

LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE AMÉRICO CASTELLANOS: UN TESTIMONIO GRÁFICO DEL TEATRO BUFO CUBANO

EMILIO SUÁREZ GONZÁLEZ*

Fecha de recepción: 30 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 7 de septiembre de 2023

Resumen: Américo Castellanos Villazón fue un actor del teatro bufo cubano entre el año 1930 y su muerte en 1972 en La Habana, Cuba. Durante su trayectoria artística interpretó una amplia variedad de personajes y obras del repertorio vernáculo cubano, pasando por diferentes compañías a lo largo de su carrera. De su tiempo en las tablas, Castellanos legó una colección de fotografías que documentan la puesta en escena de obras claves en la historia del teatro cubano, así como el testimonio de la reproducción de las identidades coloniales en Cuba. El bufo cubano, desde sus inicios en 1868, ubicado en un contexto colonial e inmerso en los debates de la época, se cuestionó las contradicciones de su tiempo. Los temas, aunque tratados desde el humor, la sátira e incluso el desprecio, expusieron el complejo entramado social de la isla bajo el poder colonial. El resultado concreto fue la simplificación de seres humanos en personajes tipos: el Negrito, la Mulata y el Gallego; de esta forma, los teatristas hablaron y se burlaron de los colonialistas y de sí mismos. La fórmula duró años, e incluso se extendió después del fin de la guerra entre España y Cuba y tras la intervención americana. Cuba cambió de metrópoli; las condiciones coloniales no tanto. Esto conllevó que muchas de las expresiones culturales y estereotipadas que se formaron durante la ocupación española se prolongaran a lo largo del tiempo, manteniendo viva la fórmula del teatro bufo y la reproducción de estas identidades coloniales. Es este entramado social que representa el bufo cubano lo que dota de un valor extra a la colección de fotografías de Américo Castellanos. En una época donde el teatro no tenía un desarrollo artístico tan avanzado como el actual y las compañías sobrevivían malamente por lo recaudado en la taquilla, resultaba muy difícil mantener un registro amplio de las personas, compañías y obras. Su protagonista, Américo Castellanos, resulta además uno de los grandes olvidados de esta época, por lo cual hablar sobre su presencia en las tablas y su labor silenciosa de

* Universidad de La Habana, Cuba. Correo electrónico: archivopersonalesg@gmail.com.

archivero se nos presenta como una necesidad a más de cincuenta años de su muerte. La colección de fotografías que confeccionó a lo largo de su vida y que divide su custodia entre la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y sus herederos, es por lo tanto un activo de gran valor para la historiografía del teatro cubano y de la identidad nacional de Cuba.

Palabras claves: teatro bufo; fotografías; identidad nacional; colonialismo; Cuba.

Abstract: Américo Castellanos Villazón was an actor of the Cuban Bufo theater from 1930 until his death in 1972 in Havana, Cuba. During his artistic career he played a wide variety of characters and plays of the Cuban vernacular repertoire, passing through different companies throughout his life. From his time on the stage Castellanos bequeathed a collection of photographs, documenting the staging of key plays in the history of Cuban theater, as well as a testimony of the reproduction of colonial identities in Cuba. The Cuban Bufo, from its beginnings in 1868, was in a colonial context and immersed in the debates of the time, so it questioned the contradictions of its time. The themes, although treated with humor, satire and even contempt, exposed the complex social fabric of the island under colonial power. The concrete result was the simplification of human beings into typical characters: El Negrito, La Mulata and El Gallego; in this way the theatralsists spoke and mocked the colonialists and themselves. The formula lasted many years and was even extended after the end of the Spanish-Cuban War and after the American intervention. Cuba changed Metropolis, colonial conditions not so much. This meant that many of the cultural and stereotyped expressions that were formed during the Spanish occupation were prolonged over time, keeping alive the formula of the bufo theater and the reproduction of these colonial identities. It is this social framework that represents the Cuban bufo that gives an extra value to the collection of photographs by Américo Castellanos. At a time when theater was not as artistically advanced as it is today and companies survived poorly on the money they could bill, it was very difficult to keep a comprehensive record of people, companies and plays. Its protagonist, Américo Castellanos, is also one of the great forgotten figures of this era, which is why talking about his presence on the stage and his silent work as an archivist is a necessity more than 50 years after his death. The collection of photographs that he made throughout his life and that shares its custody between the Office of the Historian of the City of Havana and his heirs, is therefore an asset of great value for the historiography of Cuban theater and the Cuban national identity.

