

LA CATEDRAL DE LOS NEGROS DE MARCIAL GALA O UNA BABEL (NO) FELIZ

*Cynthia Callegari*¹

Universidad de Morón, Buenos Aires, Argentina

Resumen: El siguiente artículo analiza la novela *La catedral de los negros* del escritor cubano Marcial Gala, ganadora del premio Alejo Carpentier 2012. Esta pone en escena el hecho de que se está produciendo en Cuba una literatura abierta al cambio y a la tematización de problemas que la sociedad conocía pero de los que casi no se hablaba de manera pública. Ya desde el título, plantea un gesto desacralizador y polisémico. Esta primera irreverencia permite abrir un camino hacia otros modelos, múltiples voces dialogan sordamente entre sí y parecen superponerse para exponer y dar testimonio de los hechos, desplazando la posibilidad de llegar a una verdad. La novela narra una realidad no feliz, se atreve a mostrar en mosaicos rotos un mundo decadente y promiscuo producto de la violencia. Gala, al darle voz y materialidad en la escritura a la voces periféricas y marginales, destrona la idea de la una voz única, hegemónica, como representación de la realidad.

Palabras clave: Marcial Gala; *La catedral de los negros*; voces; testimonios; ruina.

Recibido: 1 de marzo 2017.

Aprobado: 26 de abril de 2017.

¹ Docente en la Universidad de Morón, Argentina. Correo electrónico: cynthiacallegari@hotmail.com

CYNTHIA CALLEGARI

**LA CATEDRAL DE LOS NEGROS OF MARCIAL GALA
OR AN (NOT) HAPPY BABEL**

Abstract: The following article analyzes the novel *La Catedral de los Negros*, by the Cuban writer Marcial Gala, which won Alejo Carpentier Prize in 2012. Gala's work shows Cuban literature's new openness towards some social issues that weren't addressed in public before. It brings up a ruptural and polysemic gesture just from the title. It also presents other changes, such as different voices telling the story in a fragmentary way, giving multiple testimonies of the facts and cancelling the possibility of establishing a single truth. The novel shows an unhappy reality, describes, through broken fragments a decadent and violent world. Marcial Gala gives voice to peripheral and marginal characters, overthrowing the idea of the hegemonic speech capable of representing reality.

Key words: Marcial Gala; *La Catedral de los Negros*; voices; testimonies; ruins.

Pensar la literatura latinoamericana actual acerca a dos cuestiones significativas: por un lado, la existencia de un vasto corpus de obras procedentes de autores de diversos países que problematiza la violencia en sus diferentes formas en torno a la existencia y consecuencias de fuerzas militares o paramilitares, narcotráfico, sicariato, feminicidios, y otras variantes.² Por otro lado, la preocupación por nuevos modos de representación que supone experimentación narrativa, dislocación de las coordenadas tradicionales de la narración, un lenguaje llano, ostensiblemente violento que increpa al lector y lo ubica en una posición de lector activo, lejos de las complacencias de un texto de placer, a tono con los tiempos actuales: sociedades violentas donde, justamente, no hay lugar para ser complaciente. Por el contrario, el testimonio de la violencia forma parte de la agenda mediática cotidiana y la construcción de una imagen única de la realidad se desvanece en aras de la pluralidad de lenguajes, voces, versiones, como también se

² Cabe considerar en este sentido la narrativa de escritores tales como Roberto Bolaño (Chile), Horacio Castellanos Moya (Honduras-El Salvador), Rodrigo Rey Rosa (Guatemala), Fernando Vallejo, Jorge Franco (Colombia), entre otros.

desvanece hacia finales del siglo XX la idea de utopía que marcó las relaciones entre los intelectuales y la política de la década del 60 en adelante y que dio lugar a las diferentes figuraciones de la poética del desencanto.

En este sentido, la novela *La catedral de los negros* del escritor cubano Marcial Gala, ganadora del premio Alejo Carpentier 2012, pone en escena el hecho de que se está produciendo en Cuba una literatura abierta al cambio y a la tematización de problemas que la sociedad conocía pero de los que casi no se hablaba de manera pública. Gala, heredero de la renovación iniciada por Virgilio Piñera, pertenece a un grupo de escritores (Antonio José Ponte, Margarita Mateo Palmer, Antón Arrufat, Abilio Estévez, Víctor Fowler...) que fuerzan los márgenes de lo establecido. Así, continúa con el proyecto rupturista que se despega del barroquismo de Carpentier y pone de relieve zonas en los márgenes del sistema que resultan incómodas para la conciencia social y desestabilizan el campo cultural.

