

Genealogía y memoria afrobrasileña: representación y negritud en *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961) de Abdias do Nascimento

Afrobrazilian Genealogy and Memory: Representation and Negritude in *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961) by Abdias do Nascimento

Genealogia e memória afro-brasileira: representação e negritude em *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961), de Abdias do Nascimento

Fiorella Amanda Pacheco Valdebenito

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Chile

ORCID: 0000-0001-6450-7079
fiorella.pacheco.v@gmail.com

Recibido: 02/03/2026

Aceptado: 19/05/2026

Resumen: Este artículo analiza el “Prólogo para brancos” de la antología *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961), de Abdias do Nascimento, como texto fundacional de la literatura y crítica cultural afrobrasileña. Desde una perspectiva histórico-cultural y mediante análisis textual, se examina cómo el prólogo, en diálogo crítico con el canon eurocéntrico, construye una genealogía afroatlántica del teatro negro, articulando raíces africanas y experiencia diaspórica para inscribir la historia afrodescendiente en una memoria colectiva insurgente. El estudio se estructura en torno a tres ejes: la dimensión pedagógica y política del movimiento, la reconstrucción de la memoria histórica y la disputa por la soberanía cultural y la representación. Se sostiene que el prólogo redefine la Negritud como conciencia crítica y proyecto estético-político, cuestionando la legitimidad literaria y las formas de representación del sujeto racializado. Finalmente, se demuestra que el texto legitima al Teatro Experimental do Negro (TEN) como un movimiento que impulsa el protagonismo de los afrobrasileños en la escena cultural y favorece la transformación de las imágenes y narrativas dominantes sobre su identidad en la sociedad brasileña.

Palabras clave: Abdias do Nascimento, Teatro Experimental do Negro (TEN), Negritud, Soberanía cultural, Genealogía afroatlántica, Memoria histórica.

Abstract: This article analyzes the “Prólogo para brancos” from the anthology *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961), by Abdias do Nascimento, as a foundational text of Afro-Brazilian literature and cultural criticism. From a historical-cultural perspective and through textual analysis, it examines how the prologue, in critical dialogue with the Eurocentric canon, constructs an Afro-Atlantic genealogy of Black theater, articulating African roots and diasporic experience in order to inscribe Afro-descendant history within an insurgent collective memory. The study is structured around three axes: the pedagogical and political dimension of the movement, the reconstruction of historical memory, and the struggle for cultural sovereignty and representation. It argues that the prologue redefines Negritude as a critical consciousness and an aesthetic-political project, questioning literary legitimacy and the forms of representation of the racialized subject. Finally, it demonstrates that the text legitimizes the Teatro Experimental do Negro (TEN) as a movement that promotes the protagonism of Afro-Brazilians within the cultural sphere and fosters the transformation of dominant images and narratives about their identity in Brazilian society.

Keywords: Abdias do Nascimento; Teatro Experimental do Negro (TEN); Negritude; Cultural sovereignty; Afroatlantic genealogy; Historical memory.

Resumo: Este artigo analisa o “Prólogo para brancos” da antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961), de Abdias do Nascimento, como texto fundacional da literatura e da crítica cultural afro-brasileira. A partir de uma perspectiva histórico-cultural e por meio de análise textual, examina-se como o prólogo, em diálogo crítico com o cânone eurocêntrico, constrói uma genealogia afro-atlântica do teatro negro, articulando raízes africanas e a experiência da diáspora para inscrever a história afrodescendente em uma memória coletiva insurgente. O estudo se estrutura em torno de três eixos: a dimensão pedagógica e política do movimento, a reconstrução da memória histórica e a disputa pela soberania cultural e pela representação. Defende-se que o prólogo redefine a Negritude como consciência crítica e projeto estético-político, questionando a legitimidade literária e as formas de representação do sujeito racializado. Por fim, demonstra-se que o texto legitima o Teatro Experimental do Negro (TEN) como um movimento que impulsiona o protagonismo dos afro-brasileiros no cenário cultural e favorece a transformação das imagens e narrativas dominantes sobre sua identidade na sociedade brasileira.

Palavras-chave: Abdias do Nascimento, Teatro Experimental do Negro (TEN), Negritude, Soberania cultural, Genealogia afro-atlântica, Memória histórica.

Introducción

Publicada en Río de Janeiro en 1961 y organizada por Abdias do Nascimento, la antología *Dramas para negros e prólogo para brancos*¹ constituye una obra fundamental para comprender la consolidación de la escena negra brasileña a mediados del siglo XX. El volumen da cuenta de la emergencia de una “dramaturgia negra moderna” en Brasil, en la que el sujeto afrodescendiente se convierte en protagonista de su propia representación. La elección del título no es casual, sino que configura una “polarización” estratégica entre el teatro occidental vigente y el drama negro; para Nascimento, dirigirse específicamente a los blancos busca evidenciar que ser y vivir como negro no constituye una “peripezia común” en la vida occidental, sino una realidad que exige explicaciones y preguntas que la cultura hegemónica ha preferido ignorar (Nascimento, 1961: p. 9). En este contexto, el prólogo funciona como una plataforma declarativa en la que su autor sintetiza la misión del Teatro Experimental do Negro (TEN), definiéndolo explícitamente como un “instrumento y elemento de la Negritud” (Nascimento, 1961: p. 25).

