

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
1974

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS



*Centro de Estudios Humanísticos
Biblioteca Universitaria*

15



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1974

AFRICA EN AMÉRICA

—Algunos aspectos de la simbiosis literaria afroamericana—

PROFR. HENNING GRAF
Profesor visitante en el
ITESM, México

Nicolás Guillén: *Traemos nuestros
cargos al perfil definitivo de América.*

Sumario: 1.—El aporte africano: ritmo y religión mágica. 2.—Integración literaria-social del afroamericano. 3.—La imagen del negro entre discriminación, resignación y definición objetiva. 4.—¿Poesía negra o poesía mulata?

LA PAULATINA EVOLUCIÓN hacia el "mestizaje" integral del subcontinente latinoamericano, hacia la fusión de los aportes africanos con los elementos precolombinos todavía auténticos o ya sometidos al mestizaje y con las tradiciones cristianas del Occidente —uno de estos resultados de aquel proceso que aún no ha terminado es el culto de María Leonza en Venezuela— ha sido la historia del dolor y de la miseria del hombre en la pobreza y en la oscuridad de la casa "senzala".¹ El encuentro entre Africa y América fue un choque violento, sangriento y cruel, encuentro impuesto forzosamente por los intereses europeos, encuentro de dos mundos marginales, explotados, subprivilegiados durante siglos. El contacto histórico, los supuestos lazos prehistóricos entre la costa de Guinea y el litoral atlántico sudamericano no podían haber sido decisivos, el contacto definitivo involuntario se inicia poco después del 1500. Se inicia con el traslado de los primeros grupos étnicos del Africa negra a las Américas para que estos envíos humanos contribuyan al desarrollo económico del Nuevo Mundo no como hombres libres y socios

¹ *senzala*, concepto empleado por el sociólogo brasileño Gilberto Freyre en su importante ensayo *Casa-Grande e senzala*, Río de Janeiro, 1933.

de los europeos, sino como esclavos y meros instrumentos de la explotación europea.

Desde los comienzos de la especialización de las actividades humanas en la rudimentaria sociedad neolítica existía la esclavitud como fenómeno material, social y jurídico, entonces indispensable para el lento y penoso desarrollo socio-económico. Tanto la economía griega como la romana se apoyaban sobre grandes cantidades de esclavos cuyo número solía superar 5 ó 10 veces el número de los ciudadanos libres. En la antigüedad, la esclavitud se presentaba o en la forma patriarcal del esclavo doméstico o en su aspecto industrial, o sea, el reclutamiento de muchos esclavos en talleres de producción (cerámica, etc.) o en los amplios latifundios. Seguía existiendo durante la Edad Media la esclavitud doméstica tanto en los países islámicos como en el oriente cristiano (Asia Menor, etc.). Apologista de una justificación jurídica, moral de la privación del hombre de sus derechos fundamentales fue Aristóteles en su *Politeia*. Según él, el hombre, el "zoon politikon" vive en la comunidad de libres y esclavos, el extranjero y "bárbaro" por su inferior nivel cultural podía ser esclavizado. Argumentos parecidos presentó a comienzos del siglo dieciséis el juriscónsul español Sepúlveda cuando a medida que se extendía la conquista de América iba surgiendo la discusión sobre la calidad humana del aborigen americano, sobre su destino e integración en el mundo cristiano-occidental y sobre el derecho moral de la conquista hispánica. Surgía el concepto del pueblo elegido español para llevar los destinos del mundo y se establecían las bases conocidas de la justificación hispánica-cristiana, según la cual el indígena pagano, africano o indio, solía ser esclavizado en el caso de rechazar al Dios de los cristianos y de oponerse al bautismo. Justificación que servía estupidamente a los fines de los negreros europeos —especialmente a los portugueses y españoles del siglo dieciséis puesto que después iban declinando las cuestiones teológicas— aunque cabe mencionar que la existencia de la esclavitud hasta muy entrado el siglo diecinueve (abolición en el Brasil en 1888/9) se explica más bien por el sistema socio-económico que reinaba entonces, ya que a pesar de bautizados y enseñados en la doctrina cristiana los africanos y los indígenas americanos seguían sometidos a la explotación europea o criolla. Sólo a medida que se divulgan las ideas más fecundas de la ilustración anglofrancesa, o sea, los postulados revolucionarios de los derechos del hombre como consecuencia de la guerra de independencia estadounidense y de la Revolución Francesa, van alzándose algunas voces de protesta de autores blancos que acusan la violación secular de los derechos fundamentales del hombre. Siendo poetas, estos autores tratan de reproducir, a tientas todavía, los sentimientos, los sufrimientos, la pena y la añoranza de la raza

negra explotada. Vale pensar aquí en la *Plegaria a Dios* del mulato cubano Gabriel de la Concepción Valdés, en los *Poems on Slavery* del gran poeta norteamericano Longfellow, en el *Naujo negroiro* del brasileño Antonio de Castro Alves, etc.

En los años sesenta de este siglo, despierta el continente africano para recuperar su libertad política después de las tremendas transformaciones socio-políticas y económicas sufridas durante la dominación europea. Transformaciones que abarcan la destrucción de sus estructuras sociales, culturales y religiosas tradicionales, la creación de nuevas estructuras políticas sin respetar el conjunto tribal, de nuevas estructuras sociales (élite negra con formación europea), económicas según las conveniencias y los intereses de las potencias coloniales, transformaciones más bien arbitrarias que históricamente desarrolladas, la imposición de idiomas extranjeros como nuevas lenguas oficiales o administrativas, la continuación de la dependencia tecnológica y económica de las naciones industrializadas, etc. En un singular esfuerzo literario encabezado por el actual presidente del Senegal, el poeta Leopoldo Sedar Senghor, creador de la "negritud literaria", el continente africano comienza por crear las bases de la paulatina concientización africana de raza negra. El éxito de las fuerzas de liberación africana, el creciente peso de su importancia política repercuten en la conciencia de los descendientes de origen africano en las Américas. Descubren de nuevo sus raíces y se enteran llenos de orgullo de su larga evolución cultural tan distinta pero no inferior a la europea. Los africanos en la América Latina, biológica y socialmente integrados en la sociedad polifacética del subcontinente, integrados en las letras por los esfuerzos de la generación de vanguardia, se han dado cuenta de los aportes espirituales africanos a la sociedad y a las letras del Nuevo Mundo.

Esta conciencia de una escala propia de valores existe aún sólo en una minoría, existe con mayor frecuencia en los jóvenes Estados antillanos o en el nordeste brasileño y con menor frecuencia en los Estados Unidos. Escribe uno de los mejores africanistas alemanes, el escritor y etnólogo Jahnheinz Jahn que "millones de afroamericanos en Sudamérica, en las Antillas, en los Estados Unidos van creciendo sin conocimiento alguno de la cultura africana".² Si bien el color del cutis le recuerda al afroamericano su origen racial, se trata, sin embargo, de un origen de escaso significado espiritual para él, ya que se esfuerza —reacción estúpida pero bien comprensible— por integrarse lo más rápidamente posible en el medio ambiente

² JAHN, JAHNHEINZ, *Muntu, las culturas de la negritud*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970 (Col. Universitaria de Bolsillo, 98), p. 25.

de mayoría blanca. Y si no logra integrarse todavía, anhela por lo menos asemejarse al seductor modelo blanco.

Más que el indio aún, el africano ha sido víctima de una serie de prejuicios tan arraigados en la sociedad blanca y hasta en la mestiza, prejuicios que manifiestan el desdén, la discriminación estética o moral, la clasificación de seres humanos inferiores o a lo mejor una condescendencia mal disimulada. Encontramos en el *Martín Fierro* esta queja del "moreno":

*Cuentan que de mi color
Dios hizo al hombre primero;
mas los blancos altaneros,
los mismos que lo convidan,
hasta de nombrarlo olvidan
y sólo le llaman negro...³*

El aporte africano: Ritmo y religión mágica

Escribe el gran poeta y novelista ecuatoriano, Adalberto Ortiz, lleno de amargura y orgullo:

*Africa, Africa, Africa...
Qué trágica fue la brújula
que nuestra ruta guió...
porque el alma, la del Africa
que encadenada llegó
a esta tierra de América
canela y candela dio...⁴*

El aporte africano manifiesto a primera vista ha sido su contribución biológica a la formación de la sociedad latinoamericana. Sin el negro, el pueblo ecuatoriano, el colombiano, el brasileño, algunas naciones centro-americanas o los pueblos antillanos estarían incompletos, les faltaría un elemento importante para definir su carácter individual. Aporte que por su creciente fusión racial acentúa el carácter propio, independiente y nuevo de la América Latina frente a otras comunidades humanas racialmente estáticas.

Las cifras acerca del traslado involuntario de negros a las Américas varían

³ HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro, el canto del cielo*, Bs. Aires, 1871.

⁴ ORTIZ, Adalberto, *Tierra, ron y tambor: poema*, México, contribución ediciones La Cigarra, 1945.

notablemente, el africanista alemán Rolf Itallaander supone un éxodo entre 12 a 20 millones de africanos hacia las colonias americanas.⁵ Hay cálculos africanos como los de Senghor que cuentan con una salida de 60 a 100 millones de africanos negros entre 1500 y 1850. A pesar de que los negros europeos disponían de sus respectivos centros nacionales de compra en la costa occidental africana y que solían enviar sus esclavos desde aquellos centros a sus respectivas colonias, a pesar de cierta regularidad de los envíos procedentes de determinadas zonas africanas, resulta sumamente difícil restablecer los rasgos culturales de origen africano. Los negreros árabes, europeos o africanos negros no respetaron las comunidades tribales. Como los españoles dejaron pronto de participar en este lucrativo tráfico de esclavos comprando en cambio las cantidades necesitadas a los negreros ingleses, lo que significaba envíos de distintas regiones africanas para la América Hispánica, resulta ser más grande el problema de la identificación cultural original de los afroamericanos de habla castellana que la de los negros estadounidenses o brasileños. Hay que añadir que en la mayoría de los países latinoamericanos se presenta el fenómeno de la fusión biológica en un grado más avanzado que en aquellas regiones del continente americano donde los esclavos negros forman la mayoría de la población (Haití, Antillas inglesas, etc.) o donde existían obstáculos morales o sociales a la fusión (Estados Unidos). Ante la abolición de la esclavitud, negreros y dueños de esclavos destruyeron muchos documentos de identificación para evitar consecuencias posteriores. Una vez prohibida la esclavitud, se interrumpió el continuo contacto humano entre el África negra y las Américas, de modo que los afroamericanos están en la actualidad expuestos a la "mulatización" cada vez más rápida.

La etnóloga y antropóloga austro-venezolana, Angelina Pollak-Eltz se ha dedicado a la investigación de los orígenes africanos de la población afroamericana mediante la comparación de los elementos lingüísticos y culturales de los negros americanos con los que se presentan en las civilizaciones africanas actuales, método que ha permitido una identificación más y más exacta.⁶ De acuerdo con la enorme capacidad de asimilación que posee el africano al sur del Sahara, sabemos ahora que no sólo hubo una fusión de elementos africanos con los cristianos occidentales, sino antes del contacto con el europeo y después de llegar a América debido a la estrecha convivencia de grupos de negros de distintas comunidades tribales y culturales hubo tam-

⁵ ITALLAANDER, Rolf, *Terra dolorosa, Wandlungen in Lateinamerika*, p. 168, Wiesbaden, Editorial F.A-Brockhaus, 1969.

⁶ POLLAK-ELTZ, Angelina, "Woher stammen die Neger Südamerikas?", en *Unschau* 8, Frankfurt, 1967.

bién una mezcla de elementos africanos (integración de elementos bantúes en la civilización yorubá), fenómeno que en la actualidad diferencia claramente las manifestaciones culturales afroamericanas de las del África negra.

Sin hacer hincapié en detalles, podemos afirmar que la gran mayoría de los negros latinoamericanos procedía del litoral africano occidental entre el Senegal, Togo, Nigeria, Guinea con algunos ingredientes congoleños (bantúes) especialmente en el Brasil, Venezuela y Haití. El sociólogo y etnólogo brasileño, Arturo Ramos, resume la cuestión de la procedencia africana en tres "modelos culturales", o sea, la influencia cultural de la Costa de Oro en las Antillas inglesas y en los Estados Unidos, la influencia predominante de Dahomey en las Antillas Francesas, Haití y en Luisiana (culto vudú), y la zona luso-española con los centros de Cuba, Venezuela y el Brasil donde se impuso la civilización yorubá con la asimilación de elementos bantúes.⁷

Consta que en la actualidad los afroamericanos —negros, mulatos, zambos— alcanzan en algunos países latinoamericanos el 25% de la población o hasta más (El Brasil, Panamá), y constituyen en Haití hasta el 95% de los haitianos. Hasta países actualmente "blancos", como el Uruguay, la Argentina, etc. contaban con un elevado porcentaje de ciudadanos negros asimilados poco a poco por la fuerte inmigración europea a fines del siglo pasado. Pensemos en cuanto a la Argentina en las Milicias Pardas del dictador Juan Manuel Rosas, en el Canto del Moreno dentro del Martín Fierro o en el estudio minucioso del uruguayo Idefonso Pereda Valdés en relación al aporte africano en el vocabulario del lenguaje popular rioplatense.⁸ Hasta en el México colonial, el africano no faltaba en la vida popular y aún era más frecuente que hoy día donde los centros de mayor población negra se encuentran en la costa Pacífica de Nayarit, Colima, Guerrero, en menor escala en el sur de Baja California y especialmente en la huasteca veracruzana.