La catedral de los negros plantea desde el título un gesto desacralizador y polisémico porque posibilita el doble sentido: la preposición “de” implica pertenencia (catedral solo para los negros) y segregación (si es de negros, no entran blancos). Esta primera irreverencia permite abrir un camino hacia otros paradigmas de afecto y desafecto.

Desde el inicio, la lectura plantea la primera incomodidad: múltiples voces dialogan sordamente entre sí y parecen superponerse para exponer (casi ingenuamente) una realidad: a un barrio marginal de la ciudad de Cienfuegos, llamado Punta Gótica, arriba una familia compuesta por Arturo Stuart, su esposa Carmen y tres niños, con patente de Camagüey. Stuart tiene un objetivo muy claro en su arribo: construir una catedral. Pronto se pone en contacto con los fieles de la iglesia del Santo Sacramento del Cristo Redivivo y los convence, tanto con su don de habla como con el dinero de donaciones que llegan directamente de Estados Unidos, de lo necesario de tal monumento arquitectónico y de que Dios está totalmente de su lado. Poco a poco, el barrio comienza a creerle a Arturo y todos colaboran –con un trabajo sin retribución, salvo el de la certeza de la fe– en levantar lo que ya se empieza a conocer como “La catedral de los negros”.

Pero eso no es lo único que se narra: en el medio del relato se va tejiendo la historia íntima de la familia Stuart, que solo se conoce por retazos, en donde cada hijo ocupa una especie de lugar mitológico. La más grande, Mary Johannes, es tan bella como sencilla y tiene una inclinación por las artes pictóricas que luego la llevará a la fama; David King, alias el Grillo, conocido tanto por su voz como por su amable estupidez y el impresionante tamaño de sus genitales; y Samuel Prince, el favorito de la familia, a quien al comienzo los cienfuegueros apodan Gelatina por ser carilindo y un poco gordo, pero que rápidamente va mostrando su violencia: “Tres días llevaban en Cienfuegos y ya le habían roto la cabeza a alguien, y no a cualquiera: a Bárbaro, el hijo de la Lupe, el entenado de Urbietta” (Gala 38). Y es que algo oscuro, algo terrible tiene Prince, con su cara a lo Michael Jackson antes de la operación (según las voces): tan astuto como su padre a la hora de sermonear al pueblo. A medida que el relato avanza, se intuye que va a cometer un terrible acto que dejará marcada a la comunidad.

Aunque el argumento trabaja intertextualmente con el mito de fundación (que como discurso monológico intenta construir una única verdad) y hasta recuerda a la referencial *Cien años de soledad*, por la construcción de un mundo nuevo; la trama expone una multiplicidad de discursos fragmentarios que rompen con la linealidad de la narración tradicional y convocan a un lector activo que vaya armando lo que está sucediendo. Se construye a partir de las declaraciones retrospectivas de diversos personajes que, siguiendo la lógica del chisme, van opinando sobre la familia que llega a Punta Gotica para llevar a cabo la construcción de la catedral. Cada uno habla, y opina, y posee expresiones propias que no solo conforman un carácter, sino que también representan un sector social y una forma de ver el mundo. Este se presenta como partido en voces donde cada una es la versión de los acontecimientos y, a la vez, cada una completa lo dicho por la otra. En este sentido recuerda también el mito de Babel, en el cual, por castigo divino, surgen las lenguas:

En su forma primera, tal como fue dado por Dios a los hombres, el lenguaje era un signo absolutamente cierto y transparente de las cosas, porque se les parecía. Los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban, tal como la fuerza esté escrita sobre el cuerpo del

león, la realeza en la mirada del águila y tal como la influencia de los planetas está marcada en la frente de los hombres por la forma de la similitud. Esta transparencia quedó destruida en Babel para castigo de los hombres: los idiomas quedaron separados unos de otros, y resultaron incompatibles solo en la medida en que se borró de inmediato esta semejanza a las cosas que habían sido la primera razón de ser del lenguaje. Todas las lenguas que conocemos, las hablamos actualmente sobre la base de esta similitud perdida y en el espacio que ella dejó vacío (Foucault 43-44).