Semejante cuestionamiento trasciende la crítica estética, constituyendo una ruptura epistémica destinada a fracturar los mecanismos de subordinación simbólica que han confinado al afrodescendiente a roles secundarios o folclóricos. Al proponer que el sujeto racializado asuma el control de su propia narrativa, Nascimento desplaza la mirada desde la perspectiva externa de la academia —que reducía la presencia negra a un “objeto de estudio” estático— hacia una conciencia crítica surgida de la propia corpo-política diaspórica. De este modo, el prólogo se erige como un manifiesto gnoseológico en el que el escenario teatral deja de ser un lugar de exhibición para convertirse en una plataforma de lucha por la dignidad humana y el derecho soberano a nombrar el mundo con códigos propios.

Este artículo examina dicho prólogo como una intervención estratégica y teórica en el campo cultural brasileño. Se parte de la hipótesis de que este texto trasciende su función introductoria y actúa como una reinscripción histórica que cuestiona la centralidad europea como matriz exclusiva de autoridad estética. En este sentido, se busca responder a las siguientes interrogantes: ¿de qué manera el prólogo construye una genealogía afroatlántica —reivindicando incluso la raíz del Egipto negro— capaz de desplazar el eje de legitimidad desde los referentes occidentales hacia una memoria histórica colectiva propia? ¿cómo se articula

1. Los títulos de las fuentes bibliográficas se conservan en su lengua original (portugués); sin embargo, las citas textuales que aparecen en el presente artículo han sido traducidas al español por la autora.

el teatro negro como un gesto de soberanía cultural y “estilización existencial” orientado a revertir los procesos de cosificación y mediación externa que han pesado históricamente sobre el sujeto racializado?

En términos metodológicos, el análisis emplea la historia de las representaciones de Roger Chartier (1992), entendiendo el prólogo como una “lucha por la clasificación” destinada a imponer una visión del mundo social. Bajo este marco, el texto se aborda como una práctica política para subvertir las categorías coloniales y los marcos de percepción impuestos por la cultura hegemónica.

El Teatro Experimental do Negro (TEN): proyecto cultural y praxis política

La comprensión del alcance histórico y estético del Teatro Experimental do Negro (TEN)² requiere analizar el objeto que sistematiza y otorga permanencia a su labor: la antología de 1961. La curaduría de Nascimento dota a la antología de un carácter sistemático, agrupando piezas de autores fundamentales para la escena nacional dentro de un proyecto que busca transformar los estándares del reconocimiento artístico. Según el registro de la edición original, la obra se compone de las piezas teatrales *O filho pródigo* (Lúcio Cardoso), *O castigo de Oxalá* (Romeu Crusoé), *Auto da noiva* (Rosário Fusco), *Sortilégio* (Abdias do Nascimento), *Além do Rio-Medeia* (Agostinho Olavo), *Filhos de santo* (José de Moraes Pinho), *Aruanda* (Joaquim Ribeiro), *Anjo negro* (Nelson Rodrigues) y *O emparedado* (Tasso da Silveira). Esta selección de piezas evidencia una alianza estratégica para inscribir la complejidad de la existencia afrobrasileña dentro de un nuevo paradigma estético que desafía la hegemonía eurocéntrica. Al sistematizar estas obras, el volumen se valida como una instancia de síntesis de la experiencia colectiva del movimiento, demostrando la capacidad de los artistas para intervenir de forma autónoma en el debate cultural. En consecuencia, la antología trasciende lo literario para transformarse en un motor de soberanía simbólica, capaz de reclamar un lugar legítimo en la configuración del imaginario nacional.

Más que una ruptura puramente estética, el surgimiento del TEN representó la cristalización de una autoconciencia crítica frente a la marginalidad histórica del sujeto negro en las artes brasileñas³. El choque experimentado por Nascimento en

2. En adelante, se utilizará la sigla TEN para referirse al Teatro Experimental do Negro.

3. Más allá del escenario, el TEN articuló demandas legales fundamentales. En 1945, organizó la Convención Nacional del Negro, cuyo *Manifesto à Nação Brasileira* exigió explícitamente que la nueva Constitución brasileña definiera el racismo como un “crimen de lesa-patria” y promoviera políticas