Key words: Bufo Theater; photographs; national identity; colonialism; Cuba.

INTRODUCCIÓN

Históricamente, el teatro ha sido una de las expresiones artísticas y culturales que mejor ha representado los conflictos y dramas sociales de su tiempo. El «teatro bufo cubano» es un ejemplo clásico

de este fenómeno y no por ello está exento de contradicciones. En una mirada retrospectiva, críticos y especialistas han analizado la forma en que las obras del teatro bufo cubano representaron a las personas negras y mestizas, así como a los españoles que habitaban la isla, en los personajes del Negrito, la Mulata y el Gallego. Esta tríada fue durante mucho tiempo la fórmula dramática para narrar y armar las obras que conformaron gran parte del repertorio del teatro bufo cubano. Este, a la vez, se ubica temporalmente en los comienzos de la gesta independentista cubana, en 1868, y se extiende hasta los primeros años del triunfo de la revolución cubana de 1959. En este contexto, y especialmente entre 1930 y su muerte en 1972, desarrolló su carrera el actor Américo Castellanos Villazón, quien a lo largo de su vida desempeñó paralelamente la labor de agrupar en su colección de fotografías las puestas en escena de diversas obras en las que actuó, así como de sus compañeros y compañeras de tablas¹.

La colección de fotografías que lleva su nombre está dividida en dos temas grandes, correspondientes a los dos principales países donde desarrolló su carrera Castellanos: Cuba y Puerto Rico. En el presente artículo reflexionaremos sobre la parte de la colección relacionada con Cuba. Las fotografías, que suman más de doscientas, se encuentran bajo la custodia de la Fototeca de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. El valor principal de estas reside en el testimonio gráfico que brindan sobre esta época del teatro bufo cubano, sus obras, teatros principales, obras y actores.

AMÉRICO CASTELLANOS VILLAZÓN (*PAÍNO*)

Es difícil para mí hablar de Américo Castellanos y de esta colección en un escenario profesional y desde un matiz científico. La

1. Las fotografías utilizadas en este texto pertenecen a la colección Américo Castellanos de la Fototeca de la Oficina del Historiador de la Ciudad de la Habana y al archivo familiar del autor de este artículo.



*Ilustración 1. Américo Castellanos en el programa de televisión
La taberna india, en Puerto Rico.*

persona de la que hablo es mi bisabuelo y su colección de fotografías forma parte indisoluble de mis recuerdos, mi infancia y mi familia, así como de una parte de la historia de mi país. En ese balance lo siento mío, aunque sé que no me pertenece del todo.

La relación de Américo con Cuba viene dada por su rol como actor en el teatro vernáculo, el cine y la televisión donde participó desde la década de 1930 hasta su muerte en 1972. En gran medida también, su memoria pertenece a una isla cercana y hermana, con un pasado muy similar al cubano, Puerto Rico.

Castellanos nació el 5 de julio de 1901 en la provincia de Ciego de Ávila, al centro de Cuba. De su infancia solo se conoce que vivió en la provincia de Camagüey, donde luchó su padre durante la guerra de independencia de 1895-1898, enfrentándose al poder español que dominaba la isla.

Es a partir de su llegada a La Habana en la década del 1920 y en las primeras décadas de la república cuando comenzamos a encontrar pistas sobre su vida. Desde esta fecha, y hasta los años



Ilustración 2. Américo Castellanos junto a la compañía de Enrique Arredondo. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

50, Américo se desempeñó como actor en varios teatros de la escena costumbrista cubana, como el Shangai, el Molino Rojo, el Campoamor y el Martí, pasando por distintas compañías como la Carpa Sorondo, la Compañía Arredondo, Pous y Sanabria, así como varias emisoras radiales y proyectos cinematográficos de la época.

Años después, en la década de 1950, logró internacionalizar su carrera en la isla de Puerto Rico, donde fue prácticamente un fundador de la televisión boricua en la cadena WKAQ-TV, que se convirtiera después en Telemundo. El éxito lo logró en el programa de televisión *La taberna india*, donde interpretó un personaje femenino: Floripondia. El programa lo patrocinaba la marca de cervezas India y le significó dos temporadas de su vida en la isla borinqueña tras las cuales regresó a las tablas en Cuba, donde permaneció haciendo teatro hasta su muerte en 1972.

