to Independence*, 1999.  
Técnica mixta | Mixed media.  
Cortesía del artista y | Courtesy of the artist and Stephan Köhler-Joint Adventures Art Projects.  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2001, y Villa Stuck Museum, Munich.

A pocos pasos de distancia la característica prolijidad libre-asociativa de Georges Adéagbo –premiada en la 47<sup>va</sup> Bienal de Venecia– colma un cubículo con la generalidad de una modernidad ubicua, *Colonisation Belge en Afrique Noir*, 2000. Álbumes discográficos y licores autóctonos de Bavaria, revistas y periódicos europeos y africanos, libros y esculturas *kitsch* de ambos continentes, invitan a descifrar el sistema de su locura. Porque lo tiene. Sólo hace falta tener tiempo y paciencia, dos enzimas fundamentales para la asimilación y disfrute del pantagruélico banquete de esta exposición, que desafía no sólo la capacidad de absorción del visitante, sino también la voluntad política de sus globos oculares que deben una y otra vez alinearse en la dirección correcta, venciendo el deseo de mirar rápido y pasar a lo siguiente, cercano y magnético.

Un mural de Yinka Shonibare, *One Hundred Years*, 2000; la instalación escultórica de Ghada Amer (*Sin título*); y los *Butcher Boys* de Jane Alexander, monstruosos y académicos; confirman que el segundo y último piso es terreno de lo contemporáneo. Como complemento, una pequeña galería lateral presenta los primeros planos fotográficos de Touhami Ennadre, cuya luz negra descubre las riquezas de la etnicidad cutánea, antagonizando en cada estría con la irreverencia del escritor, Wole Soyinka: “Un tigre no proclama su tigritud”. Las fotos parecen responderle: “¿Quizás porque no sabe que si lo hace puede descubrir la belleza”.

like a misplaced paradise in black history, Mofokeng questions the motivations which led individuals to have their portraits taken and be recorded in documentary form; he ponders about how the colonised subject sees himself and what his identification patterns are. The clothing, the solemn stance and the quasi-Victorian atmosphere of the backgrounds hold the key to these very questions which the artist leaves open to interpretation, although in some of his other forms of installation, such as the version in Villa Stuck, he uses texts intercalated with images. The texts are taken from extracts from magazines and comments by/on the person portrayed or his inheritors [4].

The fourth anti-rule prevails in this piece: no to easy short-cuts, no to univocal answers; or, as Enwezor puts it: “That Africa was a staging ground for some of the most important questions of post-war politics and society and that these questions made a crucial impact in identity, modernity, freedom, subjectivity, ethics and culture can no longer be debated. The more salient question arising from this exhibition is: *What is African and what is Africa to us?* This is, of course, a question neither philosophy nor metaphysics can provide answers to. But suffice it to say that *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* represents an Africa of the imagination as much as it addresses Africa in the context of her lived experiences and realities [5].”



JANE ALEXANDER. *Butcher Boys*, 1985-86. Técnica mixta | Mixed media. 128,5 x 213,5 x 88,5 cm. South African National Gallery, Cape Town. Cortesía | Courtesy Villa Stuck Museum, Munich.

YINKA SHONIBARE. *Boy/Girl*, 1998. Impresión a la cera sobre tela de algodón | Wax printing on cotton cloth. 180 x 150 x 70 cm. The Speyer Family Collection, New York. Cortesía | Courtesy Villa Stuck Museum, Munich.



El premio Nobel nigeriano forma parte de la antología, ingrediente póstumo del catálogo de casi quinientas páginas, que abarca dos categorías: Política/Ideología/Ética; y Cultura. Otras firmas son: Kwame Nkrumah, Patricio Lumumba, Sékou Touré, Kwame Anthony Appiah, Gamal Abdel Nasser, Nelson Mandela, Frantz Fanon, Amílcar Cabral, Léopold Sédar Senghor, Julius Nyerere, Alioune Diop, Rajat Neogy, Njabulo Ndebele, Jean Paul Sartre, Aimé Césaire y Ben Enwonwu. Los ensayos de cada tema en la exposición están a cargo de: Okwui Enwezor, editor, Chinua Achebe, Ulli Beier, Wolfgang Bender, Rory Bester, Chinweizu, John Conte-Morgan, Manthia Diawara, Nmandi Elleh, Lauri Firstenberg, Mahmood Mamdani, Marilyn Martin, Maishe Maponya, Valetin Y. Mudimbe, Mark Nash, Chika Okeke, John Picton, Obiora Udechukwu y Gwendolyn Wright.