Lima ante la práctica del “blackface”⁴ funcionó como el detonante de una resolución política inaplazable: la urgencia de fundar un espacio de protagonismo donde el afrodescendiente “ascendiese de la condición adjetiva y folclórica a la de sujeto y héroe de las historias que representase” (Nascimento, 1997: p. 228). Esta transformación no buscaba simplemente un cambio de elenco, sino una impugnación radical a los fundamentos de una escena nacional que subordinaba la identidad negra a moldes coloniales y roles peyorativos. Al desplazar el eje de la representación, el movimiento se consolidó como un proyecto de emancipación que vinculaba el hecho artístico con la restitución de la dignidad humana, denunciando la supuesta “democracia racial”⁵ como una estructura de exclusión sistemática. En este sentido, la labor del TEN permitió fracturar el monopolio de la mirada blanca en la cultura brasileña, habilitando al sujeto racializado para abandonar su papel de objeto pasivo y asumir, en cambio, la autoría plena de su propia trayectoria histórica y cultural. El teatro dejó de ser un mero espectáculo de variedades para convertirse en un laboratorio social orientado a la descolonización espiritual y a la valorización de la persona humana.

El TEN consolidó su dimensión pedagógica a través del curso de alfabetización e iniciación cultural iniciado en 1944, una estrategia que convirtió el aprendizaje básico en un espacio de resistencia política⁶. Bajo la dirección de Ironides Rodrigues, este proceso no se limitó a la instrucción formal, sino que buscó una transformación profunda basada en la “valorización de la persona humana y de la cultura del negro” (Nascimento, 1997: p. 227). Con esta premisa, Nascimento desplazaba el teatro del ámbito puramente estético para situarlo como motor de

de igualdad racial, como becas de estudio para la población negra.

4. Nascimento utiliza el término “brochado” para denunciar la práctica, común en el teatro brasileño de la época, de utilizar actores blancos con el rostro pintado de negro para representar personajes afrodescendientes en roles caricaturescos o serviles.

5. El concepto de “democracia racial” se consolidó como el mito fundacional de la identidad nacional brasileña a mediados del siglo XX, basándose en la premisa de que el intenso mestizaje y una supuesta herencia colonial portuguesa “benévola” habían liberado al país de los conflictos raciales observados en otras latitudes. Aunque vinculado indirectamente a las tesis de Gilberto Freyre sobre la hibridez cultural en *Casa-Grande & Senzala* (1933), el término funcionó como una ideología de Estado que invisibilizó el racismo estructural y deslegitimó la movilización política de los afrodescendientes al tacharla de “antipatriótica” o “importada”. Abdias do Nascimento fue pionero en denunciar esta noción no solo como una falacia sociológica, sino como un mecanismo de “genocidio del negro brasileño”, argumentando que la exaltación del mestizaje operaba en realidad como una estrategia de blanqueamiento que buscaba la disolución física y cultural de la población negra.

6. El compromiso de Abdias do Nascimento con el teatro como herramienta pedagógica y política se gestó durante su reclusión en la Penitenciaría de Carandiru en 1943, donde fundó el Teatro do Sentenciado. Esta experiencia pionera le permitió validar el arte dramático como un instrumento de formación y concienciación para sujetos marginados antes de fundar el TEN en 1944.

cambio cualitativo en las relaciones sociales, donde el reconocimiento de la dignidad propia era el paso fundamental para la emancipación. Cerca de seiscientos participantes —principalmente obreros y trabajadoras domésticas— accedieron a una formación integral diseñada para dismantlar la subordinación subjetiva impuesta por el discurso hegemónico. Esta labor de concientización tuvo una base fundamental en el activismo femenino; figuras como Arinda Serafim, quien lideraba la defensa de los derechos de las trabajadoras domésticas, y actrices icónicas como Ruth de Souza y Léa Garcia, personificaron una emancipación que trascendía lo escénico. La meta fundamental de esta metodología era fracturar la “esclavitud espiritual” (Nascimento, 1997: p. 231) heredada de la colonia, permitiendo que el sujeto racializado recuperara su autonomía y su capacidad de intervenir activamente en la historia nacional. Al politizar a sus integrantes, el movimiento subvirtió las jerarquías tradicionales de la esfera privada, cuestionando la visión estática que la sociología de la época imponía sobre el afrodescendiente y transformando el aula en un escenario de soberanía y afirmación colectiva.

La labor de concientización del TEN se proyectó hacia una red de asociación nacional, destacando la fundación del Teatro Experimental do Negro de São Paulo (TENSP) en 1945. Al politizar a sus integrantes, el movimiento se transformó en una instancia de ciudadanía activa que buscaba el reconocimiento efectivo de los afrodescendientes como sujetos plenos en los ámbitos legal y social (Medeiros da Silva, 2022). En esta dimensión, el TEN actuó como una plataforma de presión pública por el “derecho a tener derechos” (Albernaz y Azevedo, 2013), denunciando la ineficacia de medidas como la Ley Afonso Arinos de 1951⁷. Dicha legislación representaba una respuesta formalmente generosa pero insuficiente para erradicar el racismo estructural, ya que sus términos quedaron muy por debajo de las transformaciones profundas que el proyecto original del movimiento exigía para garantizar una igualdad jurídica real en Brasil.