LA COLECCIÓN DE ÁLBUMES FOTOGRÁFICOS

Quizás sin saber o tener conciencia de la importancia de lo que estaba haciendo, Castellanos se encargó de documentar y agrupar en sus álbumes una selección de fotografías de las presentaciones de obras, retratos de sus compañeras y compañeros del teatro, fiestas y encuentros. Las motivaciones pudieron ser muchísimas. Américo no era el fotógrafo, fue más bien un compilador, un curador de las fotografías que encargó y organizó para documentar su vida artística. Por ende, terminó recopilando también una parte de la historia del teatro cubano.

La colección consiste en un aproximado de cuatrocientas fotografías en blanco y negro que cubren principalmente las décadas de 1930 a 1960. En estas hemos identificado un total de diez obras de teatro, diez personalidades del teatro bufo cubano, dos películas, dos programas de televisión en Cuba y Puerto Rico y un lapso aproximado de treinta años. Actualmente la colección se encuentra dividida en dos partes. La relacionada con Cuba está almacenada en la Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, mientras que la parte de la colección relacionada con Puerto Rico se encuentra bajo la custodia familiar.

A continuación, menciono algunas de las personas, obras y teatros que forman parte de la colección:

i. Personas que figuran en la colección (identificadas hasta el momento):

- Enrique Arredondo (1906-1988)
- Aurora Basnuevo (1938-2022)
- Armando Bringuier
- Américo Castellanos (1901-1972)
- Nathalia Herrera
- Antonio López

- Zenía Marabal (1928-2010)
- Iván Mulkay
- Candita Quintana (1912-1977)
- Alicia Rico (1886-1966)

ii. Obras de teatro de las que se tiene registro (identificadas hasta el momento):

- La canción del regreso*
- Cándida, la mujer del año*
- La danza de los millones*
- Dios te salve, comisario*
- La llegada de Christine* (teatro Martí)
- El premio Flaco*
- Qué traigo aquí*
- Recuerdo del Alhambra* (teatro Martí)
- La tía de Carlos*

EL PATRIMONIO NACIONAL Y LA HERENCIA FAMILIAR

Américo Castellanos, quien nunca tuvo hijos, fue el padrino de mi abuela desde sus primeros años, y como tal forma un recuerdo vital para ella tanto como para mi madre. Tal fue su influencia que en la casa siempre se le llamó *Paíno*, que no era más que la derivación de su condición de padrino en la voz de mi abuela cuando niña: «padrino-paíno». Su álbum de fotos estuvo dando vueltas por mi infancia y por la casa donde nací y crecí; su última ubicación fue una habitación húmeda de la cual lo rescatamos en 2015, cuando por decisión y necesidad familiar decidimos vender la parte más representativa (respecto a Cuba) de su colección de fotografías a la Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

Esta relación es la que define la bipolaridad inevitable que me surge al analizar su colección de fotografías: por una parte está

la figura familiar cercana, y en la otra mano el testimonio de una forma de hacer teatro y arte durante un periodo fundacional y controversial de la historia cubana. Lo indudable es el valor testimonial de las fotografías que conforman la colección y las capas de sentido y significado que se pueden utilizar para analizar esta. Si bien las fotografías tienen una serie de valores testimoniales en la memoria familiar por la relación emotiva con Américo, no se puede obviar el valor que estas poseen para la historia nacional. Específicamente por la forma en que el teatro bufo cubano se insertó en la formación de las identidades de la isla.

EL TEATRO BUFO EN LA IDENTIDAD DE LA NACIÓN

El bufo cubano reflejó en sus personajes e historias las contradicciones propias de una época colonial, marcadamente racista, esclavista y clasista. En ese sentido, fue popular en su expresión, pero discriminador en la reproducción de estereotipos sociales. El género rompió con la moral española imperante en la época, pero en esa ruptura se colaron los prejuicios propios del coloniaje desembocando estos en personajes y visiones distorsionadas y denigrantes del cubano.

Esta característica/defecto/padecimiento/¿virtud? sigue siendo un rasgo difícil y contradictorio en la identidad cubana. Decía el intelectual cubano Jorge Mañach en su texto «Indagación del choteo»:

«Hay un choteo ligero, sano, casi puramente exterior, que obedece principalmente a vicios o faltas de atención derivadas de la misma psicología criolla, y otro choteo, más incisivo y escéptico, perversion acaso del anterior y originado en una verdadera quiebra del sentido de autoridad».