Uno de los más citados entre los clásicos de la africanidad, es evaluado en profundidad en el largometraje de Isaac Julien y Mark Nash, Frantz Fannon: *Black Skin White Mask*, 1996, proyectado en video en la pequeña sala mencionada anteriormente. Allí también hay trabajos de Willem Boshoff, Gavin Jantjes, Samuel Fosso y Ghada Amer, una de las ocho mujeres entre las seis decenas de artistas exhibidos.



SEYDOU KEITA. *Sin título*, 1958. Fotografía | Photograph. 35,5 x 25,5 cm.  
© Seydou Keita, G.A.A.C.-The Pigozzi Collection, Ginebra.  
Cortesía | Courtesy Villa Stuck Museum, Munich.

Just a few steps away, Georges Adéagbo draws on his characteristic bottomless pit of free association – a prize-winner at the 47<sup>th</sup> Venice Biennale – to fill a cubicle with the ordinariness of a ubiquitous modernity: *Colonisation Belge en Afrique Noir* (2000). Long-playing records and Bavarian liqueurs, European and African magazines and newspapers, kitsch books and sculptures from both continents, invite the viewer to decipher the method in its madness. Because it does have one. All that is needed is time and patience, two fundamental enzymes for the digestion and enjoyment of the sumptuous feast offered by this exhibition, which defies not only the visitor's capacity of assimilation but also the political will of his eyeballs, forced time and time again to align themselves in the right direction, overcoming the desire to take a quick look and move on to what is coming next, so close at hand, so compelling.

A mural by Yinka Shonibare, *One Hundred Years* (2000): the sculptural installation by Ghada Amer (untitled); and Jane Alexander's *Butcher Boys*, monstrous and academic, leaves no room for doubt that the second and last floor are the realms of the contemporary. By way of a complement, a small side gallery contains Touhami Ennadre's early photographic works, where black light reveals the riches to be found in cutaneous ethnicity and every stretch mark provokes a state of antagonism towards the irreverence of writer Wole Soyinka: "A tiger does not proclaim its tigerishness". The photographs seem to be saying to him in reply: "That's perhaps because it does not know that if it does so, it may reveal beauty."

The Nigerian Nobel Prize-Winner forms part of the anthology as an ingredient added posthumously to the catalogue of almost 500 pages, in which two categories are covered: politics/ideology/ethics and culture. Other names to be found are: Kwame Nkrumah, Patricio Lumumba, Sékou Touré, Kwame Anthony Appiah, Gamal Abdel Nasser, Nelson Mandela, Frantz Fanon, Amílcar Cabral, Léopold Sédar Senghor, Julius Nyerere, Alioune Diop, Rajat Neogy, Njabulo Ndebele, Jean Paul Sartre, Aimé Césaire and Ben Enwonwu. The essays on each theme represented in the exhibition are the work of: Okwui Enwezor, editor, Chinua Achebe, Ulli Beier, Wolfgang Bender, Rory Bester, Chinweizu, John Coteh-Morgan, Manthia Diawara, Nmandi Elleh, Lauri Firstenberg, Mahmood Mamdani, Marilyn Martin, Maishe Maponya, Valetin Y. Mudimbe, Mark Nash, Chika Okeke, John Picton, Obiora Udechukwu and Gwendolyn Wright.

One of the most frequently quoted among the classics of Africanness is appraised in depth in the full-length feature film by Isaac Julien, Mark Nash and Frantz Fannon: *Black skin, white mask* (1996), the video recording of which is projected in the small room described previously. Here too are works by Willem Boshoff, Gavin Jantjes, Samuel Fosso and, lastly, Ghada Amer, one of the eight women among the 60 artists included in the exhibition.