Resulta difícil trazar la fisonomía del africano sin adoptar inconscientemente los prejuicios estereotípicos europeos. La imagen del negro fue impregnada durante siglos por los blancos, entonces dueños de continentes y océanos; varía notablemente aquella imagen del concepto de la negritud creada por los propios africanos. Sus aportes principales son la profunda sensualidad emotiva e imaginativa, su alegría casi corpórea, su goce visual de colores, su verbosidad. Dotados de una capacidad excepcional de asimilación, se satisfacen a veces a imitar o mejor dicho a adoptar formas europeas

⁷ RAMOS, Arturo, *As culturas negras do novo mundo*, Sao Paulo, 1946.

⁸ PEREDA VALDÉS, Idefonso, *El negro rioplatense y otros ensayos*, Montevideo, 1937.

en sus aspectos exteriores confiriéndoles un sentido y alma africana (creación de una jerarquía aristocrática haitiana según modelos franceses de Luis XIV). Se trata de una tendencia de asimilación superficial que conduce a menudo a una especie de caricatura de los elementos extranjeros. Difiere mucho esta capacidad de asimilación de la que posee el criollo y mestizo quienes adaptan tradiciones europeas para convertirlas en algo propio y nuevo (Rubén Darío). La dulzura y sensibilidad africanas se acercan a veces al servilismo y contrastan violentamente con la necesidad a veces exagerada de reconocimiento social, necesidad que se conforma con frecuencia con los vistosos atributos de una dignidad óptica y exterior. Frente al indio americano, los afroamericanos parecen extrovertidos, frente al ensimismamiento y al proceder ceremonioso taciturno, frente a aquella actitud de estar a la expectativa, la vitalidad desbordante, la inclinación hacia lo burlesco y hacia la jactancia. Si bien los africanos desconocen un orden político en el sentido positivista, falta que acentúa su afán de rebeldía irreflexiva como su inclinación hacia la tiranía (los monarcas haitianos, el difunto presidente "Papa" Doc Duvalier, etc.), están, sin embargo, profundamente radicados en una cosmovisión religiosa-sensual que incluye en un plan armonioso el caos, lo divino y lo humano en el cruce de las coordenadas de la existencia. Se manifiesta esta cosmovisión en el fetichismo simbólico de origen bantú-congolés, en la "teología" yorubá o en el cristianismo ingenuo (spirituals de los negros estadounidenses) que confunde elementos cristianos con paganos (oricha-santo). Escribe Nicolás Guillén en la "Canción del Bongo":

*En esta tierra, mulata
de africano y español
—Santa Bárbara, de un lado;
del otro lado, Changó—⁹*

Uno de los pocos juicios de aprecio de parte de autores blancos encontramos en el Martín Fierro "Canta el Moreno":

*El negro es muy amoroso,
aunque de esto no hace gala;
nada a su cariño iguala
ni a su tierna voluntad;*

y más adelante:

⁹ GUILLÉN, Nicolás, "Canción del Bongo", en *Antología de poesía negra hispano-americana*, por Emilio Ballagas, Aguilar, Madrid, 1940.

Bajo la frente más negra
hay pensamiento y hay vida...¹⁰

En la lírica y en la música afroamericana quedan manifiestas numerosas referencias a la sensualidad erótica del africano, simbolizada en la figura de la mulata seductora o de la bailadora negra; canta el poeta cubano Francisco Muñoz del Monte:

¡Mulata! ¿Será tu nombre injuria, oprobio o refrán?	Ser mulata es ser candela, ser mulata, es imitar
¡No sé! Sólo sé que al hombre tu nombre es un talismán...	en el mirar de la gacela la leona en el amar... ¹¹

Gilberto Freyre en su estudio del paternalismo brasileño (Casa Grande e Senzala) rechaza el tradicional prejuicio de la corrupción de la vida sexual brasileña por la amante negra. Destaca más bien los elementos sociales que fomentaron la influencia especial de la negra en la educación sentimental y sexual del joven brasileño, o sea la intimidad de la convivencia familiar, la esclava —criada negra como nodriza de las familias señoriales, su papel mecánico— pasivo en la educación del adolescente, su condición mísera de ser objeto de una explotación sexual. Dice Freyre que "no hay esclavitud sin lujuria sexual" (Casa Grande e Senzala).

La sexualidad y sensualidad africanas están determinadas por un profundo sentimiento religioso. Sexualidad y religión son partes inseparables de su cosmovisión como manifiesta la danza de amor que baila Ochún para encontrar a Changó, santos o mejor dicho divinidades de la religión y cultura yorubá. Los elementos eróticos en esta danza, como el "vacunao" y la "ombigada" —indicación simbólica de la unión amorosa como encarnación de la única fuerza vital del universo— sólo cumplen con su función religiosa.¹²

Los africanos trasplantados a las Américas han conservado —por lo menos en las Antillas y en el Brasil— el recuerdo de los elementos más importantes de su existencia cultural africana. Trasladaron sus tradiciones religiosas, sus lenguas nativas reducidas actualmente a una función ritual y sus experiencias mágicas. Al observador no-africano le confunde una multitud

¹⁰ HERNÁNDEZ, José, "Canta el Moreno", en *Martín Fierro*, Bs. Aires 1871.

¹¹ MUÑOZ DEL MONTE, Francisco, "La mulata, 1845", en BALLAGAS, E., *Antología de poesía negra hispanoamericana*, Aguilar, Madrid.

¹² *vacunao, ombigada*: elementos de danza en la yuca y en la rumba, se trata de que el bailarín choque su vientre contra el de su compañera para indicar la unión simbólica entre Changó y Ochún.

de cultos y manifestaciones religiosas que reflejan las peripecias del africano en el Nuevo Mundo. Multitud de formas religiosas compuestas de elementos heterogéneos por la convivencia estrecha de culturas africanas en América, culturas claramente separadas en la geografía africana. Confunden no sólo los nombres exóticos como vudú, santería, ñañiguismo, umbanda, macumba, batuque, etc., sino extraña también el sincretismo de formas africanas, cristianas e islámicas, sincretismo realizado ya a menudo en tierras africanas. Debido a la clandestinidad de los cultos africanos durante la época colonial —dominación exclusiva del catolicismo o del protestantismo (algunas regiones de los E.U.)— los negros solían equiparar a sus dioses con algunos santos católicos. Encontramos la frecuente equiparación de San Jerónimo o de Santa Bárbara con Changó, de Ogún (dios del hierro, de la guerra) con San Antonio (al norte de Río de Janeiro) o con San Jorge (al sur de Río). En Cuba, Yemayá, diosa del mar y de la fecundidad y madre de Changó, suele equipararse con la Virgen de Regla, patrona cubana de los marineros, etc. Las frecuentes equiparaciones no servían únicamente de camuflaje, sino demuestran también los adelantos de la fusión de elementos africanos y cristianos.

Si bien la gran mayoría de los afroamericanos profesan la fe católica, la influencia cristiana en los cultos africanos se reduce más bien a elementos decorativos sin poder tocar el núcleo africano de las convicciones religiosas. Son precisamente los elementos africanos que confieren tanta vitalidad a estos cultos en pleno avance no sólo entre la población afroamericana, sino también en círculos blancos del Brasil. Las religiones afroamericanas se dividen en tres grandes grupos entre los cuales hay un sinnúmero de transiciones. Se trata del vudú en Haití oriundo del Dahomey, de origen sudanés como la civilización yorubá de Nigeria (cultura Nagó) cuyas manifestaciones religiosas (santería, ñañiguismo en Cuba, candombé y batuque en el Brasil) han tenido la mayor difusión en América. El tercer grupo —de menor nivel cultural— comprende las culturas bantúes (Guinea meridional y el Congo). Son religiones fetichistas cuya base es la adoración de los antepasados. Algunos cultos bantúes poseían elementos espiritualistas (culto de Orodere en Angola), de modo que, una vez trasplantados a América, se abrieron fácilmente a la influencia del espiritismo europeo del siglo diecinueve. Prestaron además elementos considerables a la más evolucionada civilización yorubá.¹³ Este sincretismo entre formas originalmente bantúes, entre elementos espiritistas, yorubás y cristianos dio entonces lugar al naci-

¹³ *yorubá*: conjunto de tribus de negros sudaneses entre Nigeria y el Dahomey. Imperio yorubá entre los siglos 11-18; religión politeísta, culto de los antepasados y magia. Comienzos de literatura ritual (oral), culturalmente expansiva.

miento de los cultos de la umbanda y de la macumba (umbanda de Rio) brasileños. En la actualidad, se trata de importantes centros religiosos y sociales, núcleos de la africanidad o negritud brasileña, cuya lengua ritual ya no son los idiomas africanos, sino el portugués fuertemente impregnado por préstamos africanos. Revela la umbanda/macumba un grado de fusión afroamericana más avanzada que los cultos de origen sudaneses (vudú, santería, etc.) que conservan sus idiomas africanos (función ritual).

El vudú haitiano, la santería cubana o el candomblé/batuque brasileño son religiones en el sentido propio de la palabra a pesar del rechazo, de la discriminación y de la persecución que sufren por parte de las religiones cristianas oficialmente reconocidas en la América Latina. Su hostilidad impidió la integración pacífica del afroamericano en la vida cristiana, sino provocó más bien el reforzamiento de la conciencia africana en torno de sus cultos ancestrales. El carácter religioso de los mencionados cultos se revela no sólo en el instrumento ritual: templo, o lugar sagrado de ceremonia, clase sacerdotal con sus ritos de iniciación y de jerarquía, sino especialmente por la adoración de seres espirituales todopoderosos mediante los cuales el creyente africano llega a comprender los sucesos incomprensibles de la naturaleza. El fenómeno central es la comunicación de estos seres "loas, orichas o santos"¹⁶ con el creyente, comunicación que se realiza por la entrada de este ser sobrenatural —espíritu o "santo"— en la persona del creyente. Eran estos seres mensajeros del dios supremo —Bon Dieu (Haití) u Olorun (Cuba); poco a poco se convirtieron en elementos divinos autónomos, dueños o promotores de las fuerzas de la naturaleza (Yemayá diosa del mar, Ogún-dios del hierro, Ochún-diosa de la belleza, a veces equiparada a la Virgen de las Mercedes, etc.). Poseen estos seres, pues, una función de santos o de ángeles cristianos. La entrada en el creyente significa la encarnación del santo invocado en la persona del creyente. Este, después de entrar en una especie de trance, es poseído por el oricha/santo y presta su existencia corporal al santo para que éste pueda comunicarse con el mundo. Este acto de posesión de lo humano por lo divino, especie de recuperación momentánea de lo divino en la persona del hombre, acto que en algunos cultos afrobrasileños se llama la "queda do santo", la caída o descenso del santo, es el elemento esencial de la cosmovisión religiosa afrosudanesa. Comprende la comunicación bilateral entre lo divino y lo humano no mediante la participación consciente-racional del cristiano, sino por medio de la fusión de ambas esferas en el momento de la mayor exaltación y trance mental y corporal. La invocación del respectivo loa/oricha no corresponde única-

¹⁶ *Loa, orichas*: seres intermediarios entre lo divino y lo humano, después dioses, comparados con los santos cristianos. *Loa* (vudú), *oricha*. (Cuba, Brasil).

mente al deseo de conseguir ayuda, protección, apoyo, sino significa al mismo tiempo una necesidad y afán vital del hombre de experimentar y de participar en lo divino.

La vitalidad de las tradiciones religiosas africanas, su peculiar calor humano, su sentimiento colectivo-fraternal que no suprime sino más bien favorece la manifestación y experiencia individual del creyente le permiten al afroamericano orientarse en un mundo indiferente o inhóspito. A medida que la vanguardia literaria de la tercera y cuarta década de este siglo se dedica a integrar sincera y objetivamente los grupos marginales —al afroamericano en nuestro caso— en el panorama literario latinoamericano, reproducen los poetas blancos o negros —especialmente antillanos— con cierta fidelidad aquel mundo religioso hermético y misterioso. Mencionemos aquí el magnífico poema *Liturgia* del poeta franco-cubano Alejo Carpentier:¹⁷

*La Potencia rompió,
iyamba ó!
Retumban las tumbas
en casa de Acué.*

*El gallo murió,
iyamba ó!
en el rojo altar
del gran Obatalá.¹⁸*

Y en el momento de mayor exaltación emocional de esta reproducción de un acto ritual ñañigo¹⁹ cambia el poeta del español salpicado ya con africanismos al idioma ritual yorubá cuando evoca:

Eudoco endimimoco (evocación del órgano femenino
efimere bongó. del tambor sagrado afroamericano
Enkiko baragofia del gallo-ofrenda ritual
iyamba ó! evocación matizada de exclamaciones onomatopéyicas).