Hacia 1961, el TEN había consolidado hitos fundamentales, destacando su histórico debut el 8 de mayo de 1945 en el Theatro Municipal de Río de Janeiro con la puesta en escena de *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill. Este acontecimiento fracturó una barrera racial histórica al permitir que, por primera vez, acto-

7. Esta Ley N.º 1.390 fue la primera norma brasileña en tipificar la discriminación racial. Su promulgación fue impulsada por la presión pública del TEN ante escándalos de segregación que afectaron a figuras internacionales como la antropóloga Irene Diggs y la coreógrafa Katherine Dunham. Pese a su valor simbólico, el movimiento la denunció como una legislación “débil e ineficaz”, ya que sus términos no clasificaban el racismo como un crimen grave, lo que permitía la aplicación de penas leves y evitaba atacar de fondo el racismo estructural del sistema judicial brasileño.

res negros ocuparan ese escenario como protagonistas y no en roles folclóricos o secundarios. La magistral interpretación de Aguinaldo Camargo en el papel principal y la presencia de Arinda Serafim como la “Velha Nativa” —único personaje femenino del texto—, junto a la participación de Ruth de Souza en el “Recitativo Coral”, validaron la madurez técnica y política de los artistas afrobrasileños. Esta trayectoria permitió la formación de una “inteligencia negra brasileira” (Albernaz y Azevedo, 2013: 40) capaz de intervenir de forma autónoma en el debate cultural, impugnando el monopolio de la memoria oficial y convirtiendo al afrodescendiente en un agente histórico central (IPEAFRO, s.f.).

Esta multiplicidad de frentes de acción —que abarcaba desde la organización de congresos científicos hasta la creación de un *Museo de Arte Negra*— evidencia que la praxis de Nascimento buscaba fracturar la hegemonía blanca en diversos niveles de representación. Al operar como un fórum de ideas y acción social, el movimiento se propuso transformar las estructuras de opresión presentes en la justicia, la educación y los medios de comunicación, aspirando a una sociedad donde todas las razas fueran “iguales en derechos y oportunidades” (Nascimento, 1997: p. 243). En consecuencia, la soberanía cultural se proyectó no como un anhelo estético abstracto, sino como un proceso de liberación espiritual y cívica que complementaba su labor en el escenario.

Genealogía afrobrasileña y reinscripción de la historia nacional

La operación discursiva que despliega el prólogo de Nascimento va más allá de la simple presentación de motivos artísticos, pues propone una relectura de la historia nacional que desafía los supuestos del relato oficial brasileño y la centralidad de la herencia europea. Frente a la idea de que la civilización brasileña proviene primordialmente de Europa, el autor articula una genealogía que vincula la escena nacional con una herencia afroatlántica. Con énfasis, sostiene que “las raíces del teatro afrobrasileño atraviesan el Atlántico y se sumergen en las profundidades de la cultura africana” (Nascimento, 1961: p. 10), desplazando el eje de legitimidad cultural hacia las raíces africanas y cuestionando las narrativas fundacionales tradicionales.

Dicha transición no solo expande el repertorio de influencias, sino que redefine las tradiciones originarias de la nación al reconocer la genealogía afroatlántica como eje constitutivo de la identidad brasileña. Al reposicionar al sujeto afrodescendiente como agente legítimo de enunciación, la disputa por la historia se traslada al terre-

no de la palabra, funcionando como un “grito liberador” (Rodrigues, 1997: p. 256) que busca rescatar los valores silenciados por la hegemonía cultural. Este proceso permite construir una identidad basada en la “herencia común de la memoria colectiva” (Nascimento, 1961: p. 15), subvirtiendo los marcos del relato oficial para restituir la profundidad histórica negada al pueblo negro (Oliveira, 2017: p. 125).

Al reivindicar la noción de una “herencia común”, el prólogo construye una genealogía afroatlántica capaz de desplazar el eje de legitimidad hacia una memoria histórica colectiva propia. Apoyándose en las tesis de Leo Frobenius⁸, Nascimento argumenta que para el africano el rito no constituye un juego superficial o una mera recreación estética, sino la raíz misma de toda civilización y la manifestación de un “instinto de representar” que vincula al ser humano con el misterio de sus divinidades y ancestros. De esta forma, el teatro negro no se presenta como una imitación de modelos externos, sino como la expresión de una vitalidad ontológica donde el individuo es actor por necesidad vital; para el sujeto afrodescendiente, el juego dramático es la representación misma de la tragedia que habita y vive (Nascimento, 1961: p. 10). Esta distinción permite desplazar la mirada eurocéntrica que reduce las danzas y ritos africanos a lo pintoresco, validándolos como formas dramáticas de una sofisticación metafísica superior.