Ediciones históricas del *Orfeo negro*, de Sartre; *Cuaderno de retorno al país natal*, de Césaire; publicaciones diversas de la paradigmática y seminal editora *Présence Africaine*; así como ejemplares de la revista *Life*, se despliegan en una vitrina de la planta baja. Sobre la extensa superficie superior, un retrato en blanco y negro de Seydou Keita –fotógrafo de estudio y hábil manipulador de las circunstancias performativas de su teatralizado gabinete–, la imagen logra transmitir la confianza del individuo en un nuevo orden, en sujeto seguro de su modernidad. Allí y en el primer piso, las artes visuales de los 40 a los 70 posicionan su legado gráfico, pictórico y escultórico: Ibrahim Mohamed El Salahi, Ahmed Cherkaoui, Ernest Mancoba, Gerard Sekoto, Christian Lattier, Amir Nour, Twins Seven-Seven, Skunder Bhogossian, Lucas Sithole, Ben Osawe, Uche Okeke, Malangatana Ngwenya, Iba Ndiaye, Thomas Mukarobgwa, John Ndevasi Muafangejo, Sydney Kumalo, Vincent Kofi, Kamala Ishaq, Ben Enwonwu, Dumile Feni, Erhabor Ogieva Emokpae, Uzo Egonu, Gebre Kristos Desta, Demas Nwoko, Tshibumba Kanda Matulu y Gazbia Sirry.

Además se incorporan algunos europeos como los ingleses Georgina Beier, Marion Kaplan y Cecil Skotnes, el italiano, Gillo Pontecorvo, director de la legendaria cinta *La Batalla de Argel*, 1965, y el fotógrafo francés, Marc Riboud. La quinta y última anti-regla se revela: No al revanchismo, no a reciprocarse el desdén colonial ante la modernidad africana con la misma moneda.

La acritud del académico nigeriano, Chinweizu, alecciona con rigor sobre la harto discutida relación del modernismo plástico europeo con el africano: “Había una vez, en que el mundo pan-Europeo argumentaba que África era el corazón de la oscuridad, y los africanos negros eran subhumanos. Africanos de carne y hueso eran exhibidos en los zoológicos de Europa junto a go-

A showcase on the ground floor displays historical editions of Sartre's *Black Orpheus*; Césaire's *Notebook of a return to the native land*; a range of publications by the paradigmatic and seminal publishing house, *Présence Africaine*, along with issues of *Life* magazine. On the spacious upper surface, we see a black and white portrait by Seydou Keita, a studio photographer and deft engineer of the performative circumstances of his theatre-like workshop. The image succeeds in conveying the individual's trust in a new order, as someone who feels sure of his modernity. Here and on the first floor, the visual arts from the forties to the seventies display their graphic, pictorial and sculptural legacy: Ibrahim Mohamed El Salahi, Ahmed Cherkaoui, Ernest Mancoba, Gerard Sekoto, Christian Lattier, Amir Nour, Twins Seven-Seven, Skunder Bhogossian, Lucas Sithole, Ben Osawe, Uche Okeke, Malangatana Ngwenya, Iba Ndiaye, Thomas Mukarobgwa, John Ndevasi Muafangejo, Sydney Kumalo, Vincent Kofi, Kamala Ishaq, Ben Enwonwu, Dumile Feni, Erhabor Ogieva Emokpae, Uzo Egonu, Gebre Kristos Desta, Demas Nwoko, Tshibumba Kanda Matulu and Gazbia Sirry.

There are also a number of Europeans, such as English Georgina Beier, Marion Kaplan and Cecil Skotnes; Italian Gillo Pontecorvo, director of the legendary film, *The Battle of Algeria* (1965); and French photographer Marc Riboud. The fifth and last anti-rule is revealed: no to revanchism; no to paying back colonial disdain of African modernity with the same coin.

The pungency of Nigerian academic Chinweizu produces harsh words to describe the relationship, by now discussed to satiation point, between European and African plastic modernism: “Once upon a time, the Pan-European world claimed



ANTONIO OLÉ. *Margem da Zona Limité: Township Wall*, 1994-95.  
Cortesía | Courtesy Villa Stuck Museum, Munich.  
Foto | Photo Werner Maschmann.



PASCALE MARTHINE TAYOU. *Cameroon Embassy*, 1998.  
Detalle instalación. Dimensiones variables | Detail of the installation. Variable dimensions.  
Cortesía | Courtesy Villa Stuck Museum, Munich.  
Foto | Photo Werner Maschmann.