El rito y la danza son los elementos indispensables para comunicarse con lo divino. Son las técnicas rituales para preparar el estado de trance. El ritmo que poco a poco crece se convierte en palabra —alarido, en onomatopeya que revela el frenesí de la entrega, el vudú, en la santería, etc, cada loa u oricha invocado tiene su ritmo, su música propia y la comunicación sólo se realiza cuando el creyente atiende minuciosamente el respectivo ritmo. Dentro de las invocaciones colectivas en el fambá (templo de los ñañigos) o en el hounfort (templo vudú), cada creyente tiene que ponerse

¹⁷ CARPENTIER, Alejo, "Liturgia", *Revista Avance*, La Habana, 1927.

¹⁸ *Acué*: Ekué, divinidad de la muerte equiparada a Jesucristo, su símbolo es el crucifijo. *Obatalá*, divinidad bisexual, jefe de los orichas.

¹⁹ *Ñañigo*: miembro de una sociedad secreta que sólo admite al culto a hombres ya iniciados. El rito de los ñañigos parece un drama cáltico según la interpretación de Fernando Ortiz, africanista cubano.

individualmente en contacto con lo divino. Para encarnar a Changó, el creyente debe bailar una danza de armas con movimientos que fomenta el eros; la danza de la miel de Ochún (esposa de Changó) es un ritmo sensual en espera de la fecundización mística.

Las danzas religiosas se bailaban también en ocasiones profanas sin perder su simbolismo mágico. La mayoría de las danzas integradas al nivel europeo son de origen africano como el tango, el fandango, la rumba, etc. En su forma africana pura quieren "expresar algo",¹⁸ mientras que el europeo adapta estas danzas con la profana finalidad del arte por el arte, inconsciente de su misión religiosa y social, aun cuando conserva el ritmo original. Por medio de sus danzas, el afroamericano restablece los contactos casi olvidados con sus orígenes culturales. Su entrega y fusión con el ritmo le recuerdan sus remotas experiencias africanas y con nostalgia ritual evoca la tierra natal de sus creencias, la distante "Guinea" maternal:

*C'est l'heure des sortilèges et des charmes
dans lesquelles palpite en nous l'aïeule endormie: l'Afrique;
l'Afrique prodigieuse, l'Afrique des rites tristes et ardents,
du tam-tam nostalgique...*¹⁹

Al lado de esta voz haitiana, sentimos toda la fascinación de aquella África lozana, ardiente y misteriosa en los versos del poeta puertorriqueño Luis Palés Matos:

*Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú. (Jefe máximo de algunas tribus negras).
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Po.²⁰*

A través del ritmo, de un sistema polirrítmico de estructura y composición casi matemáticas, el africano participa en el mundo. El ritmo es la base y el colorido musical que definen sus penas, su añoranza, su ansia de amor—amor consciente de su simbolismo religioso-mitológico— su esperanza de una vida mejor, su indignación por la discriminación social.

¹⁸ JAHN, Janbeinz, *Muntu, las culturas de la negritud*, Madrid, Edic. Guadarrama, 1970.

¹⁹ MORAVIAN MORPEAU, Pierre, "Hymne à la nuit Haïtienne", en *Poèmes antillais de valours et de flamme*, Port-Prince, 1940.

²⁰ PALÉS MATOS, Luis, "Danza Negra", en *Heraldo de Cuba*, La Habana, 1927.

Los ritmos de las danzas afroamericanas—yuca, cumbia, rumba, samba, etc.— forman el lenguaje de la lírica negra de origen popular, elevada a niveles literarios por la generación de la vanguardia. Reproduce esta poesía con gran fidelidad los ritmos de los instrumentos litúrgicos africanos por medio de elementos onomatopéyicos, por la alternancia de sílabas tónicas y átonas apoyada por la sonoridad de los frecuentes africanismos, por aliteraciones, anáforas, etc. Los códigos de la métrica europea, elementos indispensables en la poesía afroamericana hasta comienzos de este siglo, ya no caben ahora. La dominación absoluta del ritmo, cortado con frecuencia por un contrarritmo según la tradición del canto alternado africano, las onomatopeyas—especie de leitmotiv— los tantos préstamos africanos crean un ambiente de fascinación, de obsesión y de tensión que cautiva por su vitalidad feroz, por su plasticidad sonora al lector contemporáneo ubicado en un mundo racional:

*¡Mayombe-bombe-mayombé! (Mayombe = secta de brujería africana)
Sensemaya, la culebra.
¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemaya no se mueve...*²¹

"Mayombé"²², tercera palabra de esta evocación, lleva el acento para marcar el ritmo, su significación mitológica se combina aquí con la función onomatopéyica "mayombe-bombe-mayombé". En este poema que capta con especial esmero el ambiente africano son las pausas que adquieren singular fuerza rítmica, pausas que suelen introducir un contrarritmo lo que revelan estos dos poemas Rumba y Sensemayá:

<i>Me quema la bomba,²³ me quemó; quema la candela, me quemó; quema la calunga; me quemó; quema la balumba, quema de quemacambó.²⁴</i>	<i>¡Mayombe-bombe-mayombé! ¡Mayombe-bombe-mayombé! Sensemayá, la culebra, sensemayá. Sensemayá, con sus ojos, sensemayá. Sensemayá con su lengua, sensemayá. Sensemayá, con su cola, sensemayá... (Nicolás Guillén).</i>
--	--

²¹ GUILLÉN, Nicolás, "Sensemayá", en *Emilio Ballagas: antología de poesía negra*, Madrid, 1935, 1944.

²² LIRA, Miguel N., *Rumba, música para baile*, México, Emilio Ballagas, Madrid (Mapa de la poesía afroamericana).

²³ *bomba*: los labios gruesos de la negra—*balumba*: ruido, alboroto—*quemacambó* = forma onomatopéyica.

Con un mínimo de conceptos, con un vocabulario extremadamente sencillo y casi banal, el poeta crea la imagen literaria de la danza afroamericana — rumba, yuca, cumbia, etc. — con su calor humano y con su ambiente mágico-real. "Sensemayá" reproduce con asombrosa exactitud la secular costumbre africana del baile de la serpiente, que los afrocubanos realizan anualmente el Día de Reyes en las calles y plazas centrales de La Habana. El poema, cuyo subtítulo reza "Canto para matar una culebra" sigue rítmicamente los movimientos de la muchedumbre en su lento avance que por su parte imitan el arrastrarse de la serpiente.

Integración literaria-social del afroamericano

Durante siglos, el indio y el africano llevaban una existencia marginal, excluidos de la sociedad criolla e ignorados por la literatura cortesana-colonial tan estrechamente apegada a modelos y modas metropolitanas. Durante siglos, los distintos grupos étnicos radicados en el Nuevo Mundo seguían caminos espirituales y sociales paralelos e incommunicados sin que aquella América criolla integrara en su conciencia los resultados cada vez más ostensibles de la fecundísima fusión de tres razas. La integración consciente y racional y la disposición a reconocer como socios a los demás grupos étnicos ha sido un proceso secular. Integración racional ya la integración inconsciente empieza en el mismo momento de la fusión biológica; de ahí, el fenómeno del "mestizaje mental" de los latinoamericanos blancos. Se trata de un proceso que apenas en este siglo comienza a ofrecer los primeros resultados alentadores.

Aquella vida marginal afroamericana e indioamericana no implicaba, desde luego, una indiferencia total por parte de los poetas y escritores cultos. Sacerdotes y cronistas españoles y portugueses del siglo dieciséis se dedicaban, llenos de curiosidad renacentista, a investigar, a descubrir y a descifrar — de modo rudimentario aún — los enigmas de las civilizaciones precolombinas (Fray Bernardino de Sahagún, Motolinía, el Padre Bartolomé de las Casas y otros más). Estuvieron impulsados por el afán humanitario y misionero para defender a los indígenas contra los abusos de la explotación colonial, les animaba el deseo de conocer costumbres y usanzas tan distintas de la civilización medieval-humanista europea para integrarlos mejor y menos bruscamemente en el ordo cristiano. Encontramos igualmente, aunque en forma ocasional, autores peninsulares o criollos que tratan de captar aspectos de una africanidad diáfana, exótica y enigmática. No debemos olvidar que estos hallazgos de una poesía regional-marginal se deben al hecho de la coexistencia tan significativa entre literatura culta y literatura popular es-

pañola o hispanoamericana. Coexistencia que es de los rasgos más sorprendentes del barroco hispánico. Al lado de las *Soledades* están las *Létrillas* y *Romances* de Góngora. Sor Juana Inés de la Cruz, figura sublime de las letras hispanoamericanas barrocas, autora de la *Respuesta a Sor Filotea*, de la silva *El sueño*, de varios autos sacramentales, etc. nos legó un villancico hermoso sobre un africano impresionado por el esplendor de la Iglesia. Este poema — *Villancico dedicado a San Pedro Nolascó* — es un tesoro de aquella corriente popular muy vital y fecunda por la inmediatez y veracidad de las imágenes y por la sencillez de la expresión. Muestra el esfuerzo de una sociedad arraigada aún en la fe cristiana, de integrar al pagano en una comunidad religiosa-cultural que desconoce las diferencias raciales frente a Dios. Si bien es meta principal de este villancico la glorificación de Dios, mucho más convincente por la adoración manifestada por un alma ingenua, vislumbra, sin embargo, el carácter profundamente afroamericano. Son sus elementos, el fundamento rítmico bien marcado, la deformación lingüística del castellano hacia mayor plasticidad musical, y la conciencia étnica distinta. Deformación lingüística un tanto arbitraria, porque se trata de un lenguaje primitivo e ingenuo puesto en boca africana por una poetisa blanca de formación europea. Sor Juana Inés de la Cruz ofrece aquí la visión secular y estereotípica del negro: ingenuo, gracioso, torpe, cantante alegre; visión europea del africano que va desvaneciéndose en la actualidad gracias al rápido surgimiento de una África más y más independiente de tutela política y cultural.

*Un negro que entró en la iglesia
de su grandeza admirado,
para regocijar la fiesta,
cantó al son de un calabazo.*

*¡Tumba, la, la, la! ¡Tumba, le, le, le!
que donde ya Pilico esolaba...*

no quedé

*¡Tumba, le, le, le! ¡Tumba, la, la, la!
que donde ya Pilico esclava*

no quedé

*...La otra noche con mi conga
turo sin durmí pensaba,*

que no quiele gente plieta
como eya iô gente branca . . .²⁴

No cabe aquí una exposición detallada de la evolución histórica de las letras afroamericanas, conviene destacar las líneas evolutivas de mayor trascendencia limitándose a los momentos decisivos.

La independencia política de la América Latina no implicaba en seguida la independencia espiritual. Seguía la influencia cultural de Europa, o sea, el esfuerzo de captar la realidad americana por medio de técnicas y modelos estilísticos europeos. Sólo a través de la integración total —biológica, social y literaria— de las tres razas que habitan las Américas, el subcontinente latinoamericano podrá conseguir la independencia espiritual que consiste no solamente en la simbiosis de tradiciones heterogéneas, sino igualmente en la evolución de nuevos horizontes y caminos mentales.

Los primeros resultados literario-sociales de la incipiente integración del africano quedan manifiestos en la literatura brasileña del siglo dieciocho. Ha existido en el Brasil un contacto mucho más íntimo entre el negro y el blanco luso-brasileño, contacto que no se explica únicamente por el mayor número de africanos llevados a este país, sino más bien por la mentalidad indecisa del portugués entre la Europa ibérica y el África mora. Antes que en la América hispánica, negros y mulatos solían alcanzar posiciones de influencia económica y cultural como el poeta Domingo Caldas Barboza (1740-1800), miembro del distinguido círculo literario colonial de la Nova Arcadia, autor de sátiras populares que anuncian la independencia política del Brasil. Aún en la época colonial se realizó la fusión mental de elementos portugueses y africanos en la literatura popular del Brasil, fusión de la "saudade" lusitana y de la melancolía, del "banzô" africano, fusión especialmente manifiesta en la riqueza formal del teatro popular. Mencionemos aquí la fandanga, el congo, la congada, el quicumbre y el quilombo que combinan elementos de farsa, del auto ibérico con la música y los bailes africanos. Profundamente africano es el maracatú, especie de cortejo pomposo de príncipes negros que deponen sus dádivas en el atrio de la iglesia, africano por su expresiva mímica. El bumba-meu-boi, llamado frecuentemente bumba o boi refleja críticamente las condiciones sociales del afrobrasileño y la influencia del bumba-meu-boi queda patente en el famoso *Auto da compadecida* de Ariano Suassuna (1956). Se mezclan aquí las tradiciones medievales de la farsa luso-española (Gil Vicente) con elementos cristianos y con los símbolos de la religiosidad peculiar sincretista del nordeste (Sertón).

²⁴ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: Villancico dedicado a San Pedro Nolasto en Emilio Ballagas, *Mapa de la poesía afroamericana*.

Son figuras principales el Cristo negro, el diablo, el fiscal, la Virgen que le recupera a un delincuente su existencia terrestre, de ahí, la "compadecida". Y hasta formas netamente lusitanas, como la "chegança" o las lapinhas o lapa florida (adoración de los pastores en la cueva de Belén) manifiestan la integración de elementos africanos.