Para fundamentar este giro, Nascimento emprende una restitución histórica que sitúa el origen del teatro en el “Egipto negro”, afirmando que el teatro de los pueblos de color precedió al nacimiento del canon griego (Nascimento, 1961: p. 11). Apoyándose en las investigaciones del abate Drioton⁹ en el valle del Nilo, el autor señala que fue posible devolver al Egipto negro la autoría de hitos dramáticos que Occidente se atribuyó históricamente de forma “jactanciosa” (Nascimento, 1961: p. 11). Como prueba fundamental, resalta que, aproximadamente mil años antes de Esquilo, ya se había redactado en Egipto un libreto sobre la muerte de Horus, cuya complejidad y valor metafísico se igualan a la tragedia clásica (Nascimento, 1961: p. 11). Esta recuperación cuestiona el universalismo helénico y se complementa con la referencia a *Las suplicantes* de Esquilo, donde las hijas de Dánao —descritas con “tez oscura,

8. La referencia a Leo Frobenius se apoya principalmente en su obra *Storia della civiltà africana*. En ella, Frobenius argumenta que la cultura africana posee una “Stilisierung” (estilización) u orden ontológico donde el rito no es una mera representación estética, sino la base misma de la civilización y una respuesta al misterio divino.

9. El abate Étienne Drioton (1889-1961) fue un destacado arqueólogo y egiptólogo francés, director del Servicio de Antigüedades de Egipto. Nascimento recupera sus hallazgos en el valle del Nilo para demostrar que hitos dramáticos como el libreto sobre la muerte de Horus precedieron al teatro griego por aproximadamente mil años, restituyendo la autoría estética al Egipto negro.

quemada por el sol del Nilo”— son identificadas como los primeros personajes de color registrados en la historia del teatro escrito (Nascimento, 1961: p. 23). De este modo, al denunciar el silenciamiento de las raíces africanas, África se reconstituye como la fuente originaria y legítima del fenómeno teatral, desplazando definitivamente la geografía del saber.

Esta reconstrucción histórica no se limita al pasado remoto, sino que inscribe al TEN dentro de una vasta red de teatro negro internacional, consolidando una genealogía diaspórica contemporánea. En el prólogo, el autor traza una cartografía que destaca los avances del teatro afro-francés a través de la Escuela William Ponty en Senegal y la obra de Aimé Césaire (Nascimento, 1961: p. 14), así como las posibilidades del teatro afro-cubano fundamentadas en las investigaciones de Fernando Ortiz sobre el valor metafísico y dramático del tambor (Nascimento, 1961: p. 15). Especial énfasis recibe el teatro negro norteamericano, donde Nascimento reivindica a pioneros como James Hewlett e Ira Aldridge, quienes enfrentaron la violencia del racismo y la degradación de los estereotipos de los *minstrels*¹⁰ mucho antes que el movimiento brasileño (Nascimento, 1961: p. 17). Esta dimensión comparativa refuerza la tesis de que la escena afrobrasileña forma parte de un movimiento global de resistencia orientado a recuperar la autoridad estética y la dignidad humana frente a la hegemonía del canon occidental.

La incidencia sobre la memoria nacional se manifiesta en la crítica al léxico colonial empleado por la antropología, donde Nascimento denuncia que términos como “fetiche” constituyen una impostura europea (1961: p. 12). Al desmontar estas categorías para validar la cultura afrobrasileña como un sistema de pensamiento autónomo, la propuesta del TEN se vincula con el concepto de “lenguaje de la nación” (Brathwaite, 1993: p. 266). Se trata de una modalidad de comunicación que surge del poder interno del sujeto para afianzar el sentido de comunidad, reivindicando la potestad de otorgar sentido a la realidad desde una matriz epistemológica y cultural propia. De este modo, el discurso abandona su rigidez externa para legitimarse en la propia singularidad histórica del afrodescendiente.

El tránsito del silencio a la enunciación pública es clave, dado que las expre-

10. Los *minstrels* (o *menestréis* en portugués) se refieren a una tradición teatral y musical surgida en el siglo XIX que fijó estereotipos degradantes sobre la población negra a través de caricaturas racistas. Abdías do Nascimento utiliza este término en el prólogo (1961:17) para denunciar una escena artística nacional que, bajo moldes coloniales, reducía la identidad afrobrasileña a personajes presentados como seres “dóciles o intrigantes, muy tontos o muy astutos”. Esta práctica, íntimamente ligada al uso del *blackface*, funcionaba como un mecanismo de subordinación simbólica que convertía al sujeto negro en un “objeto folclórico” y estático, despojándolo de su espesor humano y de su capacidad de agencia política.

siones culturales afrodescendientes se constituyen como espacios de resistencia que facilitan la metamorfosis del individuo. Este cambio permite que el sujeto deje de ser percibido como un mero objeto o herramienta de trabajo para reconocerse como un agente consciente de su capacidad transformadora. De este modo, la producción artística afrobrasileña funciona como una “caja de resonancia” (Soares Fonseca, 2006: p. 29) que dota de voz a las experiencias silenciadas por el discurso hegemónico y convierte la memoria en una presencia activa y colectiva.