Este último resulta la definición perfecta del modo jocoso que encontró la sociedad criolla para relacionarse con los problemas

propios de su existencia y contradicciones. La tradición se ha mantenido hasta la actualidad y ha evolucionado en una frase que, aunque no podría ser más manida, se repite irremediablemente en cualquier familia: «*el cubano es el único ser que se ríe de sus propios problemas*», y vaya si tenían problemas los cubanos de la Cuba colonial.

Es tal el ambiente de contradicciones en que surge el teatro bufo en Cuba que se ubica en el año 1868, mismo en que Carlos Manuel de Céspedes comenzó la primera gesta independentista ante el régimen español. Esta primera temporada del bufo cubano fue breve. El espíritu antiespañol de algunas obras llevó a las autoridades a tomar fuertes represalias que crisparon el ambiente hasta desencadenar en los sucesos del teatro Villanueva el 22 de enero de 1869, donde un grupo de voluntarios españoles disparó a mansalva en respuesta al grito de ¡Viva Céspedes! dado por el guarachero Jacinto Valdés.

En este contexto, el teatro bufo trazó una parábola en la identidad cubana. Si bien es cierto que fue este tipo de teatro el que situó a las personas negras en el centro de la escena cubana, hay que decir también que no eran personas negras *per se* quienes las interpretaban. El bufo crea un personaje tipo: el Negrito, que es a la vez interpretado por personas blancas con el rostro y manos pintados de negro. Es en esa ejecución donde el racismo y clasismo de la época alcanzan su máxima expresión. Lo mismo sucedió con los personajes tipo de la Mulata y el Gallego, cada uno de los cuales consistió en la simplificación de los estereotipos coloniales. Sobre la representación estereotipada de estos personajes y la autopercepción del cubano nos dice Inés María Martiatu en el libro *Bufo y nación* (Letras Cubanas, 2008):

«El cubano (el blanco) proyecta en el negrito y en la mulata, lo que en el fondo piensa de sí mismo. Pinta su rostro para poder gritarlo desde el escenario. Recordemos que no se trata de un negro y una mulata, sino de blancos pintados. En este juego hay un simbolismo que no se nos escapa. Para reafirmar esta aseveración

debemos tener en cuenta que en el bufo se representan personajes cubanos y extranjeros. Los únicos personajes cubanos, aunque injuriados, son la mulata y el negrito. El catalán, el chino y más tarde el gallego, son extranjeros».

Esta condición que nos plantea Martiatu es esencial para comprender el rol de la representación y su poder de reproducir formas e ideas que, aunque pueden ser distorsionadas y esencialmente denigrantes, terminan por imponerse una forma lacerante para la integridad emocional de los mal representados.

LAS MAL REPRESENTADAS IDENTIDADES

En su afán burlesco, el bufo creó personajes tipo sobre los cuales depositar el chiste, convirtiéndose cada uno de estos en el receptor de los prejuicios y mitos de la época. Si no los más repetidos, al menos los más populares fueron el Negrito, el Gallego y la Mulata.

EL NEGRITO Y LA MULATA

Contrario a la realidad cruda de las personas negras durante la colonia en Cuba, el Negrito encarnó lo carnavalesco y ocioso en el bufo cubano. Incluso cuando los negros representaron una porción considerable en las filas del ejército independentista, luego de la guerra sufrieron el racismo y la hegemonía blanca. Este fenómeno encuentra su expresión en lo que el propio género denominó como «catedraticismo» o «negros catedráticos». La denominación por sí sola se explica y tiene su raíz en lo que fue la trilogía *Los negros catedráticos*, estrenada en mayo de 1868 en el teatro Villanueva por la compañía Los Bufos Habaneros.

Los negros catedráticos es el reflejo de una visión racista y ridiculizadora, donde los personajes se expresan y visten como «blan-



Ilustración 3. El personaje del Negrito. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

cos catedráticos» a los cuales intentan imitar. Rine Leal lo pone en las siguientes palabras:

«Al asumir un gesto social que no corresponde a su realidad económica y racial, la actitud catedrática no pasa de ser una pírueta grotesca que se queda en lo meramente retórico, superficial e imitativo. Así nace el “catedraticismo negro” (...).»

Podemos encontrar un análisis similar en las palabras de Franz Fanon, quien retrata magistralmente esta condición en su libro *Piel negra, máscaras blancas*:

«Cara a cara con este hombre que es “diferente de él”, el blanco necesita defenderse. En otras palabras, necesita personificar al otro. El otro se convertirá en la mayor de sus preocupaciones y deseos.»