A pesar del hecho de que algunos negros y mulatos alcanzaron posiciones holgadas y ocuparon importantes cargos oficiales (varios ministros negros durante la Monarquía de Don Pedro II), seguía la esclavitud, fundamento económico-social brasileño del siglo pasado. La aceptación del negro como socio y no como instrumento humano y su entrada en la literatura oficial se preparan en los poemas de Castro Alvés y en la novela *O mulato* (1881) de Aluizio Azevedo. El tema preferido: los prejuicios raciales, más bien sociales de los blancos —clase económica holgada— y la lucha del afro-brasileño, especialmente del mulato o de la mulata sensible contra el ambiente hostil, lucha que suele ofrecer un final trágico. Si el romanticismo se empeña en descubrir raíces americanas —frecuente idealización del indio—, esfuerzo comprensible de crear los fundamentos culturales autóctonos como consecuencia de la independencia política, fue precisamente el realismo —naturalismo que eleva al negro a uno de los temas literarios centrales, tendencia que continúa el modernismo brasileño. Las relaciones ambiguas entre señor y esclava (cuento de Bernardo Guimarães con el título: *A escrava de Isaura*), el afán del autor afrobrasileño (Machado de Assis) y de sus protagonistas de integrarse en la sociedad poscolonial se cristalizan hasta en el teatro de la época. El creador de la novela nacional, José de Alencar, escribió el drama romántico *Mãe* (1859) que trata el problema de un joven casi blanco que quiere casarse temiendo, sin embargo, que sus suegros se enteren de que su madre era esclava negra. Manifiesta precisamente este drama los adelantos de la integración del africano hacia un problema de aceptación social. Racialmente admitido, ya es parte indispensable de la sociedad brasileña del siglo XIX. Las dificultades que se presentan contra la entrada del negro en la alta sociedad no eran de índole racial, sino correspondían a las barreras sociales que reinaban entonces en aquella sociedad semi-feudal y oligárgica (difícil aceptación social del inmigrante —"bracero" sudeuropeo).

Prohibida la esclavitud, el tema racial y abolicionista —tan explotado por los escritores románticos y realistas— iba desapareciendo. Sin embargo, la "libertad del vientre" no implicaba por sí sólo la integración social del africano en el sistema socio-económico y cultural de la nación. El otorgamiento de los derechos cívicos no significaba aún el reconocimiento y la admisión social del negro. De nuevo, la literatura cumplió aquí con su

papel de promotor. Antes que en la América hispánica (década de los 30 de este siglo), la función secular de crisol de razas iba a presentar los resultados y consecuencias socio-literarias en el Brasil. En el último decenio del siglo pasado, aquel gran país se decidió a empeñarse en el grandioso esfuerzo de averiguar y de definir los elementos integrantes de la naciente brasilidad. La creación de la visión integral del Brasil —fundamento y esencia de la "brasilidade"— fue desde entonces uno de los temas centrales de la literatura, sociología e historia de este país. Desde el magnífico ensayo-cuento *Os sertões de Euclides da Cunha* (1893), los aspectos regionales, africanos o indígenas, interesan a los autores especialmente en cuanto a su contribución y apoyo en la formación de la sociedad brasileña contemporánea. Ya no se trata de la mera valorización del aporte africano —sobre un plan descriptivo—, sino la cuestión es la fuerza de adaptación y de asimilación de este aporte a las condiciones sociales nuevas. Este afán de brasilidad aumenta en el expresionismo literario (modernismo brasileño entre 1922 y 1945). El africano se convierte en tema central de la literatura, sea en la lírica, en la narrativa, en la literatura regionalista y criollista. La atención que despierta el afrobrasileño en sus condiciones sociales al lado del tema ya tradicional de la mulata sexual o del mulato que fracasa ante las barreras sociales de la oligarquía "blanca" corresponde en cierto modo a la rápida divulgación de los cultos afrobrasileños entre círculos cada vez más amplios de la población blanca. Su sincretismo afro-europeo refleja y corresponde al mestizaje biológico-mental y parece que sus ritos de entrega total del individuo, su comunicabilidad, su carácter de mutabilidad social llenan el vacío sentimental-religioso del cual padece el hombre moderno más bien víctima que dueño del avance tecnológico. La integración literaria-social del africano prepara y ensancha los cimientos del Brasil de mañana y conduce, según Gilberto Freyre, a una síntesis racial y cultural —aquella brasilidade— que evita el fraccionamiento socio-cultural del país en grupos étnicos aislados, incomunicados y hostiles. Evita que la "negritud brasileña" sea más que un aspecto dentro del Brasil polifacético.²⁸

Mayor eco y resultado de estos postulados —estudio literario-científico del afrobrasileño— es la literatura expresionista (modernista) del nordeste del Brasil. Su jefe indudable es el bahiano Jorge Amado, uno de los representantes más importantes del neorregionalismo narrativo sudamericano. Es el mayor novelista del proletariado brasileño, en su *Cielo de Bahía* con las novelas *Jubiaba* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia*. *Jubiaba* narra las peripecias de un joven negro, su lucha contra los prejuicios sociales,

²⁸ FREYRE, Gilberto, en un aporte para el libro de Rolf Italiaander: *Terra dolorosa*. Wandlungen in Lateinamerika, Wiesbaden, 1969.

su admisión y ascenso final gracias al apoyo amoroso de una mujer blanca. Uno de los protagonistas, un negro viejo, desilusionado ve pocas diferencias entre la esclavitud de antaño y la explotación económica actual. La libertad se diluye en ilusiones. En *Mar morto*, el África antigua con sus mitos ancestrales se ha fusionado con la miseria económica-social, pintoresca y apremiante de los "saveiros", marineros que circulan con sus mini-cargueros en el puerto de Bahía. Vida muy pobre y peligrosísima de unos afrobrasileños entre el contrabando, las deudas y la muerte. Vida dentro de un marco simbólico y mágico: Iemanjá, reina africana del mar, símbolo de la infinita belleza mortal del mar, encantadora y seductora, arrastra a los hombres a sus abismos. Jorge Amado, profundo conocedor de la psiquis africana, crea un cosmos afrobrasileño de perfiles balzacianos.

El expresionismo (modernismo) latinoamericano integra a la mujer afroamericana en la literatura: ya no es mero objeto de estudio, sino la mujer afroamericana adquiere contornos propios. Los autores blancos o negros descubren la atracción de la belleza negra, descubren su humanismo natural y sencillo, su sensualidad lozana, innata y fecunda en oposición a la mujer blanca, esotérica, supercivilizada a quien reprochan falta de capacidad amorosa. Si antes poetas afroamericanos, como el mulato Gabriel de la Concepción Valdés cantaron a la mujer blanca, ahora presentan a la negra o mulata según normas estilísticas europeas o vanguardistas (cabello-arrozal, labios-caimito, etc.).

Una obra maestra de esta corriente es el precioso romance *Essa negra Fulô* de Jorge de Lima. En once estrofas, el autor resucita la historia de la evolución social del Brasil, evoca el pasado colonial de la "fazenda", núcleo económico-cultural del Brasil hasta fines del siglo XIX. Adquiere perfiles vigorosos aquella vida diaria entre esclavos y dueños. Manifiesta la estructura social, la disposición total sobre el africano, el papel ceremonioso de la esposa blanca, la sensualidad consciente de la esclava negra, la rivalidad entre señora-criada:

O'Fulô! O'Fulô!
(Eva a Jala da Sinhá)
—Vai forrar a minha cama
pentear os meus cabelos
vem a ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

(Habla y habla la Señá.)
—Ven a tenderme la cama,
corre a peinar-me después;
y ayúdame a desvestirme
que tengo prisa, Fulô.

...O'Fulô! O'Fulô!
 Cadê, cadê teu Sinhô
 que Nosso Senhor me mandou?
 Ah! foi Você que roubou,
 foi Você negra Fulô!
 Essa negra Fulô...²⁶

¿En dónde está tu Señor...
 si... el Señor que es mi señor
 que Nuestro Señor me dio?
 Ya sé quién se lo robó:
 ¿Tú también, negra Fulô!

La fascinación sensual que ejerce la negra (Gilberto Freyre analizó la influencia de la mujer negra en la vida sentimental y sensual del brasileño blanco) resalta en el siguiente verso que revela simultáneamente el sistema ignominioso de la esclavitud en el cual se despersonaliza al individuo:

O Sinhô foi acoiatar
 sózinho a negra Fulô.
 A negra tirou a saya
 e tirou o cabecao.
 De dentro d'êle pulou
 muinha a negra Fulô...

El amo fue a castigar
 él mismito a la negra Fulô.
 Ella se quitó la saya
 y se zafó el camisón.
 Brilló la carne desnuda
 de la negrita Fulô...

La traducción realizada por Emilio Ballagas resulta un tanto libre, si bien capta perfectamente el tono popular. Posee sin embargo, el portugués, una sugestión distinta del castellano que define concretamente donde el lusitano se limita a sugerir. Comparemos aquí el texto español "Brilló la carne desnuda" —descripción concisa y directa— con el verso brasileño "de dentro d'êle pulou muinha..." indicación insinuante y vaga, pero por eso no menos sugestivo que aquel verso español. El estribillo "Essa negra Fulô" subraya el carácter de romance con su métrica pobre, su lenguaje sencillo, banal y de expresividad plástica. Considera Rodolfo Grossmann este poema como uno de los aportes más acertados de la gran tradición romancera peninsular medieval, desde aquella remota fusión de elementos lírico-épico luso-hispánicos y moros.²⁷

El destino de la mujer afrobrasileña entre explotación, misterio enigmático, lucha maternal y social en pro de una existencia más humana y justa, entre víctima de la seducción y seductora es uno de los grandes temas de la novela brasileña. Esbozemos aquí, en orden cronológico, la evolución narrativa empezando con *Inocência* (1872) de Franklin Tavora —situación

²⁶ Lima, Jorge de, "Essa negra Fulô", en *Bangal e Negra Fulô*, 1930, admitido en el *Mapa de la poesía afroamericana* (Emilio Ballagas).

²⁷ GROSSMANN, Rodolfo, *Geschichte und probleme der lateinamerikanischen Literatur*, Hueber, München, 1969.

de explotación sexual y condición de harén—, mencionemos a la figura dominante de Capitú en la famosa novela *Dom Casmurro* (1900) del mulato Machado de Assis, la fatalidad destructora entre sexualidad lozana y bondad del corazón en *Maria bonita* (1914) de Julio Alfranio Peisoto, el prejuicio social que mina la felicidad y que destruye las bases existenciales del individuo en *Clara dos anjos* (1924) de Alfonso Henriques de Lima Barreto, la superioridad de la mujer consciente de su fascinación física e intelectual en las figuras femeninas (novela y drama) de la poetisa Raquel de Queiroz y no olvidemos finalmente a la figura vigorosa y atrayente de Doña Flor en *Dona Flor e seus dois maridos* de Jorge Amado.

Hasta mediados del siglo veinte, el afrobrasileño fue al comienzo objeto de estudio literario superficial en sus aspectos pintorescos, después objeto de análisis socio-psicológico y finalmente elemento asimilado a la sociedad brasileña en formación. Del estudio aislado de sus condiciones sociales y culturales, los escritores han llegado a una imagen integral de la "brasildade" en la cual todos los elementos de origen heterogéneo están profundamente arraigados y fusionados. Esta síntesis se alcanza en la importantísima obra de Guimarães Rosa. En su novela *Grande sertão: veredas*, la integración racial-cultural-social, base de la brasildade, conduce a una visión más profunda, nueva, más espiritual del Brasil en busca de un cosmos interior que posee los contornos humanos en general y brasileños en particular.

En cierta oposición a la "brasildade" literaria-cultural —sus postulados sociales aún no ofrecen los resultados deseados—, se destaca, a partir de los años de los 40, el movimiento un tanto aislacionista de la "negritud" brasileña. Encabezado por el dramaturgo afrobrasileño Abdias do Nascimento, se dirige un grupo de intelectuales negros contra actitudes oficiales de convertir a los negros en "blancos" mediante el otorgamiento de libertades en cierto modo superficiales y mediante la admisión y el reconocimiento de elementos culturales de origen africano (danzas, etc.). Según ellos, no se trata de la integración sincera de estos valores, sino de una perversión comercial de tradiciones africanas. El afán de integración total del afrobrasileño en aquella "brasildade", cuyo fundamento es precisamente la fusión étnica-cultural de tres razas, impediría, según Abdias do Nascimento, la identificación futura del afroamericano con sus tradiciones africanas. Rechazan la "brasildade" por implicar necesariamente la transformación y el mestizaje de los valores genuinamente africanos. Resultado de esta concientización africana en el Brasil fue la fundación del TEN (teatro experimental do negro) con la finalidad de formar actores negros, de fomentar a autores negros y de crear un teatro negro para negros. El eco literario de estos esfuerzos son los *Dramas para negros e prólogos para brancos* de Abdias do Nascimento.

Su decir poético consiste en dos postulados, integración social y conservación simultánea de los valores africanos.