Este trabajo de concientización permite que la historia se transforme en palabra pública, facultando al sujeto afrobrasileño para proyectar una imagen de sí mismo que desafía los estigmas del canon tradicional. En este marco, Nascimento subraya que la palabra del actor negro adquiere legitimidad mediante su “sentido escénico” (1961: p. 13), lo que fundamenta una estética enraizada en su propia singularidad histórica. Al recuperar la noción de Fernando Ortiz sobre una “literatura sin letras”, el autor distingue la expresión vital africana de la occidental: en el teatro negro, el verbo no vale por sí mismo, sino por la “transformación emocional” que experimenta en escena a través de la gestualidad (Nascimento, 1961: p. 13). Así, el discurso abandona su rigidez para integrarse en un mecanismo donde el cuerpo del intérprete valida la verdad de la representación.

Por último, esta recuperación de la memoria se materializa en lo que Kamau Brathwaite denomina la “historia de la voz”, manifestada a través de una modalidad expresiva propia y rítmica que, nutrida por la herencia africana, posee una autoridad estética singular. De este modo, se evidencia que la disputa cultural no se limita al rescate de datos históricos, sino que se inscribe en la materialidad misma de la enunciación. El autor destaca que esta forma de hablar puede emplear un léxico heredado, pero “ciertamente no es inglés en términos de su ritmo y timbre, su propia explosión de sonido; en sus contornos, no es inglés” (Brathwaite, 1993: p. 266).

En suma, la construcción de esta genealogía propone una redefinición de la identidad nacional al integrar la raíz afroatlántica como un componente legítimo de lo brasileño. Esta postura permite al sujeto negro reafirmar su negritud frente a las presiones del mestizaje obligatorio, desafiando el imperativo de asimilación que históricamente ha obligado al afrodescendiente a “suicidarse como negro para llegar a ser brasileño” (Bastide, 1997: p. 250). De este modo, el retorno a las fuentes ancestrales se valida como un acto de autonomía intelectual, proporcionando el fundamento necesario para que el individuo se desvincule de los esquemas clasificatorios de la élite y proyecte un horizonte cultural propio.

Representación y disputa por la autoridad cultural

Con la base histórica ya delineada, Nascimento interviene en el campo cultural para disputar la legitimidad de la representación del sujeto negro como un ejercicio de poder. Aplicando la perspectiva de Chartier, el autor denuncia que la hegemonía blanca recurrió a “conceptos peyorativos referentes a la raza y al color” para ejecutar un “estupro cultural cometido por los blancos” (Nascimento, 1961: p. 12, p. 20). Esta potente metáfora revela que la imagen del negro en Brasil no es un desarrollo orgánico, sino el resultado de una violencia simbólica destinada a fijar una identidad degradada, reduciendo al sujeto a un objeto de consumo dentro de una “teatralización de la vida social” (Chartier, 1992: p. 17). De este modo, el prólogo expone cómo el colonizador priva al afrodescendiente de su capacidad de autodefinición al imponerle una imagen externa que solo sirve para perpetuar la jerarquización social.

En este contexto, Nascimento identifica el ideal del “negro de alma blanca” como la máxima aspiración impuesta por el “imperialismo de la blancura”, un proceso de absorción que busca despojar al sujeto de su identidad profunda (Nascimento, 1961: p. 20). Esta enajenación se manifestaba históricamente en la escena teatral a través de los menestréis, quienes fijaron estereotipos degradantes de personajes “dóciles o intrigantes, muy tontas o muy astutas” (Nascimento, 1961: p. 17). Al denunciar estas caricaturas, el autor sostiene que recuperar la soberanía cultural exige romper los moldes psicológicos que confinan la experiencia negra a la servidumbre o la picardía, reclamando el derecho a representar la complejidad humana sin recurrir a clichés coloniales.

Asimismo, Nascimento pone en cuestión el rigor de la academia brasileña, denunciando cómo las ciencias sociales de su tiempo tendían a reducir al sujeto racializado a un componente ornamental, desprovisto de dinamismo histórico. Frente a esta mirada que petrifica la experiencia negra bajo la etiqueta de lo pintoresco, propone desplazar el análisis hacia la neurosis de una élite que, para preservar su hegemonía, aliena las raíces nacionales y se subordina a modelos extranjeros. De este modo, plantea la necesidad de investigar, fundamentalmente, la “patología del ‘blanco’ brasileño” (Nascimento, 1961: p. 21), sugiriendo que el verdadero conflicto no reside en la identidad negra, sino en la estructura mental y el deseo de blanqueamiento de quienes ejercen la dominación.