*Ilustración 4. Representación del Gallego y la Mulata en el teatro bufo.
Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.*

En agosto de 1940 finalizó el rodaje de la película *Vida y aventuras de Manuel García o El rey de los campos de Cuba*, por el director Gian Angelo. La película abordaba la historia de una suerte de Robin Hood cubano que robaba los ricos y repartía el dinero entre los pobres. En una de las escenas coinciden Américo Castellanos (Gallego) y Candita Quintana (Mulata) bailando en una fiesta típica campesina. Ambos actores cantan al ritmo de una guaracha:



Ilustración 5. Personificación para la obra Los negros catedráticos. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.



Ilustración 6. Américo Castellanos. Personificación para la obra Los negros catedráticos. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.



*Ilustración 7. Representación de la Mulata en el teatro bufo.
Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.*

«Coro: Mi conuco es para ti. Mi siembra tuya será. Y hasta el canto de mi gallo también será para ti (se repite).

Gallego: Mi bodega es para ti, lo juro por santa Marta. Si no me dices que sí, quiero que un rayo me parta.

Mulata: Yo te juro, mi gallego, que te quiero de verdad. Pero de ese negocio quiero más de la mitad».

Con el personaje de la Mulata ocurrió algo similar al Negrito. La representación del personaje osciló entre la *femme fatale* e interesada y la deseada por «los blancos de bien», interpretando la mayoría de las veces un personaje trágico cuyas aspiraciones estaban condicionadas a relacionarse con algún ser pudiente que le facilitara el ascenso en la sociedad racista en que se encontraba.

Siempre vestida de fiesta o provocativa, la mulata tiene sentido en la obra como objeto de deseo y foco de alegría, ataviada con prendas festivas, como de carnaval, e impulsando el paso de la conga o la guaracha a la que le sigue el resto del elenco. Lo pícaro, el interés, el ritmo y la capacidad para cantar y bailar eran características fijas del personaje.

EL GALLEGO

Aunque la migración española hacia Cuba estuvo protagonizada en buena parte por gallegos, catalanes, asturianos y canarios, fue el personaje del Gallego el que a partir de los años 30 comenzó a instaurarse como tipo, e incluso ha sobrevivido hasta la actualidad. La influencia gallega en la isla tuvo tal medida que, en el hablar cotidiano, los cubanos seguimos usando el término «gallego» para referirnos a cualquier persona proveniente de la península. Este hecho no es algo gratuito: la figura del gallego en Cuba se asoció al espacio de la «bodega» o el comercio, donde además las clases más populares solían reunirse.

Según el historiador cubano Jorge Ibarra (1995), «el gallego» quedó registrado en el imaginario y la memoria colectiva del cubano *«por su excesiva capacidad de trabajo, tacañería, espíritu ahorrativo, bajo nivel cultural y vida sacrificada»*, mientras que *«el teatro bufo y la novelística lo captaron como un tipo popular, integrado en las costumbres y manera de ser del cubano»*.

De esta forma, el teatro bufo situó entre sus historias una parte de la herencia colonial española que se ha mantenido hasta años recientes en la cultura cubana. En 1989, la película musical *La bella del Alhambra*, dirigida por Enrique Pineda Barnet, recreó parte de este entramado social a través de la trágica historia de una corista que intenta hacerse una carrera en el duro escenario machista de la época. En la primera escena, el Negrito y el Gallego hacen su entrada:

«(Con música y cuerpo de baile al fondo)

Negrito: ¡Gallego! ¡Galleguiviri!

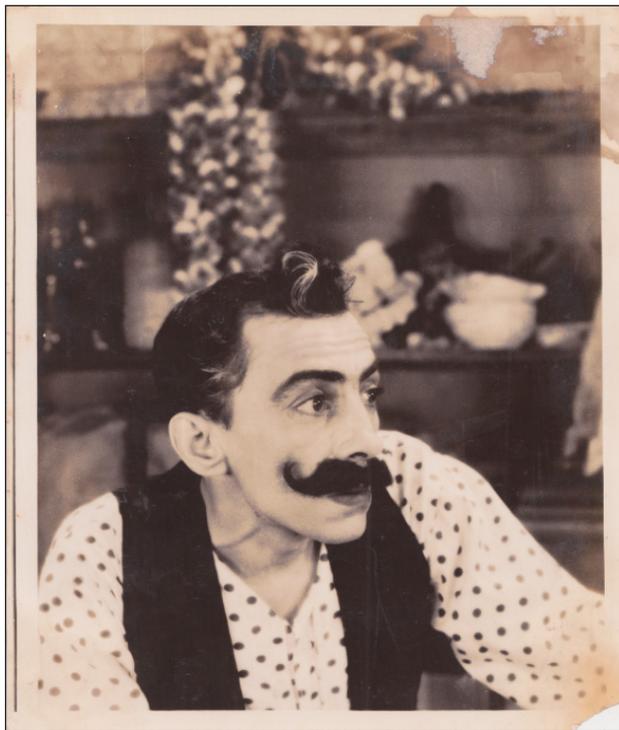
Gallego: ¡Negro! ¡Pan con tíbiri!