TSHIBUMBA.  
*The Deaths of Lumumba,  
 Mpolo and Okito (sobre el 17  
 de enero de 1961).*  
 Cortesía | Courtesy  
 Villa Stuck Museum, Munich.

rilas y leones, y las esculturas africanas eran desestimadas como el producto crudo de primitivos que deseaban trabajar los estilos naturalistas europeos pero no sabían cómo hacerlo. Eso fue antes de que Picasso & Compañía bebieran de las fuentes del arte negro africano y crearan el cubismo y otras vertientes del modernismo europeo.” [6]

Parece inverosímil que un giro tan drástico en la economía política del sentido, en la noción de que el colonialismo no es un estado “natural” de las cosas, haya sido producido en tan sólo un cuarto de siglo. Más aún, que una palabra, Negritud, epigrama aglutinador de connotaciones penetrantes y agrídulces, haya bautizado el renacimiento de la dignidad no sólo en África sino que también en zonas colonizadas de Asia y el Pacífico, donde la definición oxfordiana de “No-Blanco” fraterniza a sus aborígenes. El siglo más corto, un préstamo literario del historiador inglés, Eric Hobsbawm, que acuñó el término en su obra, *Age of Extremes*, gravita en la visión de Enwezor, y resulta prácticamente imposible disentir de ella, hacia la Era de la Negritud. Una utopía que observa su reflejo cercano antes de desaparecer devorada por la propaganda del fracaso y sus vertientes apocalípticas.

Por otras razones el *momentum* no pudo estar mejor sincronizado. *The Short Century*, además de cubrir un segmento significativo de la audiencia internacional (después del Villa Stuck estuvo del 18.5-22.7 en la Martin Gropius-Bau, Berlín; del 8.9-30.12 se exhibió en el Museum of Contemporary Art, Chicago; y del 10.2-5.5 2002 en P.S.1 MOMA, Nueva York), ha condensado la trayectoria propositiva de Enwezor justo antes de que se in-

that Africa was the heart of darkness and that black Africans were subhuman. Living Africans were exhibited in Europe’s zoos, next to gorillas and lions; and African sculptures were dismissed as the crude products of primitives who wanted to work in naturalistic European styles but just didn’t know how. That was before Picasso and Company drank from the fountain of black African art and brought forth Cubism and other brands of European modernism [6].”

It seems unlikely that such a dramatic about-turn in the political economy of meaning, in the notion whereby colonialism is not a “natural” state of things, should have occurred in a mere quarter of a century; and it seems even more improbable that one word, *negritude*, the cohesive epigram of penetrating, bitter-sweet connotations, should have baptised the rebirth of dignity not only in Africa but also in colonised areas of Asia and the Pacific, where the Oxonian definition of *non-white* is used to refer to the aborígenes as a whole. *The short century* is a literary loan from the English historian, Eric Hobsbawm, who coined the term in his work, *Age of Extremes*. In Enwezor’s vision (and it proves practically impossible to disagree with it), it gravitates towards the Age of Negritude; a utopia which takes a last look at its close reflection before disappearing, devoured by the propaganda of failure and its apocalyptic dimensions.

For other reasons, the momentum could not be better synchronised. In addition to covering a significant segment of the international audience (after Villa Stuck, the exhibition was

augure la próxima Documenta 11. También, por encima de esta excepcional manifestación de sus planteamientos sobre la relación entre el arte, su contenido y su contenedor, se establece el aporte valiosísimo del catálogo, que no es tal, sino más bien un libro sobre la exposición, una verdadera obra maestra editorial.

En él, las fronteras blandas entre la realidad con su lectura y representación, establecen con claridad académica y accesible, su perímetro "transterritorial" [7]. La modernidad africana, como todas, es el producto de su interacción con sus contrapartes en el resto del mundo. Quien la conoce a través de *The Short Century* tiene a su disposición tantas piedras de toque como su capacidad o voluntad libre-asociativa le permitan. Si se la mira desde el Caribe, por ejemplo, las referencias sobran para construir un edificio, o un poema, o una canción. La clave está marcada en Sol Mayor, y en su lírica resuenan las intimidades del Yoruba, el Castellano, Inglés y Francés, lenguas que en la edad de oro del *high-life* inundaban las pistas de baile de la África de los cincuenta, momentos antes de que el continente inventara su libertad con la palabra Negritud. [8]