La incorporación literaria-social del afroamericano en la sociedad americana fue posterior en la América Hispánica que en el Brasil. Se realizó gracias al empuje extraordinario de la generación de la vanguardia a partir de 1920/5. Encontramos antes de esta incisión literaria tanto autores negros como el tema afroamericano en las letras hispanoamericanas. Pero el afroamericano suele ser en la mayoría de los casos objeto de estudio y de análisis, según las respectivas corrientes literarias en boga. Fue objeto tanto en el romanticismo con su afán de costumbrismo y de evocación sentimental como en la época realista o durante el modernismo. No olvidemos que los autores que trataban temas afroamericanos, eran blancos con un enfoque muy distinto de la visión del posterior escritor afroamericano. Se describe al afroamericano con fórmulas estereotípicas que reflejan actitudes llenas de prejuicios tradicionales —el negro como ser humano inferior— o el afroamericano está expuesto a idealizaciones románticas al estilo de Chateaubriand. Sólo en la poesía expresionista o de vanguardia, el negro se convierte en sujeto humano, adquiere valor individual y se presenta dentro de sus condiciones vitales sin ninguna finalidad de manipularlo.

Los afroamericanos hispanoamericanos y especialmente los antillanos consiguieron la libertad política entre 1833 y 1866 (Cuba), libertad que no cambia casi nada en su misera condición económica. Tenían que superar más dificultades y obstáculos que los mestizos para alcanzar la anhelada integración literaria y social. Por otra parte, debido a la falta de población india en las Antillas en el momento de la independencia política, los afroamericanos tuvieron que ocupar forzosamente el lugar de los autóctonos precolombinos en cumplimiento del afán de emancipación literaria de las tradiciones hispánicas. Dentro de este costumbrismo indigenista que significa el esfuerzo de independencia cultural hispanoamericana por medio de remontar a las raíces nacionales, reales o supuestas, el negro ocupaba un lugar importante. Con mayor frecuencia en los países antillanos, aunque no faltaba tampoco en la novela hispanoamericana continental. Recordemos aquí la desdichada pareja Nay y Sinar en la famosa novela *María* de Jorge Isaacs.

Entre 1830 y 1840 iba formándose en Cuba un círculo de poetas y escritores inconformes con la dependencia política y cultural de España. Encabezado por el humanista Domingo del Monte, pugnaban por "urbanizar la poesía", o sea, pugnaban por eliminar los elementos hispánicos para hacer valer mejor los componentes indígenas. En la narrativa, se destacaron Anselmo Suárez y Romero y su contemporáneo Cirilo Villaverde. 14 años antes de la tan popular novela norteamericana *Uncle Tom's Cabin*, Suárez

y Romero escribió su novela *Francisco* (1838), publicada sólo en 1880 cuando el tema abolicionista que esta novela trataba ya no poseía actualidad. Si el tema central en *Francisco* es la relación entre señor y esclava, la entonces célebre novela *Cecilia Valdés* (1839, editada en 1882) de Cirilo Villaverde manifiesta ya la igualdad política-social entre cubanos de distintos grupos étnicos. Igualdad oficial, bien entendida ya que el prejuicio social contra el africano sigue siendo imborrable. El tema casi banal de entonces: la mulata seductora (Cecilia), sus amores, su volubilidad (inclinación en favor de un pretendiente blanco rico y rechazo de su novio negro pobre, pero fiel), la obligatoria venganza de la mulata siendo repudiada por el marido blanco, el desenlace final inverosímil, pero sumamente popular en la literatura romántica (muerto el marido se revela que el difunto y la mulata eran hermanos, solución parecida a la que encontramos en la novela *Cumandá* de Mera).

En la lírica se alza la voz indignada y dolorosa del mulato Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844), víctima de la dominación española. Fue uno de los poetas de color de mayor trascendencia en el siglo pasado. Usaba el seudónimo de Plácido, no sólo por sus ataques literarios contra la explotación de los afrocubanos, sino también por su supuesta participación en conspiraciones anti-españolas. En su obra principal: *Letrillas*; en sus romances, sonetos, epigramas y especialmente en su violenta y fervorosa *Plegaria a Dios* censura Plácido la discriminación de los afrocubanos y rechaza al mismo tiempo a aquellos conciudadanos de color que niegan sus orígenes africanos, resentimiento que manifiesta este epigrama satírico:

Si a todos, Arcino, dices
que son de baja ralea,
cuando tienen a Guinea
en el pelo y las narices.

Debes confesar, Arcino,
que es desatino probado,
siendo de vidrio el tejado
tirar piedras al vecino.²⁸

A pesar de su brio patético, de sus tendencias "tropicalistas" (Emilio Ballagas), a pesar del ambiente popular que logran reproducir a veces, Plácido, el hispano-cubano Creto Gangá y el propio José Martí en sus *Versos*

²⁸ CONCEPCIÓN VALDÉS, Gabriel de la, "Epigrama Satírico", en *Mapa de la poesía afroamericana*, Emilio Ballagas.

sencillos siguen las normas estilísticas y métricas tradicionales. Su costumbrismo matizado de indigenismo radica todavía en elementos decorativos del tema y no implica un cambio esencial de la forma (sonetos, octosílabos, etc.) y ni siquiera llega a profundizar el tema esbozado superficialmente. Manifiesta su obra poética la obediencia a los modelos literarios europeos lo que conduce a cierta europeización del ambiente afroamericano.

Es precisamente rasgo y defecto peculiar del indigenismo romántico aquel enajenamiento no solamente formal, o sea, la discrepancia interior entre integración del autóctono y visión del autóctono mediante la óptica europea. El propio Plácido escribe el romance *Xicoténcatl*, sin que el poeta mulato y cubano tuviera el menor contacto emocional con aquella fase remota de la civilización azteca-mexicana. Sólo en los "Cantos anónimos" incluidos en la *Antología de la poesía afroamericana*, editada por Emilio Ballagas y en la poesía afrocubana de Creto Gangá (1811-1871), verdadero precursor de la generación de la vanguardia, encontramos los ingredientes de sabor africano; el ritmo y el castellano deformado de los negros. En el *Canto de bodas*, esta jerga afrocubana mezclada con aportes lingüísticos lusitanos, parecidos al "papiamento", hablado en Curaçao, no testimonia únicamente la vitalidad del ambiente popular, sino demuestra también la simbiosis racial y cultural. Cantan los "casados":

*Neugrito má fortuná
no lo salí lan Guínea,
¡Jah bendita hora que branco
me lo traé neta tierra!...*²⁹

La alternancia del canto de los casados y del coro apoya y acentúa el elemento rítmico:

¡Guah! ¡Guah! ¡Guah! Canto del coro
*Baila, carabela,
¡menialo la pata!
Cañuto son libre
y casá cum Pancha...*³⁰

La Primera Guerra Mundial acaba con la hegemonía cultural europea. A medida que el Viejo Continente se abre de nuevo a influencias cosmopolitas —el jazz afroamericano, el arte del África negra, la filosofía hindú

²⁹ GANGÁ, Creto, "Canto de Bodas", poema de *La Boda de Pancha Justa y Cañuto Raspadura*, La Habana, 1847.

(Hesse), etc.—, la América Hispánica integra definitivamente a los grupos étnicos marginales en la sociedad criolla. Dentro del expresionismo literario, los vanguardistas son responsables de la boga de la poesía autóctona y mestiza —la cosmovisión india de Asturias y la poesía negra antillana—. Las experiencias ancestrales del africano y del indio alcanzan a Europa (García Lorca, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, etc.) y ejercen allá influencia fecunda, especialmente en Francia (contacto colonial con África y con el Asia oriental), en la evolución de nuevas corrientes literarias, particularmente en el surrealismo. El vanguardismo, imagen literaria de la generación entre las dos guerras mundiales, es la hora de la independencia definitiva espiritual y artística de la América Latina.

A la emancipación literaria del afro e indoamericano corresponde el rechazo incondicional de las tradiciones europeas, o sea, la condenación de la mitología greco-romana, el abandono de una estilística y métrica seculares. Proscripción de la rima, imposición de ritmos libres, renovación integral del lenguaje poético, camino libre para la fantasía, la espontaneidad, la imaginación, exploración de lo inconsciente, abolición del esteticismo decorativo y exótico, integración del individuo en un ambiente colectivo-fraternal, la sensación de lo real maravilloso, la revalorización de las culturas primitivas con su cosmos mágico, etc. fueron los postulados principales del vanguardismo. La negación de las tradiciones se combina con el deseo vehemente de una libertad total, chocante, anárquica en cierto modo. ¡Libertad en todos los ambientes de la vida! El rechazo de la tradición implica un cambio profundo, revolucionario, con frecuencia rebuscado, en las estructuras morfológicas y en la sintaxis. La exigencia de la libertad absoluta de las palabras sin nexos, de elementos morfológicos incomunicados, de la agrupación de conjuntos paralelos en la oración acaso unidos mediante el ritmo (poesía negra) se refleja en la preferencia por metáforas insólitas, por caligramas, jitanjáforas (juego de palabras sin sentido lógico que basa en secuencias sonoras o rítmicas) y onomatopeyas. La costumbre de contar las sílabas se sustituye por el ritmo y el ictus. En la poesía afroantillana, llamada también poesía negra o "poesía mulata" (Nicolás Guillén) por su carácter de fusión étnica-lingüística-cultural, se reemplazan algunos componentes de la métrica "blanca" o española por el principio extraño (para oídos europeos) del sistema complicado de monorritmos y contrarritmos y de las síncofes. Elementos importantísimos para captar fielmente la danza y el ritmo africano, apoyados técnicamente por gritos de desafío, de maldición, de provocación, por onomatopeyas. Esta "lírica con ritmo de rumba" desde el poema *Bailadora de rumba* de Ramón Guirao fusiona de manera excepcional las tradiciones de la lírica popular hispánica con los aportes lingüísticos y rítmicos

africanos. El verso corto de la copla española de seis o preferentemente de ocho sílabas es el vehículo ideal para esta lírica hispanoafriicana. Además posee el castellano como ninguna otra lengua europea la capacidad de asimilar los préstamos lingüísticos africanos debido a su asombrosa riqueza en vocales cortas y sonoras. Puede establecerse así una perfecta armonía entre la palabra hispánica y la música de origen africano. Las vocales cortas y sonoras se acomodan estupendamente a la alternancia de sílabas tónicas y átonas que requiere el ritmo africano. Podemos apreciar esta afortunada fusión y armonía en *Liturgia*:

... El gallo murió,
¡yamba ó!
en el rojo altar
del gran Obatalá.²⁰

Divinidad bisexual de origen yorubá o en el magnífico poema *Danza negra* (Calabó y bambú-Barubú y calabó) de Luis Palés Matos (vea nota 20), en *Bailadora de rumba* o en el precioso poema *Para dormir a un negrito* de Emilio Ballagas:²¹

Dórmite mi negre,	Mi chibiricoqui,
dórmite negrito,	chibiricóco...
Caimito y merengue	Yo gualda pa ti
merengue y caimito...	¡tajá de melón!

La vitalidad de la simbiosis hispanoafriicana, o sea, la compenetración de elementos mágicos que sobreviven en la superstición popular —Tatajá, Cheché Calunga, el mandinga blanco, etc.—²² con el lenguaje deformado, en cierto modo "infantil" de la jerga afroespañola se ofrece especialmente en las canciones de cuna afroamericanas, de excepcional popularidad y divulgación desde las Antillas hasta el Uruguay. El ambiente de evocación mágica, del primitivismo consciente de la lengua, del ritmo musical y del calor humano de la madre negra se reproduce con particular acierto en el ya mencionado poema *Para dormir a un negrito*, en el hermoso poema *Drumi, mobila* de Ignacio Villa y en la *Canción para dormir a un negrito* del distinguido poeta y africanista uruguayo Ildelfonso Pereda Valdés. He aquí unos versos de los últimos dos poemas indicados:

²⁰ CARPENTIER, Alejo, *Liturgia*, vea nota 16.

²¹ BALLAGAS, Emilio, *Mapa de la poesía negra americana*.

²² Tatajá: Tata o Taita Judás que infunde miedo a los niños, *mandinga blanco*: el diablo en el Río de la Plata, *Cheché Calunga*: cheché es hombre pendenciero, *Calunga* es en Cuba (según Ballagas), la virgen del mar, diosa de sexualidad ardorosa.

Drumi, mobila

Canción para dormir a un negrito

...Y si nene no drumi,
¡Chibiricó!
Cheché Calunga
lo ranca la pitico
¡y lo come!²³

...Ninghe, ninghe, ninghe,
duérmete, negrito
cabeza de coco,
grano de café.²⁴

Si bien la mayor parte de los textos líricos de la poesía negra reflejan fielmente el ambiente popular negro-mulato dentro de sus condiciones socio-culturales, si bien algunos poetas como Alejo Carpentier llegan a interpretar con tacto y precisión las tradiciones religiosas africanas, la mayoría de los poemas revela, sin embargo, un vocabulario castizo desde el punto de vista del lingüista hispanoamericano. Sólo unos cuantos poetas captan con esmero, gracia y acierto aquel lenguaje espontáneo y "mulato" que en sus aspectos fonéticos parece acercarse al dialecto andaluz sin igualarle ni en profundidad, ni en expresividad. Abundan los intercambios de -r por -l, el enmudecimiento de -r, y -s finales, la supresión de -r, -d, intervocálicas, las asimilaciones y disimulaciones, la aspiración de la -s ante otras consonantes, elementos protéticos, etc. Veamos aquí unos versos de la *Canción del boga ausente* del poeta colombiano Candelario Obeso:

Qué triste etá la noche,
la noche que triste etá:...