Negrito: ¡Ay! Galleguiviri, ¡Ay! Galleguiviri. Yo te juro que me voy a envenenar. Pues no tengo qué comer, ni he pagado el alquiler y la cosa cada día está más mal.

Gallego: *¡Ay! pan con tiberi, ¡Ay! pan con tiberi. Yo tampoco te pudiera socorrer. ¿De dónde voy a sacar? Si también me ha ido mal.*

Negrito: *¡Esto! Esto no hay quien lo resuelva.*

Gallego: *Ni quien lo pueda aguantar.*



*Ilustración 8. Representación del Gallego en el cine.
Película Manuel García o El rey de los campos de Cuba.
Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.*

LAS FOTOGRAFÍAS, TESTIMONIO E HISTORIA DEL BUFO CUBANO

La colección de fotografías de Américo Castellanos tiene un valor representativo que se sostiene sobre la forma en que muestra escenarios, figuras, relaciones teatrales y personales, al registrar cómo los estereotipos de la época situaron a las personas negras,



Ilustración 9. Obra de teatro sin identificar. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

a los mestizos y a los migrantes españoles en dinámicas y estereotipos sesgados por la herencia colonial. A la vez, el periodo temporal que registran permite ver el duro paso del tiempo sobre los actores que protagonizaron esta época, los vestuarios, las condiciones de los escenarios y las relaciones entre los teatristas. Si bien resultaría exagerado afirmar que las fotografías son una evidencia tal cual de la reproducción de las condiciones e identidades coloniales, sí podemos asegurar que son el retrato de un teatro cuyo origen tiene como trasfondo el entramado colonial en el cual se tejió la sociedad cubana.

Es este el motivo por el cual, aunque las fechas limítrofes de la colección la enmarcan en un tiempo poscolonial, sigue siendo un reflejo de las relaciones sociales, raciales y de poder resultantes de la dominación colonial en la isla. La herencia colonial no está únicamente en las grandes construcciones y fortificaciones, o en la estructura y arquitectura antigua en la vieja Habana. Las relaciones de dominación estereotiparon y marginalizaron al negro y la mulata y eso es visible en el teatro bufo. No obstante, de algún

modo el bufo se lo devuelve al colonialismo con el estereotipo del gallego. El gallego termina siendo el personaje tipo a través de cual el marginado invita a la escena al español (víctima y causa de la condición colonial) para reírse juntos de todo lo que les pasa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREDONDO, E. *La vida de un comediante*. La Habana. Letras Cubanas, 1981.
- FANON, F. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- FERNÁNDEZ BERMÚDEZ, A. *Teatro cubano: selección de lecturas*. Cienfuegos: Universo Sur, 2008.
- LEAL, R. «La chanqueta y el coturno». En: *Bufo y nación: interpelaciones desde el presente*. La Habana: Letras Cubanas, 2008, pp. 29-67.
- MAÑACH, J. *Indagación del choteo*. La Habana: Revista Avance, 1928.
- MARTIATU, I. M. «El negrito y la mulata en el vórtice de la nacionalidad». En: *Bufo y nación: interpelaciones desde el presente*. La Habana: Letras Cubanas, 2008, pp. 68-104.
- MARTIATU, I. M. «Sin “similicutancia” posible: una mirada otra al teatro bufo cubano En: *Bufo y nación: interpelaciones desde el presente*. La Habana: Letras Cubanas, 2008, pp. 7-28.
- VIDAL, J. A. «La construcción de la identidad gallega en Cuba: asociacionismo y liderazgo étnico, 1871-1961». *Revista brasileira do Caribe*, VII (13) (2006), pp. 143-168.