#### NOTAS

- [1] "Fue en esta reunión (Conferencia de Berlín, 14 de noviembre de 1884-23 de Febrero de 1885) donde se selló el destino final de África a manos de las potencias imperiales europeas. Evidentemente, la aventura colonial fue corta, unos escasos pero brutales setenta años (como nos recuerda la historia del Congo belga bajo el mandato de Leopoldo II). Sin embargo dejó una marca indeleble cuyas simples y esquemáticas características siguen siendo difíciles tanto de borrar como de reconciliar con una conducta civilizada". Enwezor, Okwui, "An Introduction". Catálogo, p. 12.
- [2] Césaire, Aimé, *Notebook of a Return to the Native Land*. Aimé Césaire: *The collected Poetry*. pp. 67, 69.
- [3] Elleh, Nnamdi. "Architecture and Nationalism in Africa, 1945-1994". Catálogo, pp. 236-237.
- [4] Firstenberg, Laurie. *Postcoloniality, Performance and Photographic Portraiture*. Catálogo, p. 117.
- [5] Enwezor, Okwui. Op. cit., p. 15.
- [6] Chinweizu. *The weapon of culture: Negritude literature and the making of neocolonial Africa*. Catálogo, p. 320.
- [7] Como diría Octavio Zaya, uno de los colaboradores habituales con Okwui Enwezor y uno de los seis miembros del equipo curatorial de su Documenta 11.
- [8] "Allá donde los caminos se borran, donde acaba el silencio, invento la desesperación, la mente que me concibe, la mano que me dibuja, el ojo que me descubre. Invento al amigo que me inventa, mi semejante; y a la mujer, mi contrario: torre que coronó de banderas, muralla que escalan mis espumas, ciudad devastada que renace lentamente bajo la dominación de mis ojos. Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día". Octavio Paz, *Libertad Bajo Palabra (1935-1957)*. Edición de Enrico Mario Santí. Cátedra, Letras Hispánicas, 1990. p. 72.

taken to Berlin's Martin Gropius-Bau, where it remained from May 18 to July 22; from September 8 to December 30, it could be seen at Chicago's Museum of Contemporary Art; and from February 2 to May 5 2002, at P.S. 1, MOMA, New York), *The Short Century* has included a synopsis of Enwezor's intended career just before the inauguration of the next *Documenta 11*. Furthermore, apart from this exceptional illustration of his approach to the relationship between art, its content and its container, there is the extremely valuable contribution of the catalogue or, should we say, the book, of the exhibition, a true masterpiece of publishing.

In the book, the tenuous borders between reality and its interpretation and representation establish, with a clarity which is both academic and accessible, their "cross-territorial" perimeter [7]. Like all the rest, African modernity is the product of interaction with its counterparts elsewhere in the world. Anyone learning of it through *The Short Century* will have at his disposal as many touchstones as his capacity or propensity for free association will allow. If seen from the Caribbean, for instance, there are plenty of references from which to construct a building, or a poem, or a song. The key is set in G major and its lyrical poetry is alive with the innermost sounds of Yoruba, Castilian Spanish, English and French, languages which, in the golden age of high life, flooded the dance floors of the Africa of the fifties, just before the continent invented its freedom with the word, *negritude* [8].

#### NOTES

- [1] "It was at this meeting (Berlin Conference, November 14, 1884 to February 23 1885) that Africa's final fate at the hands of the imperial powers of Europe was sealed. To be sure, the colonial enterprise was short, a mere but brutal seventy years (as the history of the Belgian Congo under Leopold II reminds us). Yet it left an indelible mark, whose crude, schematic features remain difficult both to erase and to reconcile with civilized conduct." Enwezor, Okwui. An introduction. Catalogue, p. 12.
- [2] Césaire, Aimé, *Notebook of a Return to the Native Land*. Aimé Césaire: *The collected poetry*, pp. 67, 69.
- [3] Elleh, Nnamdi. "Architecture and Nationalism in Africa, 1945-1994". Catalogue, pp. 236-237.
- [4] Firstenberg, Laurie. *Postcoloniality, Performance and Photographic Portraiture*. Catalogue, p. 117.
- [5] Enwezor, Okwui. Op. cit., p. 15.
- [6] Chinweizu. *The weapon of culture: Negritude literature and the making of neocolonial Africa*. Catalogue, p. 320.
- [7] To quote Octavio Zaya, who works with Okwui Enwezor on a regular basis and is one of the six members of the team of organisers of his *Documenta 11*.
- [8] "There, where paths fade away, where silence ends, I invent desperation, the mind that conceives me, the hand that draws me, the eye that discovers me. I invent the friend who invents me, my fellow man; and woman, my opposite: a tower which I crown with flags, a wall climbed by my foam, a devastated city which is slowly reborn under the domination of my eyes. Against the silence and the hubbub, I invent the Word, freedom that invents itself and invents me each day." Octavio Paz, *Libertad Bajo Palabra (1935-1957)*. Ed. of Enrico Mario Santí. Cátedra, Letras Hispánicas, 1990. P. 72.