Así, alrededor de la catedral que se está construyendo se empiezan a confundir las voces de todos quienes van a dar testimonio de los hechos, desplazando la posibilidad de llegar a una verdad. La presentación de los sucesos está realizada dando por sentado que el lector ya leyó lo que se cuenta en los periódicos y que todos saben **eso** de lo que hablan los medios. Así, en el sucederse de voces pareciera que subyace la estructura discursiva de la entrevista. Suprimidas las preguntas, aparecen testimonios orales transformados en escritura con una clara demarcación de subtítulos que indican quién habla. De modo que de la palabra “del otro” manifiesta el quiebre de la categoría de narrador monológico, tradicional, pues se presentan las voces y el estilo de cada personaje con un eficaz efecto de realismo. Así, juega ficcionalmente con la operatoria de recorte y montaje de pluralidades y fragmentos de discursos. No hay un narrador que recopile como un Yo todos los testimonios; se trata, por el contrario, de una posición extradiegética y heterodiegética, un observador externo que no se identifica con ningún personaje. La combinación de los enunciados, que se presentan en bloques alternados, produce su propio espacio dialógico. Es el montaje en la escritura lo que causa la ilusión dialógica, como si hubiera un diálogo sordo entre los personajes que van produciendo sus testimonios. De esta manera, el texto clausura o cierra el lugar del no escuchado, porque permite conocer las voces de todos.

Desde el comienzo, la novela sorprende e incomoda, al presentar la versión de los primeros vecinos que presencian y describen la llegada de la familia Stuart al barrio, como si fuera una grabación *in media res*:

“Maribel García Medina:

“Además de David King Samuel Prince había una más grande, Mary Johanes se llamaba...o se llama, porque está viva y le va mejor que a nosotros (...).”

Yohandris Carlos Fernández Ramírez, alias el Tripa:

“La muchacha iba en la cabina del camión echándose aire con un abanico y mirando al barrio como si la hubieran dejado en la mismita puerta del infierno. *Un punto más*, dije en voz alta y seguí en lo mío” (Gala 33).

En esta parte se siente la tensión entre la voz humana y la transcripción en una escritura que la sujeta y la encierra para que el protagonista sea el lenguaje. Se multiplican las voces y las versiones, es como si se escucharan (mientras se lee) las lenguas divididas en Babel cuando los hombres intentaron construir la torre aquí devenida en catedral.

Leer este texto para tomar su goce es convertirse en el lector que describiera Roland Barthes en *El placer del texto*: “En ese momento el viejo mito bíblico cambia de sentido, la confusión de lenguas deja de ser un castigo (...) el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan conjuntamente el texto de placer en una Babel Feliz” (Barthes 10). Ya no se anhela acceder a una lengua que guarde la unidad perdida entre las palabras y las cosas, sino que en la explosión de lenguajes se representa una realidad múltiple que tira abajo cualquier estructura hegemónica, es acceder al goce de escuchar todas las voces.

Respecto de esta técnica narrativa, el propio Marcial Gala manifestó: “Sobre todo quise hacer una novela cuyo principal protagonista fuera el lenguaje, el de los que no tienen voz, la única manera de lograrlo era dándole a la novela este aspecto coral, casi de ‘suma’” (Furlano 2).

Así se pasa rápidamente de una voz a otra, sin poder dejar por un segundo ese complejo engarzamiento que va llevando adelante el texto: Berta, futura amiga de Prince que ve espíritus, se comunica con Aramis, un muchacho asesinado por Ricardo Mora Gutiérrez, alias el Gringo, que es una suerte de psicópata que mata pensando que lo que hace es solo por necesidad y que está “prendido del palo”, expresión coloquial para hablar de una de las prácticas religiosas afrocubanas más conocidas del país.

La novela, a medida que se va tejiendo con claridad discursiva, se aleja de un texto para el placer, donde sencillamente se reconoce un argumento, armando una trama compleja, donde es difícil identificar las voces narrativas. De este modo, más que una lectura que permita disfrutar pasivamente una historia, el texto trabaja con el goce, con la perversión, se asoma a la violencia y a lo erótico, donde las voces van siempre desplazando el acontecimiento y es el lector quien debe llenar los vacíos que el argumento deja. Como lo definiera Barthes, el texto para el goce desacomoda y pone en estado de pérdida, “hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (25). Es, por tanto, una novela que se construye desarticulando la organización narrativa tradicional donde los fragmentos superpuestos de los hechos sitúan al lector en “El placer en pedazos; la lengua en pedazos; la cultura en pedazos. Los textos de goce son perversos en tanto están fuera de toda finalidad imaginable, incluso la finalidad del placer” (83).