La disputa por la autoridad cultural se resuelve en la dimensión política que Nascimento otorga a la identidad, la cual encuentra un sólido anclaje filosófico

en el existencialismo de Jean-Paul Sartre. Al citar *Orphée Noir*, el autor define la Negritud no como una esencia estática, sino como una “experiencia interior” y un “gesto anti-racista” situado en la “orden de los medios” (Nascimento, 1961: p. 10, p. 19). Al conceptualizarla como una herramienta estratégica de confrontación, Nascimento convierte la identidad en un instrumento táctico que permite al sujeto racializado fracturar el monopolio de la palabra blanca y rechazar su reducción a un “mero objeto de versiones de cuya elaboración no participa” (Nascimento, 1961: p. 19). De este modo, el pensamiento de Sartre actúa como un marco legitimador para que el TEN presente el escenario como un espacio de compromiso ético donde la identidad —entendida como “juramento y pasión” (Nascimento, 1961: 10)— habilita la emergencia de un agente histórico que asume, finalmente, la autoría sobre su propia trayectoria.

En última instancia, este reclamo por la autoría plena se apoya en lo que Walter Mignolo define como una ruptura con la “ego-política” del conocimiento occidental. Al reclamar el control de su propia narrativa, Nascimento desafía la supuesta neutralidad de la academia blanca que, desde un ficticio “punto cero” epistemológico, pretendía definir la experiencia afrodescendiente como un objeto de estudio desligado de su realidad sensible. La autoridad cultural se conquista, entonces, al fundamentar el pensamiento en la “corpo-política”; es decir, reconociendo que el saber legítimo surge del cuerpo y la memoria del sujeto racializado (Mignolo, 2006: p. 201). De este modo, el prólogo se consolida como un manifiesto gnoseológico que pone fin a las mediaciones externas, permitiendo al sujeto abandonar la condición de “cosa” a la que el sistema colonial intentó reducirlo (Césaire, 2006: p. 19).

Negritud y teatro como proyecto de soberanía cultural

Esta soberanía cultural, lejos de ser un anhelo abstracto, se consolida como una praxis de reconstrucción subjetiva destinada a fracturar la ideología de la blanquitud. Una vez establecida la ruptura con la centralidad europea, el proyecto de Nascimento sitúa al escenario como un instrumento orientado a descolonizar la psique negra, permitiendo al sujeto romper los “diques de las resistencias sociales” (Albernaz y Azevedo, 2013: p. 37). En este espacio, el conocimiento ya no se recibe de forma pasiva, sino que emana de la propia experiencia diaspórica como una propuesta “literalmente, ‘otra cosa’” que escapa a los marcos del pensamiento crítico occidental (Mignolo, 2006: p. 197). De este modo, el teatro faculta al afrodescendiente para actuar con autonomía política

y creativa, otorgándole la potestad de generar sus propios marcos clasificatorios y de trascender definitivamente la reducción folclórica o estática impuesta por el sesgo etnocéntrico de las ciencias sociales.

Frente a la alienación del blanqueamiento, la identidad negra se afirma como una fuerza activa que enlaza su raíz con civilizaciones anteriores al canon occidental, restituyendo su autoridad estética. La Negritud deviene un compromiso ético y político —“ella nos constituye y nosotros la constituimos” (Nascimento, 1961: p. 10)—, transformando el escenario en el espacio donde el sujeto revierte su “exilio cultural” y asume la potestad de autodefinición simbólica.

Esta propuesta se afirma como un “sobresalto de dignidad” (Césaire, 2006: p. 87); una rebelión contra la mirada eurocéntrica que aspira a un universalismo fundado en la profundización de la propia diferencia. Esta labor prefigura un universal radical descolonizador, capaz de convertir la herida colonial en un saber forjado desde el cuerpo racializado (Grosfoguel, 2006). Al superar la cosificación impuesta, el sujeto asume la potestad de habitar una morada intelectual propia, proyectando un horizonte universal que funcione como espacio de convergencia para todas las identidades particulares y consolidando, en última instancia, el derecho soberano a la autodefinición.

Conclusiones

El análisis del “Prólogo para brancos” evidencia que la intervención de Abdias do Nascimento representa un giro fundamental en el pensamiento cultural brasileño. Superando su propósito de introducción literaria, el texto invalida la reducción del afrodescendiente a una categoría de análisis externa para afirmarlo como el protagonista de su propio relato. Al situar la Negritud en el núcleo de la soberanía nacional, Nascimento transforma la escena en un espacio de contestación que fractura las estructuras de la memoria oficial.

La eficacia política de esta propuesta reside en que la genealogía afroatlántica actúa como el cimiento de una soberanía cultural que trasciende la nostalgia. Al vincular la historia afrobrasileña con tradiciones anteriores al canon helénico, Nascimento neutraliza las lógicas de asimilación y subordinación que históricamente fragmentaron la identidad negra. Esta restitución histórica funciona como un gesto antirracista que faculta al sujeto para abandonar los esquemas psicológicos de la servidumbre, permitiéndole ejercer un control pleno sobre su representación pública y su legitimidad estética.