Las jembra son como é toto
lo retá tierra ejgraciá:
con acte se saca el peje
¡der má!... ¡der má!²⁵

La lírica afroamericana, por lo menos en sus formas más auténticas, es lírica bajo el dominio exclusivo del ritmo. Ritmo mediante el cual el afroamericano tiene acceso a esferas mágicas-religiosas. En *Canto negro*, la lengua refleja el paulatino "crescendo" del ritmo de los tambores en preparación del trance que se apodera del danzante. Ritmo que se traduce en aliteraciones, anáforas, paronomasias:

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,

²³ BALLAGAS, Emilio, *Mapa de la poesía afroamericana*.

²⁴ *Ibidem*.

*repica el negro bien negro:
congo solongo del Songo...*³⁶

En el momento de iniciarse el trance, apogeo ritual de la danza, las evocaciones en idioma africano o africanizado sustituyen los elementos castellanos:

*Mamatomba
serembe euserembá...*³⁷

El poema capta aquí el significado de la danza africana, significado que no se basa en la satisfacción individual, sino en su función cultural — comunicación del afroamericano con sus antiguos misterios religiosos —, como el tema de la danza de amor de Ochún y Changó, tema que reproduce y populariza la rumba cubana:

*El ombligo de la negra
en la sandunga se abrió
fijo como un ojo impar
para mirar a Changó...*³⁸

Ambiente acaso obscuro para la estética tradicional europea, pero sin el menor carácter profano para el africano ya que se trata de la reproducción simbólica de uno de sus misterios centrales.

La vanguardia antillana logra establecer una síntesis fecunda entre los aportes rítmicos-musicales africanos y la sonoridad plástica del castellano cuya sensibilidad y sensualidad se habían refinado gracias a la influencia del simbolismo y modernismo. Adquiere, pues, el español de Cuba un carácter de baile, según los postulados formulados por Leopoldo Sedar Senghor: "Insisto en que la poesía sólo es perfecta cuando se convierte en canto; palabra y música a la vez... la poesía debe volver a su origen, al tiempo que era cantada y bailada. Como en Grecia, en Israel, y, sobre todo, en el Egipto de los faraones. Y como todavía hoy, en el África negra".³⁹

El programa literario de la vanguardia basa por una parte en el eriolismo —afán de integración socio-literaria de los grupos étnicos marginales— y por otra parte en cierto cosmopolitismo intelectual y formal que

³⁶ GUILLÉN, Nicolás, "Canto Negro", en *Mapa de la poesía...*, Emilio Ballagas, 1935.

³⁷ BALLAGAS, Emilio, "Rumba", en *Antología de la poesía negra hispanoamericana*, 1935.

³⁸ SEDAR SENGHOR, Leopoldo, citado por Janheinz Jahn en *Muntu, la cultura de la negritud*, Madrid, Edic. Guadarrama, 1970.

abarca tanto el rechazo de la tradición como el deseo de explotación de zonas incógnitas de la (subconsciencia). Los postulados de la libertad absoluta, casi anárquica, sintáctica y métrica; de la conciencia social y del surrealismo artístico se realizan felizmente en la poesía negra antillana. Los componentes lingüísticos africanos no pueden sustraerse a cierta estilización surrealista (transformación en mera función de onomatopeyas), en jitanjáforas, mezcladas con ingredientes estilísticos dadaístas y con metáforas lorquianas) como revelan los siguientes extractos de la poesía de Nicolás Guillén y de Alejo Carpentier:

CANTO NEGRO

*...tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tamba;
tamba del negro, caramba,
caramba: que el negro tamba;
¡yamba, yambó, yambambé!*³⁹

CANCIÓN

*Eclipsa la ciudad, Dominol de Negroluto;
regalíz que niega regalla;...
¡Galicanto!
Cal y canto,
Cálido canto,
con bello y coba,
del diablo santo.*⁴⁰

La facilidad aparente y la notable inmediatez del ambiente popular afro-cubano son resultado de un constante esfuerzo artístico. Esfuerzo de pulición, de economía del instrumental estilístico y de concisión para verter en formas literarias la cosmovisión "coreográfica" del afroamericano. La sencillez del lenguaje y la prudente utilización de elementos estilísticos surrealistas confieren mayor expresividad e intensidad al mensaje político que abarca esta poesía negra. Mensaje político lleno de indignación contra la discriminación étnica y la explotación material no sólo de la gente de color, sino también de las Antillas por medio del imperialismo norteamericano, mensaje político que supera cierto pintoresquismo costumbrista superficial. El

³⁹ GUILLÉN, Nicolás, *vea nota 36*.

⁴⁰ CARPENTIER, Alejo, "Canção", en *Revista de Oriente*, 1931.

afán inicial de "negritud", de cierto regionalismo poético de matices afroamericanos se transforma, especialmente en la obra de Nicolás Guillén, en poesía social y política sobre fundamentos humanos más amplios. Apartándose más y más de la descripción unilateral-racial, llega Guillén a comprender la necesidad de la integración no sólo del negro, sino también del blanco en la sociedad antillana mulata: "ansia negra, ansia blanca... yo las junto".⁴²

Del gran número de vanguardistas hispanoamericanos que pugaban con especial empeño por la integración socio-literaria del afroamericano se destacan Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Alejo Carpentier, Luis Palés Matos, Adalberto Ortiz y otros más. Ya no importa la pertenencia a uno u otro grupo étnico —autores blancos, mulato-mestizos o negros— lo que los une es su intención tenaz de elevar a nivel literario las manifestaciones del mundo africano riquísimo en tradiciones y experiencias humanas. Lo que fue moda literaria en otras partes del mundo (Europa, Estados Unidos, etc.) se convirtió en las Antillas en auto o redescubrimiento indispensable para crear el "perfil definitivo de América".

Procedemos según orden cronológico: Nicolás Guillén, poeta y escritor mulato, nace en Camagüey, importante centro agrario con los problemas de la explotación del peonaje. Su primer libro *Motivos del son* (1930) provoca un escándalo literario en Cuba, pero encuentra la acogida favorable de Federico García Lorca quien descubre rasgos parecidos entre la poesía popular afrocubana y su afán de crear un romancero gitano. En *Sóngoro-cosongo* (1931) aumentan al lado de las acertadas componentes costumbristas (*Canto negro, Rumba, Velorio de papa Montero*, etc.) los temas político-sociales. En mayor escala que otros poetas afroantillanos, Nicolás Guillén convierte raíces lingüísticas africanas en meros fonemas onomatopéyicos creando así con técnicas dadaístas una impresión mágica surrealista aparentemente africana.

*Sóngoro, cosongo,
songo be;
sóngoro, cosongo
de mamey...⁴³*

En *West Indies LTD* (1934), el ambiente popular y pintoresco se integra en una visión más universalista, el tema folklórico se combina con los problemas sociales conforme al creciente engagement político del poeta. Su

⁴² GUILLÉN, Nicolás, "Balada de los dos abuelos", en *West Indies, LTD*, 1934, La Habana.

⁴³ GUILLÉN, Nicolás, *Sóngoro cosongo*, La Habana, 1931.

preocupación política aflora claramente en *España, poema en 4 angustias y una esperanza* (1937), preocupación por la guerra civil española que define y concreta su posición política. Como casi toda la inteligencia de los años de los treinta, Guillén fue comunista y en su *Canción a Stalin*, el poeta le confiere al dictador soviético rasgos mesiánicos y de libertador de las masas, idealización un tanto exótica que no concordaba de ningún modo a la realidad de las "hazañas" del dictador rojo. En su poema, Guillén integra a Stalin dentro de su visión afroamericana: "Stalin capitán / a quien Changó proteja y a quien resguarde Ochón".⁴⁴

Alejo Carpentier nace en La Habana en 1904. Poeta, crítico musical y coreógrafo aficionado, su obra acaso más importante fue *Ecue-Yamba O* (1927-33), novela que capta fielmente el mundo mágico-religioso africano. Su espíritu lo refleja el magnífico poema *Liturgia*, compuesto para la *Revista Avance* en 1927.

Emilio Ballagas, editor de la *Antología de poesía negra hispanoamericana* (1935) nace en Camagüey en 1910. Es uno de los pocos poetas blancos que logran compenetrar en el mundo africano, recordemos aquí su *Cuaderno de poesía negra* (1934) y *Nuestra señora del mar* (1943).

Luis Palés Matos (1898-1959), puertorriqueño, llega desde el modernismo (*Azulear*, 1915) a la poesía antillana. Traspone los elementos populares y folklóricos negros en una visión artística e imaginativa cuyo mejor ejemplo es *Danza negra*, publicado en el *Heraldo de Cuba*, 1927. Publicó sus poemas negros en *Tuntún de pasa y gritería* (1937) en San Juan de Puerto Rico. Su poesía de aspectos telúricos fusiona al hombre con el paisaje como en *Mulata-Antilla*:

*En ti ahora, mulata
me acojo al tibio mar de las Antillas...*

*Eres ahora, mulata,
todo el mar y la tierra de mis islas...⁴⁵*

La poesía negra adquiere perfiles peculiares en la obra del ecuatoriano Adalberto Ortiz, más conocido por su importante novela *Yuyungo*. Se trata de rasgos líricos independientes conforme con las condiciones especiales del afroecuatoriano. Sus "cantares negros y mulatos" en *Tierra, son y tambor*, 1941 reflejan la vida de la población negra entre amor, privación, prejuicio y explotación.

⁴⁴ GUILLÉN, Nicolás, "Canto a Stalin", en *España, cuatro angustias y una esperanza*.

⁴⁵ PALÉS MATOS, Luis, "Mulata-Antilla", en *Tuntún de pasa y gritería*, 1937.

*La imagen del negro entre discriminación,
resignación y definición objetiva*

... ¿Somos? Aunque no quieran saber que somos,
... siempre solos,
siempre desconocidos...⁴⁶

Estos versos llenos de amargura y de desilusión del poeta cubano Marcelino Arozarena abarcan toda la problemática de la penosa identificación del afroamericano. Reflejan los obstáculos y los fracasos en su intento tenaz y paciente de ubicación socio-cultural justa y definitiva. Ubicación que concilia la necesidad de identificación con el afán de asimilación y de integración. En los cuatro siglos de la convivencia del africano con el europeo y con el indoamericano, la imagen del negro ha estado expuesta a frecuentes y ridículas deformaciones arbitrarias. Fueron sus coordenadas la discriminación, la indiferencia, la falta de comprensión fraternal, la nefasta pretensión de una superioridad predestinada —uno de los pilares para apoyar los privilegios blancos— y la mercantilización total del afroamericano. Componentes de una política consciente, de un esfuerzo secular para enajenar al negro, para desarraigarlo y despojarlo de sus raíces, para despersonalizarlo. Deformación finalmente victoriosa cuando el negro —resignado y humillado— acepta y se identifica con una imagen forjada por un ambiente hostil e incomprensivo:

¿Quién es quien sabe nuestros nombres?
Nadie los sabe si los mienta.
Somos las sombras de otros hombres...⁴⁷

Escasean —hasta en la propia poesía negra— las tentativas de idealización y aun suelen ser ocasionales los casos de evaluación objetiva. Si bien se ha establecido un equilibrio frágil y absurdo entre la integración del indio en las letras y la simultánea explotación económica del indoamericano, si bien se perfila un taciturno acuerdo de convivencia entre indios y blancos, el prejuicio racial y social ha sido más fuerte aún contra el africano. La recuperación de la libertad política parecía dificultar —al comienzo por lo menos— la incorporación definitiva en la sociedad criolla. Fue precisamente uno de los resultados más valiosos y alentadores de la vanguardia

⁴⁶ AROZARENA, Marcelino, "Canción Negra sin color", en *Antología de poesía negra*.

⁴⁷ GUILLÉN, Nicolás, "Canción de los hombres perdidos", en *West Indies*, LTD, 1934.

literaria la denuncia airada de las actitudes discriminatorias. Su éxito radica en la paulatina reconstrucción de la personalidad individual y colectiva del afroamericano gracias a la definición de los rasgos principales de la africanidad. No debe sorprender que ante el lento cambio de las condiciones socio-económicas impuestas por el blanco, se presente como reacción el fenómeno de la negritud intransigente. Reacción contra la integración, la mulatización definitiva por parte de un grupo minoritario que anhela autorrealizarse mediante el aislamiento —Black is beautiful—. Les anima un afán de coexistencia paralela, sin convivencia espiritual, ni fusión biológica. El movimiento del TEN en el Brasil, la aplicación un tanto arbitraria del concepto de la negritud cultural (Senghor) a condiciones muy distintas del ambiente de crisol —mestizo y mulato— latinoamericano demuestra que el proceso de integración está aún lejos de cumplir con sus postulados idealistas. No olvidemos tampoco que la promoción literaria africana posterior a Senghor haya rechazado y superado aquel concepto estático de la negritud literaria-cultural un tanto retrospectiva.

Entre recelos y prejuicios, opiniones y actitudes extremadas se destaca la obra poética de Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Luis Palés Matos, Emilio Ballagas, Adalberto Ortiz, Jorge Amado, etc. Logran crear, por lo menos en las Antillas y en el Brasil, una imagen fiel y objetiva del afroamericano, imagen que no se conforma con la descripción de los rasgos tradicionales y pintorescos, sino que abarca la misión de un humanismo general y moderno que integra y supera al mismo tiempo la cuestión racial. Logran crear una síntesis manifiesta en una "condition humaine" en la cual los problemas y las penas del africano adquieren valor humano universal.