Igualmente, la novela trabaja con un procedimiento coral que permite la recuperación de los vencidos o marginados, posibilitando un crudo realismo social. Según lo consigna Cecilia Manzoni en el prólogo: en lugar de una voz, tiene voces y en lugar de un centro, tiene varios:

La catedral de los negros realiza en un envión por lo menos dos gestos de ruptura: por el primero despliega formas inusitadas de la lengua popular que podrían ser leídas en la línea de recuperar el intento de Guillermo Cabrera Infante cuando con *Tres tristes tigres* se propuso ‘atrapar la voz humana’. Por el otro realiza un quiebre de la voz única del autor-narrador: el texto se abre a una multiplicidad de voces que dialogan entre sí, se explican, se complementan (...) (Manzoni 10).

En el coro que se va articulando las diversas voces conectan, aclaran, replican, advierten, desmienten. Aunque claramente diferenciadas por el tono, los diversos niveles en el uso coloquial de la lengua, la profusión de dichos populares, refranes y eventualmente groserías, van diseñando a su vez los perfiles propios de cada uno de los personajes testigos y partícipes del drama que se va a representar (...) Las voces comprometen al lector en un movimiento casi vertiginoso al comienzo cuando se deslizan apellidos, nombres y apodos cuando lo giros del lenguaje apelan sobre todo a la jerga juvenil barriobajera, brutal y descabada (16-17-18).

Por otra parte, la forma en que una voz cambia a otra, rompe con las convencionalidades de la escritura, ya que, al no mediar un narrador que hegemonice el discurso no hay discurso referido y se superponen en retazos con el nombre de cada interlocutor pero sin emplear las marcaciones escriturales del diálogo. La letra misma adquiere materialidad significativa y así se utilizan las comillas para transcribir lo pensado, y la cursiva para citar lo dicho, el texto establece una nueva normativa, la legisla y la convencionaliza, crea su propio código para registrar lo narrado, lo pensado y lo dicho. Luego, la novela tiene estrategias de escritura que son propias del género testimonial, como si hubiera un registro documental a través de una cámara o una grabadora de cada una de las versiones de los sucesos. Como lo expresa el mismo autor:

En esta novela me propuse que lo coloquial, lo testimonial, lo dialogado, que es una de las vertientes más fuertes de la literatura cubana, estuviera muy presente. Luego de la poesía tan barroca que se hizo en Cuba, los poetas que se reunieron en torno a Lunes de Revolución comenzaron a cambiar las reglas de la poesía cubana, a hacer una poesía mucho más conversacional. Eso marcó una impronta también en la narrativa. Creo que *La Catedral de los Negros* se relaciona con esta tradición de la literatura cubana. La escribí con una voluntad muy fuerte de estilo con la intención de que apareciera el habla de las diferentes personas, esa cosa tan plástica que tiene el hablar latinoamericano. Se cuentan cosas muy terribles, pero se lo hace como de soslayo, como si cada uno de los narradores estuviera contando un cuento muy conocido, de esos que se cuentan cientos de veces al lado de la estufa en Argentina y en Cuba, al lado del ventilador. La novela está hecha de esa manera, como dando por sentado que lo que se cuenta el lector ya lo leyó en los periódicos y que todos los narradores saben que es así. Quise que la novela la construyera el lector en su cabeza después de que cerrara el libro (López Ocón 3).

También, los personajes que dan testimonio parece que hablan sobre lo que todos saben, y la forma que adquiere la escritura produce el efecto de hacer sentir a los lectores que son parte de ese grupo que sabe de qué se está hablando. Hablan entre ellos (sin dialogar), superponiendo sus dichos. Se construye un narratorio implícito, ya que

no se menciona a quién se dirige el discurso. Como explica el propio autor en diálogo con Télam, la agencia de noticias argentinas:

Esta novela es parte de un ciclo que estoy por escribir con las que trato de dar un bosquejo de la realidad cubana actual, del 59 para acá. *La Catedral de los Negros* intenta de captar lo mucho de surrealista y barroca que tiene la realidad y lo que esa realidad ha hecho en el hombre cubano tras muchos años de búsqueda de la utopía del hombre nuevo, que resultó en parte, pero en gran parte no resultó. Es como toda utopía. Construir un hombre nuevo en planes, en papeles y en filosofía funcionaba perfectamente, pero cuando se lleva a la práctica no se puede realizar porque el ser humano es un ser que, como decía Ortega y Gasset, depende de su circunstancia. Es difícil construir un hombre con valores utópicos porque, entre otras cosas, no existe la posibilidad de la policía del pensamiento, ni la forma de incidir en el pensamiento, todos somos diversos, lo que es bueno para unos, no es bueno para otros. La novela parte de la anécdota de dos hermanos matando a su padre. Tenía deseos de narrar eso, pero de soslayo, donde lo importante lo va construyendo el lector. Es una historia de reticencias y elipsis y, a pesar de que lo que cuento es muy violento, trato de emplear la sugerencia con un lenguaje de la poesía llevado a la novela. Es una búsqueda de un relato construido por fragmentos, una especie de *collage* (*La catedral de los negros*. El camino de Marcial Gala 4).