Asimismo, el legado del TEN demuestra que la autonomía artística es inseparable de la ciudadanía activa. La dimensión pedagógica del movimiento —que vinculó la alfabetización con la descolonización espiritual— prueba que el teatro puede operar como un motor de transformación social capaz de fracturar las jerarquías de la esfera pública. El proyecto de Nascimento prefigura así un universalismo radical descolonizador, donde la diferencia no es un obstáculo para la integración, sino el fundamento de una fraternidad renovada que cuestiona el sesgo etnocéntrico de las instituciones dominantes.

Hacia el futuro, la fuerza del “Prólogo para brancos” se manifiesta en un archivo que, lejos de ser estático, opera hoy como una herramienta viva para la justicia epistémica. Tras la reciente conmemoración de los 80 años de fundación del TEN (2024) y el cierre del Biênio Abdias Nascimento (2024-2025)¹¹, el legado de esta labor pedagógica y artística se reafirma como una plataforma de insurgencia contra el borramiento persistente de las narrativas afrodiaspóricas. En última instancia, la propuesta de Nascimento nos recuerda que la conquista de la soberanía cultural no es un fin en sí mismo, sino un proyecto cuyo “único valor absoluto es su generosidad” (Nascimento, 1961: p. 25). Es esta generosidad¹² la que permite hoy a las nuevas vanguardias afrobrasileñas continuar disputando el sentido de la nación a través de la corpo-política, ejerciendo el derecho soberano a nombrar el mundo con códigos propios.

11. El Biênio Abdias Nascimento constituye una serie de acciones coordinadas por el IPEAFRO y otras instituciones para celebrar el 110° aniversario del autor y los 80 años de fundación del TEN. Entre sus hitos destacan la primera reedição de *Dramas para negros e prólogo para brancos* (Temporal Editora) y la inscripción de Abdias do Nascimento en el Libro de los Héroes y Heroínas de la Patria en 2024.

12. Al situar la generosidad como el “único valor absoluto” del TEN en la frase final de su prólogo, Nascimento propone un humanismo universalista que busca la integración nacional no a través de la asimilación, sino del reconocimiento mutuo y la justicia histórica.

Referencias bibliográficas

- Albernaz, Renata Ovenhausen y Azevedo, Ariston (2013). “Os marginais do direito estatal: a luta multidimensional do Teatro Experimental do Negro (TEN) pelo ‘direito a ter direitos’, nos anos de 1944 a 1968”. *Revista Brasileira de Ciência Política* 11, pp. 37-62.
- Bastide, Roger (1997). “Dramas para negros e prólogo para brancos: uma introdução” (1961). *THOTH. Escriba dos Deuses* 1. Río de Janeiro: Editora de Humanidades, pp. 249-254.
- Brathwaite, Kamau (1993). *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. Londres: New Beacon Books.
- Césaire, Aimé (2006). *Discurso sobre el colonialismo* (1950). Madrid: Akal.
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Frobenius, Leo (1950). *Storia della civiltà africana*. Turín: Einaudi.
- Grosfoguel, Ramón (2006). “Actualidad del pensamiento de Césaire: redefinición del sistema-mundo y producción de utopía desde la diferencia colonial”. En: Césaire, A. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, pp. 147-172.
- IPEAFRO (Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros) (s.f.). “Teatro Experimental do Negro - TEN” [en línea]. *Ipeafro*. <https://ipeafro.org.br/acoes/acervo-ipeafro/secao-ten/> [consulta 5 de febrero de 2026].
- Medeiros da Silva, Mário Augusto (2022). “O Teatro Experimental do Negro de São Paulo, 1945-66”. *Novos Estudos CEBRAP* 41/2, pp. 391-411.
- Mignolo, Walter (2006). “El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento”. En: Césaire, A. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, pp. 197-220.
- Nascimento, Abdias do (1961). *Dramas para negros e prólogo para brancos. Antologia do Teatro Experimental do Negro*. Río de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro.
- (1997). “Teatro Experimental do Negro: Trajetória e Reflexões”. *THOTH. Escriba dos Deuses* 1. Río de Janeiro: Editora de Humanidades, pp. 227-245.
- Oliveira, Maybel Sulamita de (2017). “A história do teatro brasileiro por Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro”. *Ars Historica* 14, pp. 122-136.
- Rodrigues, Ironides (1997). “Introducción a la literatura afro-brasileira” (1985-1987). *THOTH. Escriba dos Deuses* 1. Río de Janeiro: Editora de Humanidades, pp. 255-268.
- Sartre, Jean-Paul (1948). “Orphée Noir”. Prólogo a Senghor, L. S. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. París: Presses Universitaires de France.
- Soares Fonseca, Maria Nazareth (2006). “Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica?”. *Literatura afro-brasileira*. Florentina Souza y Maria Nazaré Lima eds. Salvador: *Centro de Estudos Afro-Orientais*; Brasília: Fundação Cultural Palmares, pp. 9-38.