Hasta los comienzos de la vanguardia literaria o para ser más exacto hasta el surgimiento de la propia poesía negra, la imagen del negro era ambigua según el origen étnico del escritor. La diferencia entre autor blanco o afroamericano se borra poco a poco durante la vanguardia y ya no reviste importancia en la actualidad. Mientras que los pocos autores afroamericanos del siglo diecinueve (Plácido y otros) nos comunican una idea distorsionada del negro ya que tratan de captar su ambiente vital con medios estilísticos inadecuados (europeos), muchos poetas blancos vanguardistas siguen sintiendo una atracción y tentación especial por el mero folklore pintoresco del africano. Resulta de allí una imagen bonita y a veces impresionante, pero superficial y sin arraigo humano: Los problemas del hombre negro son para ellos más bien accesorios decorativos inconscientes de que el dolor existencial es la verdadera base y esencia humana de la poesía negra. Comparemos aquí estas dos actitudes, o sea, el grito de dolor de una raza oprimida y el pintoresquismo fácil y frívolo:

Con queja de indio y grito de chombo,
dentro la cantina de Pancha Manchá,
trashumando ambiente de timba y li-
lombo
se oyó que la cumbia resonando está...⁴⁷

¡Qué de barcos, qué de barcos!
¡Qué de negros, qué de negros!
¡Qué largo fulgor de cañas!
¡Qué látigo el del negrero!
Piedra de llanto y de sangre...⁴⁸

En el *Espejo de paciencia* (1608), según Emilio Ballagas el primer poema de la literatura cubana, surgen ya algunos de los rasgos estereotípicos del afroamericano: su condición social de peón, su carácter irascible con el afán de pelearse, su fuerza y valor personal. Reza aquel poema:

Andaba entre los nuestros diligente
un etiope digno de alabanza,
llamado Salvador, negro valiente
de los que tiene Cuba en su labranza,
... cuando vió a Gilberto andar brioso,
arremete contra él cual león furioso.⁴⁹

Uno de los temas centrales de la poesía negra y negrista refleja los múltiples aspectos de la explotación total del afroamericano. Explotación polifacética que ofrece las formas, matices y fases más diversas desde la esclavitud hasta la prostitución para desembocar finalmente en la desintegración racial y en la alienación cultural. Los siguientes versos denuncian con resignación y cólera mal disimulada el nefasto reparto de papeles y funciones:

¿No somos más que rumba, lujurias negras y comparsas?
No somos más que mueca y color,
¿mueca y color?...⁵⁰

La identificación temprana con un papel social forzosamente impuesto —la esclavitud— hasta su aceptación voluntaria queda manifiesta en un villancico negro de Camagüey. Se trata de la trasposición de la esclavitud a un

⁴⁷ KORSI, Demetrio, "Incidente de Cumbia", en *Mapa de poesía negra americana*.

⁴⁸ GUILLÉN, Nicolás, "Balada de los dos abuelos", en *Sóngoro corongo*, B. Aires, Losada, 1967.

⁴⁹ BALBOA, Silvestre de, "Espejo de Paciencia, 1608", en *Mapa de poesía negra americana*.

⁵⁰ PEDROSO, Regino, "Hermano Negro", en *Mapa de la poesía negra americana*.

nivel religioso, una cimarrona negra se ofrece como esclava a San José. El hecho de que los negros podían venderse al mejor postor para mejorar su situación económica no era caso tan insólito. Conviene recordar que la esclavitud implicaba en aquellos tiempos pre-industriales cierta garantía de empleo, de manutención y de protección "social" y un mínimo de ambiente familiar mediante la incorporación del esclavo en el sistema patriarcal del hacendado:

¡Comprá 'me, mi amo José!
¡Comprá 'me, mi amo José!
Yo sabe lavar, planchá,
jase dulce y cosiná,
Cuando lan galla cantá
ya María 'tá levantá...⁵¹

Ofrece precisamente este villancico con su tono popular la fusión de elementos heterogéneos: ingenuo fervor religioso y la práctica banal de la esclavitud. No faltan, desde luego, las quejas, el dolor y la indignación de los vejámenes sufridos por la despersonalización del africano —práctica de castigos corporales— dentro de un sistema de compulsiones y opresiones ineludibles. Escuchemos aquí dos testigos distintos en su decir poético, pero unidos en el rechazo de usanzas ignominiosas.

EPOCA COLONIAL

SIGLO VEINTE

Ay, mi ama, ay mi ama,
¡que yo no robé la fruta!
Sus manos, dando en mis nalgas,
pican lo mismo que tunas...⁵²

... Y fuiste esclavo
sentiste el látigo
encender tu carne de humana cólera...⁵³

Cuando el imperialismo político y económico norteamericano se extiende vorazmente por las Antillas, la explotación material del negro cambia de aspectos sin disminuir su omnipresencia opresiva. Se van refinando los métodos. El despertar de afanes de consumo mediante un materialismo todopoderoso aumenta la dependencia y refuerza las cadenas. Los efectos de la monocultura, del dictado de precios agrarios, el carisma del dólar y la

⁵¹ "Villancico Negro de Camagüey" (anónimo), en *Mapa de la poesía negra americana*.

⁵² "Cantar del Negrito Zurrado", en *Mapa de la poesía negra...* Argentina, siglo 17.

⁵³ *Hermano Negro*, vea nota No. 50.

lascividad peculiar de un turismo ávido de placeres vulgares causan verdaderos estragos sociales y morales —avance de la prostitución que se manifiesta con disimulo en formas distintas— por la paulatina destrucción de los lazos familiares. A la explotación tradicional que se esconde ahora, más sutil, tras una careta aparentemente liberal se asocia la comercialización y perversión no sólo del hombre negro, sino más aún de sus valores culturales y emocionales. Que sirva aquí de ejemplo la mercantilización y simultánea europeización de los bailes y ritmos africanos:

...trafican con tu sudor
comercian con tu dolor...³⁴

El círculo vicioso entre miseria moral, brutalidad y opresión, corrupción y pobreza (*Secuestro de la mujer de Antonio, Incidente de cumbia, Balada de Simón Caraballo*, para mencionar sólo unos cuantos títulos) le ofrece al afroamericano un solo chance de ascenso social y de escape posible: el convertirse en boxeador intrépido, tenaz, sufrido, invicto y afortunado. Pero ni siquiera este camino constituye un escape verdadero, ni definitivo. A medida que crece su éxito, el boxeador negro se ve expuesto a la comercialización de su talento, se convierte en mercadería humana y la implacable ley del mercado acelera su despersonalización. A pesar de todos los accesorios materiales del ascenso social, de una situación económica privilegiada, ni siquiera ahora logra sustraerse a los prejuicios y conceptos estereotípicos blancos y menos aún llega a autorrealizarse. Aflora a veces en las canciones de cuna afroantillanas este afán de evasión y de ascenso que se nutre tal vez de algún desco inconsciente de una posibilidad de desquite por tantas humillaciones sufridas:

... Cuando tu sia glandi
ba a ser boxeador,
Nengre de mi vida,
¡Nengre de mi amor!...³⁵

En la sociedad industrial del siglo veinte, las manifestaciones y valores populares y folklóricas se convierten en artículos de consumo. A medida que dejan de ser los reflejos genuinos del esfuerzo peregrino del hombre de superarse y de autodefinirse, se pervierten en meros estímulos para un goce cada vez más breve y superficial. La perversión está en la desviación de su

³⁴ PEDROSO, Regino, "Hermano Negro", en *Mapa de poesía negra americana*.

³⁵ BALLAGAS, Emilio, "Para dormir a un negrito", en *Mapa de poesía negra*.

secular simbolismo mágico-religioso y emocional hacia un formulismo hueco que se combina con una mentalidad de hastío, de circo y de droga. Terminan por ser valores dudosos que a lo mejor facilitan unos momentos de evasión placentera, evasión en cierto modo artificial y "sintética" porque no implican un comienzo nuevo, ni solucionan problemas fundamentales. La unión de elementos dadaístas y surrealistas con los aportes tradicionales africanos no obedece siempre a un afán de fusión y de creación auténtica, sino conduce a veces a la mera creación de sucedáneos culturales que se presentan como valores postizos. Trátase acaso de cierta nostalgia del hombre positivista contemporáneo, nostalgia de aquel mundo ancestral mitológico, menos intelectual y acaso más fraternal, perdido desde hace muchos siglos.

La sociedad de consumo, en busca constante de satisfacer su creciente afán de distracción y de placeres considerados como necesidades esenciales, enlaza, comercializa y pervierte hasta cierto grado la capacidad erótica de la mujer afroamericana. Fascinada por esta sexualidad lozana, inmediata y "tropical" que arraiga aún profundamente en una cosmovisión mágico-religiosa, la sociedad moderna contribuye a fomentar y a perfeccionar la prostitución. Su base siniestra forma las deficientes estructuras económicas, el desequilibrio social y un turismo en masa que promete la evasión y exención a corto-plazo de los rígidos tabúes morales del norte. Objeto de lujuria y de explotación desde los tiempos de la esclavitud (*Essa Negra Fuló*), la mujer negra o mulata no puede escapar a las múltiples tentaciones que ofrece la sociedad industrial con sus potentes atractivos materiales. Tentaciones todopoderosas frente a un ambiente de miseria acostumbrado a la depravación y al cinismo nihilista:

... pero amor con hambre, viejo,
¡que va!
con tanto sapato nuevo,
¡que va!...
con tanto lujo, mi negro,
¡que va!...
De qué dirán que soy mala...³⁶

Este ambiente tétrico entre vicio, mezquindad sentimental y ansias vigorosas de una vida mejor conduce a la destrucción de los lazos familiares, al abandono y al aislamiento total. De la traición y de la frivolidad de los sentimientos resultan los celos y el crimen que culmina en la venganza sangrienta:

³⁶ GUILLÉN, Nicolás, "Búcate plata", en *Sóngoro congogo*, B. Aires, Losada, 1952.

...Vengador celoso se alza de un respingo
cuando Meme acaba la cumbia, y se va,
cogida del brazo de su amante gringo
(tumba al dormitón de Pancha Manchá).

Del puñal armado los persigue, y ambos
mueren del aceto del gran Chimbombó...⁵⁷

En la idealización y simultánea estereotipización de la mujer afroamericana como hembra seductora, hermosa y sensual, incapaz de emociones profundas colaboran tanto

mi cuerpo es una hamaca...
mi cuerpo es un jardín nocturno;
mis senos dos guanábanos;⁵⁸

los poetas blancos como los afroamericanos. Mientras que ubican a la negra con mayor frecuencia en el mundo de los ritmos y bailes mágicos, suelen convertir a la mulata en ídolo e imagen ideal llena de feminidad misteriosa, arrolladora y sexualmente inagotable. Imagen unilateral e injusta que corresponde más bien a la imaginación febril y libidínea de sus creadores poéticos. Realidad es que no faltan los poemas sobre este fenómeno de la mulata en ninguno de los grandes poetas de la poesía negra americana. Recordemos aquí únicamente a *Mulata-Antilla* de Luis Palés Matos, esta magnífica visión de la polaridad y simultánea unión íntima entre mujer y tierra antillana.

La situación realmente ambivalente del mulato dentro de la sociedad latinoamericana, su existencia que se desarrolla simultáneamente en dos distintos niveles étnico-culturales y la falta de un arraigo emocional auténtico que caracteriza esta existencia, han dado lugar —en algunas ocasiones— a provocar reacciones hostiles por parte de la población negra. Su afán de desprenderse de las tradiciones africanas, consideradas como primitivas y vulgares, su pretensión de superioridad racial y social frente al negro, su firme resolución de integración a todo precio en la sociedad —“modelo” de los blancos, sin encontrar allí una acogida fraternal, la calumniosa leyenda de la volubilidad amoral de la mulata:

⁵⁷ KORSI, Demetrio, *Incidente de Cumbia*, vea nota 47.

⁵⁸ TABLADA, José JUAN, “Canción de la Mulata”, en *La Feria, poemas mexicanos*, 1928.

Si tú sapiera, mulata
la verdad,
que yo con mi negra tengo,
¿y no te quiero pa ná?...⁵⁹

todos estos aspectos han contribuido a crear un ambiente tenso de incompreensión. Ambiente de rechazo que ha llegado hasta la persecución y el alejamiento de los mulatos de sus puestos políticos o públicos (en Haití de Doc Duvalier) cuando la despreciada mayoría negra se dispuso a hacer valer con severidad sus derechos cívicos.