“Cuba tiene sus catedrales en el futuro”

La cita de Lezama, que funciona como epígrafe de toda la novela y presenta el texto, permite pensar que el futuro es una paradoja, una incógnita: “En realidad éramos unos inocentes, aunque ya desde entonces no teníamos futuro” (Gala 36). Sin embargo, también posibilita la lectura de la obra como una construcción, un edificio a construirse: tanto la novela como la edificación de la catedral muestran su hechura, el arquitecto es un creador, doble del autor y también un personaje que se enamora de su obra, de su gran proyecto artístico: “Yo estoy orgulloso de ese templo, a veces cuando estoy de vena me monto en la bicicleta y voy a verlo. Está arruinado pero sigue siendo un edificio bello. Mi único fruto después de veinte años dedicados a la arquitectura” (45). Así, la construcción de la catedral como una estructura abierta e inacabada se parece a la novela:

–Se puede acceder al interior del templo por varios lugares. El concepto de accesibilidad, el permitir, el templo es como una mano abierta para que todos la estrechen... Quizás en el plano de la perspectiva se vea mejor –dije–, pero no me dio tiempo terminarlo (82).

Es la construcción de un edificio narrativo a través de voces de personas que chismean y cuentan una historia de fracasos en un espacio geográfico que es un barrio marginal con distintos centros. Ambas presentan la misma concepción sobre la creación.

A despegar como hacen los aviones empezó el templo, a volverse aliado del aire, dueño de los vientos. *Estamos haciendo un libro, esto es un libro en piedra*, nos decía Arturo Stuart, y uno lo miraba a los ojos y podía creer lo que estaba diciendo porque en realidad edificábamos un libro sacro (122).

Mientras se va construyendo una catedral que se eleva, abajo bullen las pasiones más oscuras y la crueldad se transforma en el emblema de una generación violenta. De modo tal que la novela expresa una distopía, aunque aparentemente se desarrolla en un tiempo muy cercano al actual. Lo importante no es el tiempo cronológico, sino la ciudad de Cienfuegos que es una ciudad vertiginosa. Como lo planteara Josefina Ludmer en sus reflexiones sobre la modernidad, Punta Gótica es ese espacio que condensa el vertedero residual que todas las modernidades fueron descartando³. En la ciudad de Cienfuegos se iba a realizar la primera central nuclear del Caribe que garantizaría la energía eléctrica y no se necesitaría petróleo como combustible. A diez años de la caída del muro y del proyecto socialista de Gorvachov todo quedó sin terminar y el edificio para el material atómico, quedó inconcluso. Marcial Gala se inspiró en esta imagen que, como escenario en medio del trópico, parece una catedral en ruinas, visión de montaje o *collage*. Es la estética de lo no acabado que permite la retroalimentación entre la realidad y la ficción:

Yo sabía que permitir la catedral sacramentaria era condenar a este barrio y al mismo Cienfuegos al fracaso, a pesar de los turistas que ya

³ Véase al respecto Ludmer, Josefina. *Literaturas postautónomas*. Yale University, en www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm

no preguntaban dónde quedaba el cementerio de Reina, ni el parque Martí o el hotel Jagua, sino que venían para acá para Punta Gotica y se regodeaban con las casas a medio derrumbarse, con la gente sentada en la acera en pleno horario laboral, con la música atronadora y con la suciedad. Todo para fotografiar ese edificio que nunca se terminaba y me recordaba un poco a la Central Electronuclear de Juraguá, otro fracaso. “¿Hasta cuándo?”, pensaba yo, viendo cómo el barrio se llenaba de timbiriches y de librerías de viejo, todo para tener algo que venderles a los extranjeros (152).

El mundo poscaída solo puede producir ruinas de proyectos, la idea de un mundo distópico, de modo tal que el texto se presenta a sí mismo como la construcción fragmentaria de un mundo que cuestiona la creación del “hombre nuevo”, aquel sueño de un hombre revolucionario que debe trabajar todas las horas de su vida en una lucha por el bienestar social.

En este punto se aprecia cómo en la superposición de temporalidades se expone la presencia del pasado en el presente. Así, desaparecen las ciudades utópicas en una ciudad fantasma que colapsa frente a las ruinas de la catedral.

El templo inconcluso del Santo Sacramento, eso es lo único que quedó del paso de Arturo Stuart por Cienfuegos y es bastante. Yo estoy orgulloso de ese templo, a veces cuando estoy de vena me monto en la bicicleta y voy a verlo. Está arruinado pero sigue siendo un edificio bello (...) Yo ya no voy con Dios, ahora ando solo, ya no le cuento a nadie que la forma del templo me la sugirió un ángel sin alas. Me dijo: *Así será mi iglesia*, y me levantó sobre su espalda y vi el Cienfuegos del futuro, una ciudad bella, llena de edificios hermosos y más limpia que nunca, y en Punta Gotica vi un edificio futurista, con muchos rosetones de cristal tornasolado, y ese era el templo. “Cienfuegos es la Jerusalén celestial”, pensé, desperté, y mi esposa tuvo que lavar las sábanas (76).

De esta forma, la ciudad asimila los elementos desechados por las ciudades desarrolladas, para establecer una semejanza entre la catedral y la novela, en un giro autorreferencial.

Ya me callo. Me miro en el espejo y hago silencio. He vivido de las palabras y ahora las entrego, ya no son mías, son del aire, son de esa catedral que seguirá ahí en Cienfuegos cuando ya nosotros no estemos, de esa, la Catedral de los Negros son mis palabras (216).

Así pues, la novela narra una realidad no feliz, se atreve a mostrar en mosaicos rotos un mundo decadente y promiscuo producto de la violencia. Gala, al darle voz y materialidad en la escritura a la voces periféricas y marginales, destrona la idea de la una voz única, hegemónica, como representación de la realidad. Este procedimiento constructivo puede ser leído como una crítica al discurso monológico del poder. Desde el dialogismo se confronta con la voz patriarcal, autoritaria y hegemónica puesta de manifiesto por la política y la voz de Fidel Castro.

Finalmente, la exposición de una multiplicidad de registros, con un lenguaje que no teme plasmar la violencia, la discriminación hacia los negros, la homosexualidad y la muerte, se corresponde a la imagen de esa catedral que no termina de construirse y que es un edificio en ruinas que no va llegar a ser una “Babel feliz”.

Referencias

- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1991. Impreso.
- Bertazza, Juan Pablo. “Entrevista a Marcial Gala”, en *Hipertexto CN23 Marcial Gala*. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=XnsQH9SKICE>, 4 de febrero de 2016.
- Basile, Teresa (Comp.). *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 2009. Impreso.
- Bogado, Fernando. “Marcial Gala. Conversación en la catedral”. *Página 12*. 21 de febrero de 2016. *Radar libros*. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5791-2016-02-21.html
- Eichenbronner, Ana. “Ecos de Virgilio Piñera: La escritura como tema en las propuestas de los nuevos escritores cubanos”. Celina Manzoni Ed. *Poéticas y políticas de la representación en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Corregidor. 2015. Impreso.
- Friera, Silvina. “¿Por qué escribo? Creo que es por defensa propia”. *Página 12*, Buenos Aires. 18 de febrero de 2013. *Suplemento Espectáculos*. 27 de agosto de 2016. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-27834-2013-02-18.html
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI. 1986. Impreso.
- Furlano, Marcela. “Los prodigios de *La catedral de los negros*”, en diario *Uno*, México, 27 de julio de 2016. www.diariouno.com.ar/los-prodigios-la-catedral-los-negros-n1198009
- Gala, Marcial. *La catedral de los negros*. Buenos Aires: Corregidor. 2015. Impreso.

- López Ocón, Mónica. “Quise hacer de la lengua española una arcilla suave”. *Tiempo Argentino*. Buenos Aires. 06 de enero de 2016.
- Ludmer, Josefina. *Literaturas postautónomas*. Yale University. 22 de enero de 2017. www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm
- Manzoni, Celina. Prólogo. “Destinos cruzados en la Cuba del siglo XXI. *La catedral de los negros* de Marcial Gala”. Buenos Aires: Corregidor. 2015. Impreso.
- VV.AA. “*La catedral de los negros*. El camino de Marcial Gala hacia la construcción de la identidad cubana”. 12 de diciembre de 2016. www.telam.com.ar/.../121107-la-catedral-de-los-negros-el-camino-de-marcial-gala-ha...