A pesar de su imagen deformada, a pesar de la famosa fórmula arbitraria del cubano Francisco Muñoz del Monte ¿;Mulata! Será tu nombre injuria, oprobio o refrán?,⁶⁰ algunos vanguardistas como Nicolás Guillén o Luis Palés Matos, reconocen la importancia primordial mulata, o sea, su papel de ser al mismo tiempo símbolo y resultado de la fusión de dos razas en cierto modo antagónicas:

Sangre bárbara y sangre nuestra
bajo el sol cómplice mezcladas...⁶¹

Esta actitud objetiva convierte al mulato en símbolo del dinamismo y progreso humano que supera el carácter estatuuario y estático de las antiguas razas étnicamente definidas en pro de una idea y realidad del hombre más integral. Falta aquí un solo paso de las palabras de Guillén “Mulata, puente de razas” al himno telúrico *Mulata-Antilla* (Luis Palés Matos) que evoca una visión casi ya realidad del futuro humano:

Ahora, eres, mulata,
glorioso despertar en mis Antillas...⁶²

Si la imagen de la mujer afroamericana se compone casi exclusivamente de fáciles impresiones sensoriales —la gracia inimitable del cuerpo, su fuerte emanación sensual, etc.— conforme al deseo de abstracción de algunos rasgos exteriores, escasean, sin embargo, los tonos profundamente humanos del dolor y de la humillación social. Sólo las canciones de cuna tan tiernas y sencillas captan la delicadeza femenina, su alma sensible y su enorme ca-

⁵⁹ GUILLÉN, Nicolás, “Mulata”, en *Motivos de Son*, La Habana, 1930.

⁶⁰ MUÑOZ DEL MONTE, FRANCISCO, “La Mulata”, en *Antología de poesía negra*.

⁶¹ RICARDO MOYA, Felipe, “Filosofía de Bronce”, en *Mapa de poesía negra*, p. 102.

⁶² PALÉS MATOS, Luis, “Mulata-Antilla”, vea nota No. 44.

pacidad amorosa que se vierte en un inmenso cariño de madre. Cariño y sentir maternal que vencen la soledad y la miseria de la familia latinoamericana, sin apoyo, sin defensa, sin padre responsable.

A medida que el afroamericano consigue su libertad política y el necesario espacio vital aparecen los testigos literarios de su identificación con los sistemas políticos latinoamericanos, comienza su identificación con América. Algunos textos de la poesía popular-patriótica argentina son testimonio temprano —fase de la estabilización de las estructuras estatales argentinas entre la guerra de independencia y Juan Manuel Rosas— de la rápida integración y asimilación del africano en la naciente sociedad rioplatense. Se trata de unos cuantos "Cielitos" y de otras poesías como *La negrita*, *Los negros federales*, etc. publicadas en las revistas literarias de aquella época (*La negrita o El gaucho de 1830*) o recogidas en el *Cancionero popular cubano*.

El hecho de la existencia bastante numerosa del negro en las provincias del antiguo Virreinato de La Plata, especialmente en la región tucumana, en la cuenca fluvial del Paraná y del Uruguay y en la vasta comarca bonaerense parece causar sorpresa al lector de fines del siglo veinte. Sorpresa comprensible ya que la actual sociedad argentina revela apenas huellas perceptibles de la convivencia con el afroamericano. Las estructuras sociales de la Argentina criolla se diferenciaban poco entonces de las de los demás jóvenes estados hispanoamericanos y sólo las avalanchas de la arrolladora inmigración europea asimilaron y absorbieron étnicamente al africano. Precioso testimonio no sólo de aquella Argentina remota, sino también de la antigua presencia del negro en este país son los cuadros de famosos pintores europeos, recordemos aquí únicamente el *Candomble federal*, óleo de Martín Boneo, la *Canción de A. R. d'Hastrel*, las *Milicias pardas* de Carlos Morel.

Abolida la esclavitud, el afroargentino empezó a convivir conscientemente con el criollo, el gaucho, el miliciano o como miembro de la servidumbre doméstica. Participó activamente en la discusión política entre el centralismo oligárgico de los unitarios y el "liberalismo" federal en pro de una representación más equitativa de las provincias del interior argentino. Derramó el negro argentino su sangre en aquellas luchas fratricidas de las guerras civiles y contribuye así a construir las bases de la Argentina moderna en la cual sólo existe en forma de substrato étnico. Federales convencidos y agradecidos por su política de integración, los negros prestaron su apoyo ferviente al dictador Juan Manuel Rosas a quien le sirvieron fieles temibles mazorqueros en las Milicias Pardas hasta aquella batalla de Caseros que significaba la caída de su protector. Los siguientes extractos reflejan el espíritu de partido y de lealtad incondicional:

LA NEGRITA

*Yo me llamo Juana Peña
y tengo por vanidad
que sepan todos que soy
negrita muy federal...
...Sólo por don Juan Manuel
han de morir y matar...⁶³*

CARTA DE LA NEGRA CATALINA
Y PANGHO LUGARES

*Esá negro cada noche
tueña con don Juan Manuel,
y luego, de mananita
otla ves hablando de él...⁶⁴*

El camino secular hacia la aceptación actual del pluralismo étnico de la sociedad americana ha sido difícil, sangriento y doloroso. Se trata de un pluralismo *sui generis* que no se explica únicamente por el hecho de la fusión biológica sino más bien por sus consecuencias espirituales. Consecuencias que se manifiestan en el fenómeno del mestizaje o mulatizaje cultural, en la mezcla y síntesis irrevocable de tradiciones y costumbres distintas y hasta hostiles. Es precisamente este ambiente mental del mestizaje que influye poderosamente en aquellos grupos étnicos —blancos, negros, etc.— que resistieron a la fusión racial con el resultado de que ellos también experimentan sus efectos mentales. En *Canción del bongo*, la mentalidad africana se apodera del blanco, le confiere un alma mulata:

*...Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz
convoca al negro y al blanco,
que bailan al mismo son,
cucripardos y almprietos...⁶⁵*

Esta convivencia en las costumbres, esta aceptación de una realidad definitiva constituye el fundamento indispensable para llegar a la comprensión fraternal entre los americanos de diferente origen étnico. El testimonio literario de esta nueva visión del hombre es el poema *Hermano negro*:

*Negro, hermano negro,
tú estás en mí: ¡habla!
... ¡También yo soy tu raza!...⁶⁶*

⁶³ "La Negrita, 1830", en BALLAGAS, E., *Mapa de la poesía negra americana*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ GULLÉN, Nicolás, "Canción del Bongo", en *Antología de la poesía negra*.

⁶⁶ PEDROSO, Regino (poeta cubano blanco), "Hermano Negro", en *Mapa de la poesía negra*.

La poesía afroamericana alcanza su mayor grado de integración en los magníficos versos de *La voz esperanzada*, última parte del gran poema *España*, de Nicolás Guillén. Nos ofrece el célebre poeta su declaración de amor a América. Amor que radica en la síntesis indestructible de tres continentes, en la imagen y en la misión mestiza/mulata de América:

Yo,
hijo de América,
hijo de ti y de África,
yo, hijo de América,
corro hacia ti, muero por ti.⁵⁵

¿Poesía negra o poesía mulata?

El concepto de la poesía negra provoca ocasionalmente una discusión literaria que gira alrededor de la justificación o no del mencionado concepto. ¿Puede hablarse de versos de poesía negra o se trata más bien de la idealización o valorización excesiva de un mero fenómeno literario insignificante? ¿Literatura marginal como moda del indigenismo vanguardista? Vamos aclarando por partes la confusión aparente de conceptos.

La existencia del africano en el continente americano es una realidad imborrable. Donde escasea el elemento autóctono (Antillas) o donde la presencia del africano llega a constituir porción elevada de la población (Brasil) la fusión biológica y la consiguiente síntesis étnica-cultural adquieren perfiles mulatos.

El negro al trasladarse a las Américas estuvo expuesto casi de inmediato como el blanco —al fenómeno del "mestizaje cultural"—, iba entregando parte de su personalidad africana por rasgos y experiencias nuevas. Por lo tanto, la poesía negra en las Américas no puede abarcar la misma cosmovisión que ofrece la poesía contemporánea en el África negra. Existen congruencias profundas, pero el mensaje literario es distinto. El sincretismo religioso, la íntima convivencia y mezcla parcial de diferentes valores culturales, la coexistencia de varios idiomas africanos, y finalmente la ubicación del africano en un mundo con nítidos contornos hispano-católicos se manifiestan en esta poesía negra. Debemos llamarla mejor y más correctamente poesía afroamericana. Tampoco conviene llamarla "poesía mulata", tal como

⁵⁵ GUILLÉN, Nicolás, "España", poema en *Cuatro angustias y una esperanza* (*La voz esperanzada*), 1937, Valencia, reeditada en *Sóngoro cozongo*, Buenos Aires, Losada, 1952.

propone Juan Ramón Jiménez,⁵⁶ porque tal concepto podría significar exclusivamente la autocientificación literaria del mulato. No cabe aquí averiguar ni definir los componentes mulatos en las letras latinoamericanas que por su parte basan precisamente en este fenómeno cultural del mestizaje y/o mulatizaje. El nombre "afroamericano" implica ya el sello "mulato" por el solo hecho de la fusión étnica y cultural.

Incluye el concepto de la poesía afroamericana también aquella poesía sobre los negros escrita por autores blancos. Estas manifestaciones literarias suponen la discusión con lo africano y ofrecen, por dudosa y falsa que sea, una visión parcial del negro americano. Si empleáramos el tradicional concepto de la poesía negra, tendríamos que diferenciar forzosamente entre poesía negra y poesía sobre negros.

La poesía afroamericana incluye el aspecto mulato hasta la integración definitiva del mulato en la sociedad latinoamericana. Sobre el fundamento de la integración va proyectándose la imagen del hombre americano cuyos rasgos futuros se perfilan ya en la obra de Guillén, de Freyre, de García Márquez, etc. Sólo después de realizarse esta integración —aún en marcha—, la poesía afroamericana pasará a ser reminiscencia histórica en el penoso proceso de la toma de conciencia americana. En este siglo veinte es todavía un aporte cultural esencial e importante en algunas regiones del continente. De menor propagación y de menor peso que el aporte indio-mestizo, no cabe la menor duda, pero no de menor importancia para formar la síntesis futura de la América polifacética de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLAGAS, Emilio, *Antología de la poesía negra*, Madrid, 1935.
BALLAGAS, Emilio, *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, 1946.
GROSSMANN, Rudolf, *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*, Munich, 1969, traducción española en *Revista de Occidente*, 1973.
ITALIAENDER, Rolf, *Tetra Dolorosa-Wandlungen in Lateinamerika*, Brockhaus, Wiesbaden, 1969.
JAHN, Jahneitz, *Muntu, las culturas de la negritud*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1970, (Col. Universitaria de Babilonia 98).
FREYRE, Gilberto, *Casa grande e senzala*, Rio de Janeiro, 1933.
FREYRE, Gilberto, *Interpretación del Brasil*, edición española en Fondo de Cultura Económica.
RAMOS, Arturo, *As culturas negras do novo mundo*, Sao Paulo, 1946.

⁵⁶ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El modernismo, notas de un curso*, Aguilar, 1957.

- NASCIMENTO, Abdias do, *O teatro experimental do negro*, Rio de Janeiro, 1966.
 PEREDA VALUÉS, Hildeonso, *El negro tioplatense y otros ensayos*, Montevideo, 1937.
 PRAPP-GIESBERG, Robert, *Geschichte der Sklaverei*, Zürich, 1947.
 POLLAN-ELTZ, Angelina, *Wohin stammen die neger südamerikas?*, en *Umschau*, Nr. 8, Frankfurt, 1967.
 GULLÉN, Nicolás, *Sóngoro cosongo*, Buenos Aires, Losada, 1967.

Se mencionan aquí únicamente los títulos que abarcan estudios y referencias generales.

EL RECUERDO EN LA POESÍA DE CESAR VALLEJO

PROFR. DR. MARCELO COUDOY
 Universidad de Concepción
 Concepción, Chile

*"Si viene a mi alma algún aliento
 dulce, es la luz del recuerdo..."*

LAS PALABRAS que sirven de epígrafe a este estudio fueron escritas por Vallejo en "el momento más grave de su vida", cuando estuvo en la prisión de Trujillo.¹

El recuerdo es una constante temática en la obra del poeta peruano: en ella no constituye tan sólo "motivo" literario sino que, como podemos desprender de la afirmación transcrita, encuentra una significación que trasciende a la de su mera presencia. El recuerdo es, para Vallejo, según nos lo deja explícito la frase citada y nos lo permite comprobar un importante número de otros textos suyos, ese "aliento dulce", esa "luz", en los cuales fortalece su propio ser expuesto a los acosos de una existencia actual tenebrosa y oprimiente. Vallejo, al dar en su obra testimonio de sí, nos ha permitido el acceso a los núcleos generativos internos de casi toda ella:

¹ En carta a su amigo Oscar Imaña. Esta carta forma parte de un conjunto de cinco que permanecieron inéditas hasta 1969, en que las recoge y reproduce —en facsímil y en transcripción mecanográfica—: *Visión del Perú* (en el "Homenaje Internacional a César Vallejo"), 4, Lima, julio de 1969, pp. 193-204. Constituye un importante aporte documental para el mejor conocimiento del poeta peruano; en el tono fraternal en que acostumbraba dirigirse a sus amigos íntimos, describe pormenores de su vida en la capital, enjuicia a los intelectuales limeños del momento, habla de sus proyectos, se muestra, en fin, a sí mismo y a sus preocupaciones. Las fechas de estas cartas son: Lima, 29-I-1918; Lima, 2-VII-1918; Trujillo, 26-X-1920; Trujillo, 12-II-1921 (ésta desde la cárcel y es de ella que extractamos la frase que comentaremos) y Lima, 1-VII-1922.